

ISBN 978-950-33-1635-1

Edición de
PAULA ANSALDO
FWALA-LO MARIN
LETICIA PAZ SENA
EUGENIO SCHCOLNICOV

Perspectivas sobre la dirección teatral: teoría, historia y pensamiento escénico

Perspectivas sobre la dirección teatral: teoría, historia y pensamiento escénico

Edición de

Paula Ansaldo
Fwala-lo Marin
Leticia Paz Sena
Eugenio Schcolnicov

Colecciones
del CIFFyH 

Perspectivas sobre la dirección teatral : teoría, historia y pensamiento escénico
Josué Elí Almanza... [et al.] ; compilación de Paula Ansaldo; Leticia Paz Sena.
- 1a ed. - Córdoba : Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y
Humanidades, 2021.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1635-1

1. Teatro. 2. Ciencias Sociales. 3. Crítica Cultural. I. Almanza, Josué Elí. II. Ansaldo,
Paula, comp. III. Paz Sena, Leticia, comp.

CDD 792.0233

Publicado por

Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades - UNC

Córdoba - Argentina

1º Edición



Área de

Publicaciones

Diseño de portadas: Manuel Coll

Diagramación: María Bella



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional.

**Perspectivas sobre
la dirección teatral:
teoría, historia y
pensamiento escénico**



Autoridades de la FFyH - UNC

Decana

Lic. Flavia Andrea Dezzutto

Área de Publicaciones

Coordinadora: Dra. Candelaria De Olmos Vélez

Centro de Investigaciones de la FFyH María Saleme de Burnichon

Dirección: Dr. Eduardo Mattio

Secretaría Académica: Dra. María Soledad Boero

Área Educación: Dr. Octavio Falconi Novillo

Área Feminismo Género y Sexualidades: Dra. Maite Rodigou Nocetti

Área Historia: Dra. Griselda Tarragó

Área Letras: Dra. Florencia Ortíz

Área Filosofía: Dra. Paula Hunziker

Área Ciencias Sociales: Dra. Gabriela Lugones

Índice

Territorio de cruces: algunos campos de problemas para pensar la dirección teatral

por Paula Ansaldo, Fwala-lo Marin, Leticia Paz Sena y Eugenio Schcolnicov

17

1. Dramaturgia y dirección teatral

Cartografías de la violencia patriarcal en las escrituras biodramáticas: *Cachorro de león*, de Conchi León e *Imprenteros*, de Lorena Vega

por *Josué Elí Almanza*

25

Minoridad y forma en *Yvonne, princesa de Borgoña*, de Witold Gombrowicz

por *Valeria Victoria Araya*

36

Estrategias de dramaturgia para la dirección teatral

por *Lorena Ballestrero*

47

La dimensión dramaturgica: aproximación a una ontología de la dramaturgia para comprenderla desde la puesta en escena

por *Sebastián Carez-Lorca*

58

La relación dramaturgia/dirección en el campo teatral porteño actual: una ciudadela intermitente y fantasmática

por *Rocío C. Fernández*

68

**Dramaturgia de dirección según Joseph Danan
y Joël Pommerat: todo es escritura**
por *Mariana Gardey* **80**

**Dramaturgias de dirección en Mendoza.
Puntos de partida y problemáticas**
por *María Verónica Manzone* **91**

Travesía poética de la dramaturgia textual y escénica
por *María Elena Nemi* **121**

Sobre la permeabilidad entre dramaturgia y dirección
por *Leticia Paz Sena* **134**

**Postdictadura y enseñanza de dramaturgia:
algunas resonancias entre la dirección y la emergencia
de un nuevo saber escriturario**
por *Mariano Saba* **144**

**Retazos de la mujer en la sociedad colombiana de mediados
del siglo XX: comentarios sobre *Paro femenino* (1949)"**
por *Erika Viviana Téllez Sánchez* **152**

**El estatuto del texto dramático en la dirección teatral
argentina contemporánea**
por *Mariano Nicolás Zucchi* **183**

2. Poéticas de la dirección teatral: perspectivas comparadas

**Poéticas de modernización en el teatro independiente
judío: la dirección artística de David Licht en el IFT**
por *Paula Ansaldo* **201**

**La dirección de Aderbal Freire-Filho: entre culturas,
historias y palabras, hacer un teatro del presente**
por *Cassandra Boldor* **211**

El director en la poética del mimo
por *Luis Cáceres Carrasco* **224**

Libreto de dirección escénica. Práctica pedagógica para la dirección escénica del maestro Néstor López Aldeco
por *María Guadalupe Carpinteyro Lara* **245**

El poeta de dos cabezas (una para escribir y la otra para dirigir)
por *Laura Valeria Cozzo* **259**

Escena y materialidad. Apuntes sobre el teatro de Juan Pablo Gómez
por *Daiana González* **270**

Juan Carlos Gené y la dirección. La experiencia del GA80
por *Natacha Koss* **281**

Un precursor de la dirección teatral: Ezequiel Soria y su labor en la compañía de Pepe Podestá
por *Laura Mogliani* **293**

En el Entre. Metodología de trabajo pendular: biodrama y autoficción
por *Gisela Pellegrini y Manuel Rivadeneira* **310**

3. Pedagogía y dirección teatral

Algunas preguntas sobre la dirección escénica en la universidad
por *Ana Alvarado* **321**

Hacia una pedagogía de la dirección teatral
por *Analia Fedra García* **336**

La formación del director
por *Ana Victoria Jiménez Contreras* **346**

El proceso de enseñanza-aprendizaje en Dirección Escénica IV de la cátedra Podolsky/Soler. Una presentación
por *Román Podolsky y Agustina Soler* **356**

4. Procedimientos y metodologías de dirección de actores y actrices

La dirección actoral como dispositivo relacional.

Operaciones artísticas y subjetivantes

por *Verónica Aguada Berteá*

373

O caminho de volta. Um certo olhar sobre o processo de composição de “(...) e a vida afinal, é como as orquídeas”

por *Andréza de L Alves*

388

Formas y funciones del secreto en la producción de sentido actoral

por *Leilén Araudo*

419

La dirección invisible

por *Valeria Folini*

431

La metodología de trabajo en el Taller Actuaciones de la ciudad de San Miguel de Tucumán, para la dirección de actores y actrices

por *María José Medina*

440

Presencia silenciosa que acompaña

por *María Verónica Mendieta*

453

Enunciación, recepción e interpretación de las consignas en la relación director/directora – actor/actriz en el proceso de creación teatral

por *Mario Alberto Palasí*

464

Las palabras de la dirección que impactan sobre los cuerpos de actuación: un “lenguaje provisorio” para la fundación de las prácticas

por *Carla Pessolano*

475

Huesos, músculos, voz y pensamiento: un cuerpo biomecánico sobre el escenario

por *Carlos Perez Piñón*

487

Mastica, saborea y traga: común silencio. Creación colectiva en base al tema abuso de poder de 2011 a 2015

por *Paula Tabachnik*

498

5. Política, feminismo y producción de subjetividad desde la dirección teatral

La dirección situada. Notas para pensar prácticas de dirección diversas

por *Gabriela Aguirre*

519

La dirección como dispositivo de resistencia micropolítica

por *José Luis Britos*

531

La construcción del rol de dirección escénica en una nueva generación de hacedores teatrales mujeres y disidencias en San Miguel de Tucumán, en el marco del Encuentro de Directoras Provincianas *Una escena propia* 2018 y 2019

por *Lucía Dzienczarski*

542

Descentrando la creación escénica: procesos de dirección y producción grupal

por *Colectiva Liberata Antonia*

560

Estética y política en la dirección teatral: la especificidad del rol en el marco de procesos escénicos en el teatro independiente argentino en Córdoba

por *Fwala-lo Marin*

574

Dirección, actuación y afectos. Un estudio sobre las compañías teatrales de Buenos Aires durante la primera mitad del siglo XX

por *Lía Noguera*

594

Dirección teatral y retórica de la escena. Dispositivos de composición de creencia

por *Aldo Rubén Pricco*

606

**Dirección y detención: algunos procedimientos
de los directores productores**

por *Martín Rodríguez*

626

6. Dirección, dispositivos escénicos y puesta en escena

**Dispositivos de creación escénica en el Teatro da Vertigem:
una mirada a las resignificaciones del espacio**

por *Luís Fabiano de Oliveira*

643

**La tarea de dirección en los proyectos de modernización
del teatro de títeres en Argentina. Reflexiones de
Mane Bernardo y Juan Enrique Acuña**

por *Bettina Girotti*

652

Primeros estudios sobre la situación-coreográfica

por *Talma Salem*

666

7. Tecnovivio y pandemia

La piel de la escena. Apuntes para una idea

por *Ramiro Guggiari*

679

**Apuntes al *tuntún* sobre la dramaturgia
y dirección en épocas de pandemia**

por *Gustavo Moscona*

694

Estrategias para imaginar escenarios

por *Tatiana Sandoval Gutiérrez*

702

Territorio de cruces: algunos campos de problemas para pensar la dirección teatral

La reflexión sobre la dirección teatral supone el desafío de preguntarnos por las particularidades de una práctica artística compleja, en la que se cruzan y disputan concepciones en torno al oficio, convenciones, tradiciones y procedimientos. En el marco de los estudios teatrales, reconocemos una vasta producción de conocimiento específico sobre la dirección teatral centrado en poéticas particulares o en la dimensión biográfica de quien asume el rol, de manera tal que es posible identificar y ahondar en abordajes enfocados en *lo que lxs directorxs hacen*. La propuesta de esta publicación busca además, y especialmente, reunir indagaciones que pongan el acento en *lo que la dirección hace*, es decir, que problematicen y construyan categorías capaces de describir y poner en tensión las singularidades de la práctica de la dirección escénica y se interroguen por los modos de aproximación a su estudio. Así, este libro se concibe como territorio de cruce de diferentes líneas de trabajo y se propone el objetivo de fortalecer el campo del pensamiento sobre la especificidad de la dirección teatral. Consideramos que reelaborar constantemente los ángulos a partir de los cuales observar los problemas constituye una forma de enriquecer el campo de la teoría teatral. En este caso, el foco puesto en la dirección implica

abordar problemáticas como la dramaturgia, la actuación, las poéticas, la historia teatral, las metodologías de enseñanza, desde una perspectiva específica y a su vez observar la práctica directorial afectada puntualmente por un determinado campo de problemas. Sin negar la hibridación de las temáticas y sin jerarquizar la dirección por sobre ellas, entendemos que resulta interesante el ejercicio de reconfigurar el sitio desde el cual construir los interrogantes y habilitar, con ello, otras lecturas acerca de estas preocupaciones.

Nos parece relevante, además, reconocer las reflexiones inscriptas en la práctica: el quehacer teatral supone un ejercicio de producción de conocimiento, en tanto la praxis es una actividad crítica que aporta interrogantes y saberes sobre sí misma. Por otro lado, la enorme heterogeneidad de prácticas directoriales en la escena latinoamericana invita a gestar espacios de encuentro en los que se consolide un tipo de reflexión situada que, sin desconocer las contribuciones de tradiciones de análisis de otras latitudes -fundamentalmente europeas-, aporte a la construcción de ópticas diversas.

Los trabajos que presentamos aquí formaron parte de los debates producidos en el marco de las I Jornadas Internacionales de Dirección Teatral en 2020, que tienen su génesis en inquietudes propias de distintos campos en desarrollo dentro de los estudios teatrales, cuyo punto de contacto es la dirección. Cada una de las miradas desarrolladas en los encuentros propuso un recorte particular de este objeto. La modalidad virtual fue clave para propiciar la presencia de investigadorxs de diversas regiones de Latinoamérica y Europa, quienes presentaron sus trabajos y habilitaron debates tecnoviviales. Nuestra apuesta por descentrar y abrir un espacio de pensamiento multipolar entre investigadorxs e investigadorxs-artistas se expandió más allá de nuestras expectativas iniciales. Las Jornadas se configuraron, así, como una coordinada de reunión de distintos decires sobre la dirección -hacedorxs, investigadorxs escénicxs y académicxs-, y este libro recoge las marcas de aquellas voces.

Las colaboraciones están organizadas bajo ejes que representan diversos ámbitos de discusión sobre la dirección teatral. Convergen en el eje “Dramaturgia y dirección teatral” trabajos que recorren diferentes inquietudes que la dirección hace reverberar en la complejidad de la escritura teatral: reflexiones en torno a la siempre inquietante -y, por ello, potente- noción de dramaturgia, consideraciones sobre dramaturgias de escena y sobre las particularidades de la dramaturgia de dirección, interrogantes

desprendidos de los deslindes o de las hibridaciones entre la dirección teatral y la dramaturgia, historizaciones de estas prácticas, indagaciones sobre concepciones de texto y sus proyecciones en la escena, pensamiento crítico sobre la propia práctica escrituraria y análisis de textos dramáticos. Las colaboraciones aquí reunidas muestran la vigencia de los debates sobre el vínculo dramaturgia/dirección y los contrapuntos que se generan al abordar esta relación.

El eje “Poéticas de la dirección teatral: perspectivas comparadas” incluye indagaciones sobre poéticas particulares de directorxs de la modernidad y de la contemporaneidad, latinoamericanxs y europexs: figuras con amplio reconocimiento y también grupos de artistas-investigadorxs que documentan sus prácticas y metodologías de trabajo.

“Pedagogía y dirección teatral” se titula el eje que presenta autoobservaciones de procesos vivenciados por directorxs que, a su vez, juegan un rol docente, así como reflexiones en torno al estado de situación de la educación teatral específica en dirección. Los trabajos develan ejercicios de clases y procedimientos para estimular la reflexividad, que llevan a que cuestionemos sobre qué aspectos del quehacer directorial se estructuran las metodologías de enseñanza. El interrogante sobre la posibilidad de enseñar a ser artista tiene en estas páginas un sitio de problematización.

Los trabajos recogidos en el eje “Procedimientos y metodologías de dirección de actores y actrices” revisan la creación escénica en torno a lo actoral y las dinámicas de diálogo con la dirección. La actuación se constituye como un campo de preguntas particular que convoca a la figura que ejerce la dirección como parte de las indagaciones: las metodologías de trabajo en contextos particulares, los procedimientos, las consignas, la corporalidad y la creación colectiva son abordadas poniendo el foco en el vínculo dirección-actuación.

Para el eje “Política, feminismo y producción de subjetividad desde la dirección teatral” las discusiones versan sobre los efectos de la dirección en lo afectivo, lo político y lo creativo, considerando las influencias que unas esferas ejercen sobre las otras. Son aspectos para reflexionar el poder de la palabra de la dirección, el ejercicio político y la capacidad de transformación de la realidad desde el teatro y la dirección en particular. Se problematizan las prácticas patriarcales en el teatro, se plantea la posibilidad de volver a poner en perspectiva los procesos desde lógicas feministas y se estudian los afectos que cohesionan a los colectivos.

El eje “Dirección, dispositivos escénicos y puesta en escena” contiene trabajos que abordan problemas en relación a los dispositivos de creación escénica emplazados en el espacio público, al desarrollo de poéticas directoriales vinculadas a materialidades específicas, como los títeres, y a las singularidades de la composición escénica en las prácticas dancísticas contemporáneas.

Por último, bajo el eje “Tecnovivio y pandemia” se reúnen propuestas que, de modo emergente, apuntan a la reflexión sobre los desafíos, las preguntas y las reinventiones de la práctica teatral en el marco de la pandemia que atravesamos.

Los debates y la construcción de pensamientos dialógicos se reflejan también en el colectivo que impulsó el evento y esta publicación, conformado por investigadorxs del Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades “María Saleme de Burnichón” de la Universidad Nacional de Córdoba y del Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino”, de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, quienes en la virtualidad construimos un diálogo cotidiano y fructífero. El trabajo de investigación en el contexto de pandemia nos condujo a reconocer la potencia de los vínculos entre territorios, en la diversidad de sus respectivas tradiciones. La propuesta fue y sigue siendo federalizar la mirada, multiplicar los ángulos de observación, descentrar los reconocimientos y trabajar desde lógicas horizontales y democráticas.

Este libro, además, es producto del diálogo entre centros de investigación de universidades públicas argentinas. Nada de esto hubiera sido posible sin el apoyo y la colaboración de personas que ejercen con generosidad sus roles institucionales: queremos agradecer especialmente a Jorge Dubatti y Natacha Koss del IAE, a Eduardo Mattio y María Angélica Bella del CIFYH, a Ximena Triquell del Doctorado en Artes y Maura Sajeve del Departamento de Teatro de la Facultad de Artes (UNC), a las autoridades de dicha Facultad y a lxs trabajadorxs del Centro de Investigación y Producción en Artes. Agradecemos el compromiso de nuestra compañera Candela Ciralo, de todxs lxs colegxs y amigxs que colaboraron como coordinadorxs y de aquellxs referentes de la escena contemporánea que integraron el foro inaugural y las conferencias. Todxs ellxs, junto a quienes compartieron sus trabajos en las mesas, hicieron de las Jornadas una celebración de la circulación de la palabra y el pensamiento. Lxs lectorxs tienen la posibilidad de acercarse a un registro del evento a través del canal de YouTube de las Jornadas.

El encuentro convivial nos reclama: la reunión de cuerpo presente, la escucha hecha colectiva, la respiración, la risa y la emoción compartidas. Para quienes habitamos el teatro, la reunión de los cuerpos en el espacio es irremplazable. Sin embargo, el contexto que vivimos nos exigió una reinención para que este encuentro descentrado tuviera su condición de posibilidad: la de congregarnos en un mismo tiempo en una realidad incorpórea. Vimos traslucir los debates de una comunidad teatral diversa que materializó su enorme potencia. Estas páginas, entonces, reactualizan esa comunidad que fue y que siempre está por venir: quiere ser una invitación para futuros encuentros que hagan coincidir de modos inéditos nuestros tiempos y territorios.

Paula Ansaldo, Fwala-lo Marin,
Leticia Paz Sena y Eugenio Schcolnicov

Córdoba y Buenos Aires,
junio de 2021



1. Dramaturgia y dirección teatral



Cartografías de la violencia patriarcal en las escrituras biodramáticas: *Cachorro de león*, de Conchi León e *Imprenteros*, de Lorena Vega

Josué Elí Almanza*

En los estudios teóricos del teatro sigue reinando un ímpetu eurocentrista. Ejemplo de ello es que se infiere que la escena de lo real se desarrolló tardíamente en Latinoamérica, que lo hizo influenciada por las tendencias primermundistas, y pocas veces contempla las cosmogonías regionales —prehispánicas y coloniales— como medulares en el desarrollo de un pensamiento y praxis teatral latinoamericana. Por mi parte, creo en la fractura paulatina del *statu quo* para dar lugar a la teoría crítica desde la propia búsqueda y reconciliación con la identidad regional.

En principio, ya se ha demostrado que la historia no es algo que deba medirse en línea recta, cronológicamente; y por otro lado, algunas corrientes feministas latinoamericanas han promovido la inclusión de las indígenas y las mestizas sembrando la interseccionalidad con el género, la clase, el territorio, etc. (Segato, 2010). Por estas razones, esta cartografía esbozada a partir de piezas biodramáticas no pretende poner únicamente una lupa sobre la pieza artística a manera de decodificación, sino que apela a lo contrario, a la lógica de expansión, tramado y consciencia sinérgica. La propuesta apela a la cartografía como un mapa de relaciones, a la percepción de los motores invisibles que inciden en sus concatenaciones dramáticas y, sobre todo, al movimiento en una intención telúrica, esa colisión de fuerzas que vibra sobre las fallas estructurales jerárquicas y registra fricciones en los bordes de un hemisferio consagrado a lo cisheteropatriarcal. El biodrama en su estrecha relación con lo que evoca la colectividad se ha fortalecido como apología de lo íntimo —no lo individual o lo privado— para hacer efervecer desde sus entrañas el movimiento femenino teatral de directoras y dramaturgas, dentro y fuera del espacio escénico.

* Universidad Nacional de las Artes (UNA)
j.almanza@gmail.com

Me he enfocado al estudio del biodrama desde dos ejes transversales. Para el desarrollo del primer eje, dedicado a su estudio estructural y procesual como acontecimiento, he aplicado un análisis de las partes procurando la reflexión de una metodología deconstructiva de la pieza a partir de los elementos que la erigen, aquellos que Vivi Tellas —la principal ejecutora del biodrama— llama “archivos”. (Tellas, 2017)

En el segundo tipo de estudio y razón de este texto, planteo el concepto de *ethos contrabarroco o barroco femenino*, una aproximación construida a partir del llamado *ethos histórico*, desarrollado por el filósofo ecuatoriano-mexicano Bolívar Echeverría, así como los pensamientos críticos de las autoras Rita Segato y Marcela Legarde que suman a la problematización abriendo la posibilidad de la disidencia desde los feminismos.

El *ethos* barroco de Echeverría

Bolívar Echeverría en su libro *La modernidad de lo barroco* (1998) se vale de la definición del *ethos histórico* como un *ethos* que permite adentrarse en las contradicciones de la vida social de una época determinada. “El comportamiento social al que podemos llamar *ethos histórico* puede ser visto como todo un principio de construcción del mundo de la vida. Es un comportamiento que intenta hacer vivible lo invivible” (Echeverría, 1998, p.37). La amplitud del concepto abarca desde las formas culturales y su organización, hasta las formas de producción y los consumos de bienes. Es, en resumidas cuentas, la manera en la que lidiamos con el capitalismo, el gran paradigma de la modernidad, según él lo nombra.

Existen cuatro tipos de *ethos histórico* derivados que las formas de vivir el mundo. El *ethos realista* comulga con el capitalismo y aplica sus reglas por considerarlas eficaces y bondadosas con el orden del mundo. El *ethos romántico* transfigura al capitalismo en su adversario; sin embargo, y pese a su acto de negación, termina por naturalizarlo igual que el *ethos realista*. El tercer *ethos* es el *clásico* que genera distancia del hecho capitalista, pero no al grado de negarlo, sino que se muestra tolerante y comprensivo con el orden trágico por considerarlo inevitable. Finalmente, está el *ethos barroco* que igualmente genera una distancia, pero no acepta el capitalismo como lo hace el *clásico* o lo niega como lo hace el *romántico*, sino que lo considera inaceptable. Su definición deviene del arte barroco, ese movimiento que mezcla elementos que no se entienden, pero que —en palabras

de Stefan Gandler— “conviven y se dejan vivir mutuamente.” (2000, p.58). Aún así, es un *ethos* profundamente capitalista, como los otros tres, y no es para nada un *ethos* revolucionario: “su utopía no está en el “más allá” de una transformación económica y social, en un futuro posible, sino en el “más allá” imaginario de un hic el nunc insoportable transfigurado por su teatralización.” (Echeverría, 1998, p.16) El *ethos barroco* se desarrolla especialmente en América Latina y es considerado por Echeverría el más moderno de todos, pues ha logrado un proceso de mestizaje cultural que se ha naturalizado e integrado.

Echeverría también lo estudia desde el teatro y la representación. Lo considera contrario al arte de imitación, le atribuye la capacidad de emancipación de su condición originaria para la escena y, en consecuencia, la creación de un estado autónomo escindido. Pero su mayor característica recae en su ambigüedad, un estado inexplicable entre la vida real y la escenificación, logrando constituirse como el símbolo de la identidad latinoamericana.¹ Retoma este símbolo para abrir la posibilidad de pensar en la disidencia de su teoría. Echeverría omite al patriarcado en la formulación del *ethos barroco*. Inadvierte —y con ello minimiza— la opresión que se ejerce sobre las mujeres dentro del capitalismo y que también se construyen símbolos de una otredad oprimida a la par del símbolo de Infante.

La mujer del melodrama de la época de oro del cine mexicano tuvo que ser versátil para poderse restringir y amoldar a los requerimientos del patriarcado. Tuvo que disfrazarse por vergüenza; tuvo que masculinizarse, para obtener respeto; tuvo que prostituirse, para sobrevivir; tuvo que fingir, para conservar su matrimonio; tuvo que engañar, para conseguir lo que quería; y tuvo que dar la vida, para tener dignidad y reconocimiento. La lógica de sus esquemas de comportamiento no solo definió a personajes de gran carga de dramática, sino que también planteó y reforzó las conductas socialmente aceptables y censuró las actitudes reprochables de la feminidad rural y citadina. (Guzmán, 2007).

Echeverría designa las formas del estar frente al capitalismo, pero no considera las maneras de estar con el patriarcado y el colonialismo, poco considera a esa otredad invisibilizada, por lo menos no desde la teoría

¹ El mismo Echeverría y otros estudios posteriores sobre su trabajo del *ethos barroco* en la escena latinoamericana señalaron a Pedro Infante —ícono cultural del cine de oro mexicano— como el exponente claro que confirmaba sus postulados.

crítica masculina. La realidad es que la creación de símbolos culturales fue multilateral, mientras Infante y otros se confirmaron como símbolos, en este caso del *ethos barroco*, otros símbolos también se reforzaron: el de las mujeres, el de las indígenas, el de las madres y las esposas, el de las empleadas domésticas, etc.

Las aportaciones en los estudios feministas de Rita Segato y Marcela Legarde permiten pensar y problematizar esta noción del *ethos barroco* en la escena y particularmente en el biodrama latinoamericano. Esta poética se convierte en un referente de contracultura que parte de lo verdadero y deja a un lado las implicaciones de lo real evocando la contradicción, lo que nombro como el *ethos contrabarroco o barroco femenino*.

El biodrama, una aproximación hacia un *ethos contrabarroco o barroco femenino*

Primero he de reconocer una voluntad por nombrar —no conceptualizar— a las propias creadoras del biodrama desde la óptica regional. Identifico una diferencia significativa entre la escritora dramática y la escritora biodramática, no porque el biodrama no implique el uso de herramientas literarias y dramáticas, ni porque quede ajeno a otras categorizaciones, sino porque pienso en las dramaturgas biodramáticas como compositoras y tramadoras desde el estado del acontecimiento, refiriéndome a una suerte de ejecución anti-representativa que promueve la potencia por encima del conflicto, simplemente porque el conflicto —esencia del drama— implica la representación y en consecuencia el concepto. El biodrama es la antítesis de la escena representacional donde probablemente el concepto por excelencia sea el personaje *per se*; en el biodrama, en cambio, opera un mecanismo diferente en el espectador quien a partir de ese pacto tácito de saber que estará frente a una posibilidad de lo real, lo anula. Nombrar a las autoras como *bioescritoras* podía resultar adecuado, pero en un nivel más complejo de análisis, ni *bioescritoras* ni *dramahistoricistas* permitía apelar a esa potencialidad identitaria, una que incluyera la fuerza decolonial y deconstructiva desde lo femenino y lo indígena/mestizo porque —y es necesario subrayar— también en la cultura prehispánica y colonial la sabiduría de la palabra y la oralidad era conferida a lo masculino. Recurrí entonces a un símbolo construido y heredado desde lo comunitario y ampliamente

usado desde la teoría feminista por ser tradición milenaria de las identidades indígenas femeninas: las tejedoras.

Cuando la historia que tejía colectivamente, como el tramado de un tapiz donde los hilos diseñan figuras, a veces acercándose y convergiendo, a veces distanciándose y en oposición, es interceptada, interrumpida por fuerza de una intervención externa, este sujeto colectivo pretenderá retomar los hilos, hacer pequeños nudos, suturar la memoria, y continuar. En ese caso, deberá ocurrir lo que podríamos llamar de una devolución de la historia, de una restitución de la capacidad de tramar su propio camino histórico, reanudando el trazado de las figuras interrumpidas, tejiéndolas hasta el presente de la urdimbre, proyectándolas hacia el futuro. (Segato, 2010,18-19).

Podemos pensar que el biodrama en muchas regiones de Latinoamérica no se inició en la palabra, sino que se inició en los tejidos y otros oficios artesanales femeninos. Al ser enmudecidas, las mujeres narraron sus vidas a través de las manos, de los hilos, mujeres que así hicieron su propio espacio enunciativo, “un tejido relacional donde las narrativas hegemónicas son relegadas a los bordes y dejan de ser habladas por el Otro para pasar a hablar por sí mismas y de sí mismas.” (Juanena, 2016, p.28).

Imprenteros, de la creadora escénica argentina Lorena Vega, y *Cachorro de León*, de la dramaturga y directora mexicana Conchi León, me han permitido construir esa perspectiva identitaria y ciertos paralelismos y disidencias con el *ethos barroco* de Echeverría. La singularidad de sus obras reside en que no se apropian del biodrama desde un sentido arqueológico, donde el infutable retorno al pasado a través de la biografía no otorga el sentido propio de la escena, ni los archivos son puestos a merced de la reconstrucción de la memoria individual o con fines espectaculares o representativos, sino que promueven un sentido del biodrama en sus cuerpos presentes, cuerpos colectivos. La diferencia primordial está determinada por el lienzo sobre el que graban sus procesos de búsqueda que no únicamente son trazos textuales: en el caso de Conchi, lo hace sobre su cuerpo mestizo; en el caso de Lorena, lo hace en una revisitación al espacio, en su cuerpo hecho imprenta, hecho oficio.

Oscar Cornago en su ensayo “Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro” del 2005 expone:

En una sociedad caracterizada por el extremo individualismo y en la cual los medios de comunicación exponen lo biográfico de una forma manipulada y sesgada, en una época de crisis de la representatividad política, el teatro parecería querer por contrapartida mostrar la subjetividad y la realidad desde su inmediatez en tanto acontecimiento libre y autónomo. (2005, p.5)

Conchi León y Lorena Vega como tejedoras de lo íntimo han confeccionado un tejido sensible otorgando un sentido *contrabarroco* a la escena de la que se apropian, un sentido de habitar el mundo desde lo verdadero y lo femenino: el proceso de abrazar el dolor y el horror heredado física e ideológicamente a sus cuerpos humanos y sociales para reconstruirlo y transponerlo en lo colectivo. “Lo personal sigue siendo político. La feminista del nuevo milenio no deja de ser consciente de que la opresión se ejerce en y a través de sus relaciones más íntimas, empezando por la más íntima de todas: la relación con el propio cuerpo” frase de Germaine Greer, citada por Alicia Puleo García (2005, p.35). Sus tejidos vivenciales trascienden las fronteras y lo real para permitir lo que Barrionuevo y Villarreal (2019) en sus estudios sobre el biodrama asemejan a un puente, una suerte de unión temporal que habilita el estar tanto en el pasado como en el presente.

Si pensamos que la acción narrativa en términos del historicismo de Hayden White (2003): “la codificación de los acontecimientos en términos de tales estructuras de trama es una de las formas que posee una cultura para dotar de sentido a los pasados tanto personales como públicos.” (p. 115). Entonces tanto Conchi León como Lorena Vega son tejedoras dramáticas que establecen una forma de habitar con el mundo capitalista —a la manera del *ethos barroco*—, pero promueven un estar femenino en el empoderamiento de las voces íntimas en una suerte de *kintsugi* japonés: restauran sus memorias y sus cuerpos en el presente colectivo, los recuperan y los honran resaltando sus fracturas y cicatrices hasta trascender la propia representación e inaugurar un nuevo estado resiliente de sí mismas. Al enunciar la memoria, dan sentido a los acontecimientos y a las situaciones presentes de su existencia, de su vida.

Conchi León teje la relación con su difunto padre, una relación de violencia doméstica y abusos de poder, así como su encuentro con el teatro. Construye su mapa de vida comenzando con la infancia recuperando las experiencias de aquella niña de cuatro años que fue y que no entiende por

qué las cosas en su casa siempre terminan en lugares opuestos de donde deberían estar.

La limonada en el piso, la televisión a la calle, los santos y las veladoras en cualquier lugar; incluso en nuestra cabeza o en la de mamá. Aunque hay que decir que a nosotras nunca nos golpeó, él siempre iba por mamá, pero de alguna manera, cada vez que asentaba su puño sobre ella, éste hacía un eco muy fuerte dentro de nosotras. (León, 2015).

Conchi León teje el proceso de naturalización de los roles de género. Utiliza coincidentemente la figura de Pedro Infante como la propia metáfora de su padre. “Esa es una moto, no es un tráiler y ese no es mi padre, es Pedro Infante, pero yo los veía igualitos... bueno, además mi padre también iba a las cantinas como Pedro Infante y era mujeriego... era encantador [...]” (León, 2015) León teje un relato que ella misma ha descrito como un viaje interno y de entendimiento, pero señala que no es su propia historia lo importante en la experiencia teatral, sino el devinir colectivo, el descubrimiento de la vida posible. Aún así, ella lanza la advertencia: puede ser que no todo en su relato sea real. Y es por la experiencia que suscita esta dualidad que termina de construirse el acontecimiento. Aquella posibilidad de mentira provoca *lo verdadero* encarnado en esa paradoja convivial del *contrabarroco*. El biodrama *Cachorro de León* plantea una forma de aprender a estar con el patriarcado —en pasado y presente— construyendo esa paradoja de asumirlo con recato, pero al mismo tiempo desafiarlo y, sobre todo, reimaginarlo. Si el *ethos barroco* es la contradicción misma devenida en un *otro* imaginario, entonces el *contrabarroco* de León es la contradicción devenida en una *otra* imaginaria, una *otra* históricamente silenciada y ahora autoreferenciada en su cuerpo mestizo, en su ser periférico, en su vulnerabilidad expuesta. Ese tejido significado a partir de la articulación de su ser mestiza y su ser mujer decanta en el acontecimiento: la otredad imaginada.

Rita Segato (2010) ha hablado sobre las contradicciones y tensiones que surgen cuando se articulan el género y la etnia. Las mujeres indígenas o mestizas se enfrentan a la encrucijada de elegir ser leales a su género o ser leales a su grupo indígena o mestizo. Conchi León articula con destreza esta contradicción desde lo íntimo. “¿Era posible reconciliarse con un hombre tan violento al que decidí sacar de mi vida para siempre?” (León, 2015). Un padre que representa el territorio y la herencia patriarcal, una

historia que se ha encargado de ocultarla, y Conchi León resistiendo y evocando un acto de resiliencia. Ella nunca fue más verdadera.

En *Imprenteros* de Lorena Vega hay una violencia vedada, probablemente más difícil de distinguir, pero que sale al descubierto cuando nos preguntamos por los espacios que son conferidos para ser habitados por las mujeres, así como los propios roles de género en la casa y en los oficios.

Lorena Vega teje un biodrama donde ella se convierte es ese presente femenino de un universo masculinizado. Con una evocación a la biomecánica de Meyerhold, ella transita a partir de los estigmas ocupacionales, esas cicatrices del propio oficio. Pero los estigmas ocupacionales no sólo ocurren físicamente, ocurren como acompañamientos fantasmagóricos que afectan los sentidos: un sonido de imprenta tan preciso que se graba en la memoria y Lorena es capaz de reconocer y/o reproducir, un trazo maquinario capaz de apropiarse del cuerpo y dibujar movimientos memoriales en las manos y piernas.

Lorena Vega teje su experiencia partiendo de un pasado que sitúa la línea hereditaria y que ha marcado el destino de generaciones en su familia: ser trabajadores gráficos, ser imprenteros. Pero en ese diálogo con lo evidente, ella plantea una mirada disidente, una mirada desde lo íntimo y lo femenino. Y es que en *Imprenteros* es inevitable escuchar los ecos femeninos que aparentemente nunca estuvieron presentes, incluida la propia Lorena. Por ello, en ese tejido se confirma ese rol naturalizado conferido al género femenino: el del cuidado familiar.

Al igual que en el biodrama de Conchi León, Lorena filtra el cuestionamiento de lo real en la presencia escénica del hermano, una participación que siembra la incógnita de estar frente a la realidad teatralizada. Sin embargo, aquel acontecimiento resulta más verdadero que los propios archivos. Lorena logra tejer la memoria en un presente continuo y disidente generando la paradoja *contrabarroca*. Mientras su padre la desprecia en importancia frente al vaivén económico, ella trasciende y reconstruye los afectos. Agustina Paz en su entrevista a Vega dice a propósito de Teresa de Laurentis: “El género se te queda pegado como un vestido mojado, te lo despegás del cuerpo y se te vuelve a pegar.” (2019).

A manera de conclusión, algunos autores han desarrollado nuevas teorías literarias y críticas tomando como punto de referencia el *ethos barroco* de Echeverría e incluso se han aventurado a escribir sobre la posibilidad de un *ethos post barroco* basándose en la utopía de un estar anticapitalista.

Considero que esa evolución del *ethos barroco* no puede ser evocado sino por la experiencia de lo femenino interseccional en el presente. El biodrama desde esa evocación *contrabarroca* dialoga con las propias contradicciones del ser femenino latinoamericano. Abre la posibilidad de articular las luchas de género con las luchas mestizas, afrodescendientes o indígenas en el presente de los cuerpos. ¿Por qué hay escasos o nulos varones tejiendo acontecimientos desde su propia intimidad, desde la potencia política de lo femenino? Probablemente porque ese lugar implica un batalla más ardua que aquellas ocurridas en el sitio de la espectacularidad, la representación y lo público. El biodrama *contrabarroco* potencia lo político femenino y configura un particular modo creativo y de producción, un conjunto de relaciones que deconstruyen las estructuras jerárquicas que han condicionado y sometido durante tantos siglos sus propias experiencias, sensibilidades y saberes.

En el ejercicio del tejido íntimo, ambas tejedoras referidas hacen temblar las estructuras identitarias patriarcales y aportan trazos a una particular cartografía que ya no sólo revela los estados de sitio del patriarcado, sino que muestra dónde comienzan a caer las fronteras, dónde los paradigmas se derrumban y dónde hay nuevos hábitats que reconfiguran la manera del ser y el estar en nuestra identidad latinoamericana. Después de todo, hemos construido esos pedazos de vida que se llaman pasado gracias a las palabras de nuestras madres.

Referencias bibliográficas

- Barrionuevo, A. y Villarreal, R. (2019). La actriz como puente entre el pasado y el presente: poetización de la propia experiencia de vida. *Sendas*, 2, 101-109.
- Butler, Judith. (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. D.F.: Paidós.
- Carrión, C. (2017). El *ethos barroco*: una lectura desde la teoría de los modos literarios. *Universitas*, 15 (26), 163-178.
- Cornago, O. (2005) Biodrama. Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro. *Latin American Theater Review (Kansas University)* 39.1, 5-27.

- Echeverría, B. (1998). *La modernidad de lo barroco*. México: Ediciones Era.
- Gandler, S. (2000). Mestizaje cultural y ethos barroco. Una reflexión intercultural a partir de Bolívar Echeverría. *Signos Filosóficos*, Vol. I, núm. 3, 53-73 En línea en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=34300303> Consultado en septiembre 2020.
- Guzmán, N. (2007). Los rasgos de la feminidad poscolonial dictados por el patriarcado y planteados por el cine mexicano de la época de oro. *Estudios centroamericanos : ECA ; revista de extensión cultural de la Universidad Centroamericana José Simeón Cañas*, 62, 1086-1106.
- Juanena, J.A. (2016). Mujeres indígenas, feminismo y condición postcolonial. *Lectora*, 22, 27-42.
- Lagarde, M. (1996). *Género y feminismo, desarrollo humano y democracia*. Madrid: Horas y Horas.
- León, C. (2015). *Cachorro de león*.
- León, C. (2 de abril de 2015). Cachorro de león. Sipse. En línea en: <https://sipse.com/opinion/cachorro-de-leon-columna-de-conchi-leon-144962.html> Consultado en septiembre 2020.
- Paz, A. (3 de julio de 2019). Sobre Imprenteros de Lorena Vega: narrar desde la mirada de la hija. LATFEM. En línea en: <https://latfem.org/sobre-imprenteros-de-lorena-vega-narrar-desde-la-mirada-de-la-hija/> Consultado en septiembre 2020.
- Puleo, A. (2005) Lo personal es político en Teoría feminista: de la ilustración a la globalización. *Del feminismo liberal a la posmodernidad*, 2, 35-68.
- Segato, R. (2013). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos, y una antropología por demanda*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

- Segato, R. (2010). Género y colonialidad: en busca de claves de lectura y de un vocabulario estratégico descolonial, *La cuestión descolonial*. Lima: Universidad Ricardo Palma.
- Tellas, V. (2017). *Biodrama. Proyecto archivos. Seis documentales escénicos*. Córdoba: Colección Papeles Teatrales. Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba.
- Vega, L. (2018). *Imprenteros*.
- White, H. (2003). *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Barcelona: Paidós.
- White, H. (1998). *Metahistoria*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina.



Minoridad y forma en *Yvonne, princesa de Borgoña*, de Witold Gombrowicz

Valeria Victoria Araya*

La obra dramática de Witold Gombrowicz puede ser leída como un proyecto estético que problematiza la noción de “forma”, al instalar una concepción del sujeto eminentemente teatral, el cual se encontraría condenado a “actuar” en los límites de la máscara social y su falsedad constitutiva. Se trataría del hombre como productor de formas, como su esclavo, el hombre no auténtico. Es en *Yvonne, princesa de Borgoña* (1938), su primera obra, en que se evidencia aquella crisis de la idea de forma, esta preocupación por la imposibilidad de la representación, cuya consideración podría resultar relevante al ejercicio de la dirección teatral.

Nos interesa en particular la figura deforme de la princesa Yvonne, cuya definición escénica aparece entre la ausencia y la falta de forma. Este personaje central es un problema conceptual y escénico, es decir, estético, a partir del cual creemos que es posible explorar la noción de *teatro menor*, concepto desarrollado por Giles Deleuze en *Un manifiesto menos*, a propósito de la obra de Carmelo Bene. En este sentido, para liberar una nueva potencialidad del teatro, Deleuze (2003) propone como operación fundamental la sustracción o amputación de todo aquello que constituya un elemento de poder, en cualquier nivel de la expresión y la representación. Es en este momento en que el “actor deja de ser el actor” (p. 81) y se abre a nuevas posibilidades de interpretación ya fuera de la (re)presentación.

De acuerdo con lo anterior, el objetivo de esta ponencia es explorar el posible funcionamiento de un movimiento sustractivo, como operación de minorización señalada por Deleuze, en *Yvonne*. Para esto, retomaremos algunas ideas señaladas por David Lapoujade en *Las existencias menores* (2018), quien destaca la potencialidad de aquellos acontecimientos que, frágiles en apariencia, provocan una expansión de la realidad (p. 56). A partir de la lectura de los procedimientos estético-teatrales en los diversos planos del espacio-tiempo, la corporalidad y la palabra escénica que

* IIT-DAD-UNA
vikaraya@gmail.com



operan en esta pieza dramática, se propone explorar los alcances y los límites de este modo de ser-estar desprovista de forma(s) de Yvonne y el consecuente problema estético que representa. Así, ¿es posible leer en Gombrowicz las huellas de este proceso de minorización teatral? ¿Qué elementos nos permiten cuestionar la idea de forma en el teatro, en tanto crítica a las formas representacionales del poder?

I. De las formas

En *Crítica y clínica*, Deleuze (1996) reflexiona acerca de la vinculación entre la literatura y la vida, a partir precisamente de su lectura de Gombrowicz. Dice: “Escribir indudablemente no es imponer una forma (de expresión) a una materia vivida. La literatura se decanta más bien hacia lo informe, o lo inacabado (...)” (p. 12). Este desborde de toda forma en la obra del autor sin duda puede leerse como expresión de una literatura menor, en que la forma viva nunca acaba, no termina de madurar, se encuentra siempre en curso.

Yvonne, princesa de Borgoña (1938), su primera y más reconocida obra teatral, puede ser comprendida como una indagación en torno a su principal preocupación estética: la cuestión de la inmadurez como experiencia fundamental de la vida y el arte, en rechazo a todo aquello encerrado o clausurado por una forma, por una máscara construida o heredada, cuya caída inevitablemente debiera suceder sin reparación alguna. Para este propósito, y como lector de Shakespeare, las formas clásicas del teatro fueron revisitadas como potencias para poner en juego el descentramiento de la forma.

En esta pieza se desarrolla la historia de una familia noble, cuyos rituales cortesanos se reconfiguran con la irrupción de Yvonne. Con el personaje de la posible futura princesa se dispara toda formalización esperada y en su aparente insustancialidad comienza el proceso de descomposición de los elementos que operan en la obra. De este modo, el problema del estatuto del personaje encuentra aquí un punto de inflexión, al no poder definir en límites representacionales al protagonista. Es por esto que la cuestión de cómo es la princesa, se convierte en un problema dramático, una interrogante a resolver desde la dirección, la actuación y todos los niveles que configuran una puesta en escena, debido a que Yvonne, no tiene forma.

La negación de una definición elemental de personaje, característica cuyas referencias podrían responder a distintas convenciones, no es en este caso una falta o un vacío, sino más bien una función positiva que transformará en cada acto las totalidades simbólicas de ese universo. Lo importante es que la futura princesa de Borgoña expresa una carencia, la que se irá modelando y transformando a los ojos de quien la mire. En el primer acto, es su familia quien la presenta, poniendo en duda su vitalidad.

TIA I - ¡Es una desgracia! Hay en ella algún defecto orgánico. Tiene la sangre demasiado perezosa.

TIA II - Esto le provoca inflamaciones en invierno y úlceras en verano. En otoño tiene catarro y en primavera jaqueca.

TIA I - Los médicos dicen que si se animara un poco, si estuviera un poco más alegre, la sangre fluiría más rápida y los achaques desaparecerían (Gombrowicz, 2018, p. 21).

A Yvonne, le falta ánimo; esto nos recuerda a la antigua comedia de humores de la época shakesperiana, basada en la concepción médica de cuatro humores que rigen la conducta humana y que determinaban la creación de personajes en función de un humor que marcaría sus comportamientos (Pavis, 1984, p. 71). La primera apreciación que podemos realizar acerca de este personaje se relaciona con un cuerpo defectuoso, que nunca logrará inscribirse en la forma cortesana y sus rituales. Al inicio de la pieza, un comentario de Gombrowicz (2018) publicado junto a las “Indicaciones sobre la actuación y la dirección”, destaca la acción particular de este personaje: “[...] Su descomposición biológica suscita peligrosas asociaciones, y recuerda a todo el mundo las carencias y defectos propios y ajenos” (p.13). Pero esta falta de Yvonne es solo aparente, puesto que configura la acción de la obra y moldea el discurso teatral desde una concepción crítica.

Una característica de la minoridad es propiciar una fuerza capaz de suscitar nuevos sentidos, a partir de la eliminación de elementos; para Deleuze (2003) se trataría de: “suprimir todo lo que constituye una lengua de poder; en la lengua y en los gestos, en la representación y en lo representado” (p. 86). La corte y los protocolos de la realeza quedan expuestos

a través de su presencia, cuya existencia no-codificada, y silenciosa, corrompe esa representación mayor, desenmascarando a su vez a cada personaje/forma de la familia.

Como decíamos, en la operación de minorización, la acción principal se caracteriza por ser sustractiva. Yvonne no tiene voz, no opina. Su discurso se constituye en el silencio, es decir, no habla. No se manifiesta a nivel gestual; no tiene rostro, ni se la presenta con cualidades femeninas, de mujer esperable al gusto de la corte: no es rica, ni bella, ni buena, ni nada. Tampoco se muestra interesada en respetar los modos propios de la realeza. Esta particularidad alertará al resto de los personajes y más tarde, los destruirá.

REINA- Hoy ha vuelto a quedarse callada durante toda la merienda. En el almuerzo también ha estado callada. Y también en el desayuno. Por lo demás, está callada todo el tiempo. ¿Qué pinta tiene todo esto y que pintamos nosotros ante este silencio? Felipe, al fin y al cabo hay que guardar las formas (Gombrowicz, 2018).

Este es el conflicto principal que pone en funcionamiento la obra, conservar o destruir la(s) forma(s). Yvonne, como personaje inmaduro, encuentra su fuerza en la falta de forma(s) del poder que aquí se despliega contra los rituales monárquicos, los gestos del decoro. Ella es un cuerpo amorfo, de modo que se convierte inevitablemente en un problema conceptual y escénico. En esta amputación de elementos que configuran al personaje, se desata una fuerza que hace estallar al drama, dislocándolo de sus variaciones prototípicas. En los hombres de la corte que se presentan en el primer acto, Felipe y Cipriano, despierta violencia:

EL PRÍNCIPE- (...) ¿sabe qué pasa? Que cuando uno la ve a usted, le vienen ganas a uno de usarla para algo. Por ejemplo, de echarle un lazo y hacerla correr o usarla de repartidora de leche o de clavarle un alfiler o de burlarse de usted. Usted enerva ¿comprende? Usted es como el rojo que enfurece al toro, usted es una provocación (Gombrowicz, 2018).

Las reacciones que produce Yvonne adquieren múltiples dimensiones, en general vinculadas con el deseo y el exceso. Es la presencia del “adefesio” -así es como la corte denomina a Yvonne- la que irá vaciando, descolocando la identidad de los personajes, revelando algo patético: las

mujeres de la corte, corrompidas por su presencia, se comportan de manera extraña, quieren parecerse a ella, por lo menos en su ridículo.

ISABEL- (avergonzada) Majestad..

LA REINA- No paras de hacer monerías. Desde que esa... esa... infeliz ha aparecido en la corte, todas las damas no paran de hacer monerías (Gombrowicz, 2018, p. 57).

A partir de la irrupción de Yvonne, entendida como una “falla orgánica” en la corte, podemos considerarla amputada de su individuación como principio estable, es decir, como futura princesa; esto transforma al resto de los personajes y sus líneas de acción adquieren nuevas direcciones. La operación crítica que se pone en juego consiste tanto en suprimir los elementos estables, como en poner todo en variación continua y transponerlo en menor (Deleuze, 2003, p. 88). Aquí, la transposición minorizante coloca a Yvonne como principal operadora de este proceso, en el que discurre la risa como otra variación permanente, que en tono de farsa soporta el ridículo y el exceso.

El casamiento de Felipe e Yvonne que se anuncia en el primer acto como “broma colosal”, estructura una trama simple de engaños y enredos. Pero es la amputación de las cualidades esperables de Yvonne, la que desata movimientos inesperados. Si consideramos que en la variación lo que cuenta son las relaciones de velocidad o de lentitud a lo largo de una línea de transformación (Deleuze, 2003, p. 92), podríamos decir que la línea de acción de Felipe –el príncipe– se desarrolla de manera estable, predecible; en tanto que el conflicto de tipo amoroso, luego existencial, es continuo y se resuelve con el intento de restablecer el orden, comprometiéndose con otra dama de la corte.

EL PRÍNCIPE- Yvonne, tengo que hacerte una confesión. Justo hace un momento te he engañado con Isabel. Ya no eres mi prometida. Lo siento mucho, pero no lo puedo remediar (...) perdona que te lo anuncie de esta manera, con esta ligereza, pero he decidido aprovechar cierta facilidad que de pronto ha aparecido en la naturaleza gracias a ti [...] (Gombrowicz, 2018, p. 63).

Sin embargo, otras variaciones que impulsa Yvonne en tanto agente desestabilizador, aumentan su velocidad hacia el desenmascaramiento. La presencia “sin poder” de la protagonista resulta insoportable, en todos los personajes desata algún tipo de exceso, rompiendo la continuidad de sus acciones. Este proceso Deleuze lo describe como un fenómeno que ocurre en un tránsito, es allí “en el medio es donde se encuentra el devenir, la velocidad, el torbellino” (Deleuze, 2003, p. 82). Hacia el tercer acto, definitivamente todos destruyen sus formas. En el caso de la reina, se devela su oficio de poeta que mantiene a escondidas, ahora trastornada por las similitudes que encuentra entre la deforme Yvonne y su poesía:

LA REINA: (...) cuando miras a Yvonne ¿no se te ocurre nada? ¿No te viene nada a la cabeza? Ciertas asociaciones... ¿Su manera de andar; por ejemplo? ¿Su nariz? ¿Su mirada y en general toda su manera de ser? ¿No te recuerda...nada? ¿No piensas que alguien malintencionado podría asociarla con... con... con esos poemas míos, en los que quizá haya puesto demasiada poesía... mi poesía... mi poesía íntima? (Gombrowicz, 2018, p. 58).

Llegado este momento, no importa tanto lo que ella es en un sentido hamletiano, sino su modo de existencia particular, que se deforma según la mirada de un otro que a su vez, se ve transformado por ella. La línea de acción desencadenada por Yvonne se precipita y su manifestación resulta insoportable. Ella podría ser lo que David Lapoujade (2018) denomina un personaje de la reducción, cuya característica principal es obrar como un espejo “intensificador de la experiencia” (p. 45), develando aquellos rasgos ocultos de los personajes que ellos mismos no ven, o que han dejado de ver. Al igual que la sustracción deleuziana, la reducción se vincula justamente con “hacer ver de otro modo”. Así, el desvío del comportamiento esperado en los límites estereotípicos de los personajes se intensifica:

LA REINA- ¿tengo que ir toda despeinada? ¡Oh, oh, oh! ¡Eso podría delatarte! Si alguien te sorprende con esos pelos revueltos... deja de hablar sola. Seguro que ella también habla sola. Margarita, deja de hablar sola. Eso podría delatarte (se mira en el espejo) Oh, me ha sorprendido este espejo. Tengo que sacar a relucir toda la fealdad de mis rasgos, solo entonces estaré preparada. Deja de hablar sola. Alguien te puede oír. No puedo dejar de hablar sola. ¿Será que todos los asesinos hablan solos antes de matar? [...] (Gombrowicz, 2018, p. 77).

La reina ensaya frente al espejo algunos versos y un plan de envenenamiento. La sola presencia de Yvonne es tan perturbadora e inadecuada, que cada personaje elabora un plan para matar a la “sin forma”. De esta manera, aniquilar a la futura princesa será la acción del cuarto y último acto. Mientras el padre enuncia que matar a “la Boba” no sería un problema mayor, asistimos al desenmascaramiento femicida del rey, cuya memoria desatada por Yvonne trae a la luz el lado oscuro del monarca.

LA REINA- ¿La has asfixiado? ¿A Yvonne?

REY- Estúpida. No a Yvonne, pero todo eso da igual. No a Yvonne sino a otra. Ya hace mucho. Ahora ya ves de lo que soy capaz. Al lado de mis pecados tus vergonzosos y estúpidos versos no son nada. La maté a ella y ahora mataré a la boba. A la boba también la mataré (Gombrowicz, 2018, p. 78).

La supresión de Yvonne como figura de poder provoca líneas de acción relacionadas con el exceso y la violencia, por lo que para conservar las formas y guardar la imagen de la corte, la familia decide aniquilar ese ‘otro’ que es Yvonne. Su presencia rompe las formas y la corte, en ningún caso, aceptaría sin resistencia. Para este momento, “matar a la futura princesa” resulta un desvío, una variación respecto del contrato inicial, el casamiento. El desvarío del príncipe, que juega a transgredir lo esperable comprometiéndose con Yvonne, las cortesanas burlonas, empáticas más tarde, la reina poeta y el rey femicida, son algunas de las rupturas expuestas por este personaje. Su irrupción resulta lo que Lapoujade (2018) comprende como un acontecimiento: un suceso que transforma el modo de ser de los otros; los personajes ya no se pueden considerar los mismos, se ha producido la inversión del punto de vista (p. 53). En este sentido, la ausencia de características estables en este personaje dinamiza el vínculo con cada integrante de la familia. No ya por oposición o exaltación de un conflicto, sino más bien por el espejo que hace existir en cada uno, “una nueva dimensión de sí mismo”.

II. Yvonne, en escena

Señala Deleuze (2003) que la escritura no es literaria ni teatral, la distinción de aquello escrito para ser actuado o para ser leído, no tendría



sentido en tanto que lo importante es que la escritura sea operatoria (p. 88). Debido a esto, poner en juego el texto en la materialidad escénica concreta exige nuevas superposiciones, supresiones y desplazamientos; es decir, re-configurar la acción crítica implicaría volver a operar sobre el texto desde el trabajo específico de cada elemento teatral en escena. Los componentes de la lengua y el habla, no pueden tratarse disociados de aquellos no lingüísticos: gestos, objetos, acciones, variables exteriores (p. 90). Es aquí en donde aparece la necesidad de construir un continuo entre la dramaturgia y la puesta en escena para poner en funcionamiento la acción minorizante.

La idea de que Yvonne es el drama de la forma implica considerar, por lo menos dos sentidos simultáneos del término; la distinción entre forma como principio organizador de la materia y al mismo tiempo, lo formal, como principio de estructuración de las formas (Lapoujade, 2018, p. 15), para establecer una arquitectónica, una máquina, un animal (Deleuze, 1978, p. 17). Aparece aquí el hombre de teatro como operador (Deleuze, 2003, p. 77) independientemente de su lugar como autor, actor, actriz, director deberá accionar para desviar esa fuerza, para atentar contra la representación y transformar de manera constante la escena en construcción.

Desde una perspectiva de la Filosofía del Teatro¹, el trabajo específico sobre la poiesis es el que consideramos crítico en la puesta de esta obra. Este nivel del acontecimiento escénico, que involucra tanto la acción de crear -la fabricación- como el objeto creado -lo fabricado- se configura a partir de la acción corporal. Un cuerpo poético con características singulares, distinto al cuerpo cotidiano. Yvonne, como artífice de la idea de forma en Gombrowicz, expone ese impedimento continuo, un cuerpo interponiéndose a otro y a sí mismo, cuyo devenir sostiene un desequilibrio positivo (Deleuze, 2003, p. 91) que destruye los contornos.

Así, regresa el siempre presente problema del teatro, un cuerpo en escena. Un cuerpo en escena que actúa, que performa, que vive de un modo efímero en ese espacio -un tiempo otro. La pregunta por su modo de existencia nos enfrenta con lo real -distinto al verosímil ficcional- del teatro. Un cuerpo, una cosa. Observa Lapoujade (2018): “El cuerpo propio es la primera de las cosas en la medida que se mantiene y nos hunde en

¹ Comprende al hecho teatral como un acontecimiento que se constituye en tres niveles: el convivio, la *poiesis* y la expectación (Dubatti, 2011, p. 33).

el mundo. Con el cuerpo, entramos en el mundo de las cosas” (p. 17) y el problema dramático, la operación crítica completa (Deleuze, 2003, p. 88) se actualiza también en el proceso vivo; en la exploración actoral como un cuerpo que habla, un cuerpo que acciona y que es fundamento a la vez de la vida escénica.

III. De la risa

La acción positiva de producir un sentido esquivo a la forma del decoro, los gestos de la corte, se irá transformando en la interacción de distintas variables. Una de ellas configura el tono de la exageración y el ridículo; el enredo en situaciones cómicas funciona como otro operador en la metamorfosis desatada Yvonne. El desplazamiento del canon teatral occidental, el drama shakesperiano al que toma como referencia y modelo mayor, el mundo palaciego, las formas anquilosadas y ostentosas de los rituales cortesanos, se deforman con algunos procedimientos propios de la comedia. Género antiguo que se ha desarrollado entre las formas de representación populares, en el que prevalece el cuerpo como testigo de sus variaciones. El problema de la familia real con sus personajes esperables: reyes, un príncipe, damas y nobles, más un personaje inadecuado.

Existe, en el conflicto de tipo amoroso propio del género, con Inocencio como enamorado de Yvonne, la exposición del código con el que opera la obra:

EL PRÍNCIPE- ¿Usted? ¿Usted...la quiere?

CIRILO- ¡Maldita sea!

EL CHAMBELAN- ¡Va-ya-far-sa!

EL PRÍNCIPE- Me acaba de romper el corazón, señor. De golpe, la cosa se ha puesto seria. ¿No sé si conoce esos repentinos cambios de la risa a la seriedad? Hay incluso, algo sagrado en ello [...] (Gombrowicz, 2018, p. 43).

El cruce entre lo serio y lo risible, es propio del subgénero enunciado. Personajes típicos envueltos en una serie de situaciones cómicas, bajo la convención del chiste, de un humor grueso y poco refinado (Pavis, 1998,

p. 218). A las variaciones impulsadas por el elemento desestabilizador expuesto anteriormente, la farsa podría funcionar como otra variable operadora en el proceso de transposición. La pregunta acerca de cómo minorizar para desprender devenires en contra de las formas consagradas del teatro (Deleuze, 2003, p. 83) encuentra en la comedia, una potencia. Como discurso menor de la comedia, la farsa despliega su fuerza activa presentando ridiculizable un discurso dominante; en contra del dogma, la risa, porque nada es tan serio como para no poder burlarse. El juego en torno a cómo matar a Yvonne hacia finales del tercer acto, en el que el rey señala que deberá ser una muerte “desde lo alto”, funciona como burla y transgresión al canon en el cual el universo palaciego siempre se alimenta de muertes familiares, la tragedia.

REY- Cállate tonta, se hará... ¿piensas que lo haría de una forma tan baja como tú...? No, no, yo la mataré desde arriba, con altivez, con pompa, con majestuosidad pero de una forma tan idiota que nadie sospechará nada. Ja, ja, Margarita, hay que matar desde arriba, no desde abajo. Antes que nada, aséate un poco, pareces una loca (Gombrowicz, 2018, p. 79)

La comedia, tradición de “lo bajo” desde la definición aristotélica, permite aquí mediante sus códigos, desenmascarar a la corte en la precariedad de sus cimientos. El final de la pieza, restaurador del orden, se relaciona con las convenciones del género que participa al mismo tiempo de esta operación crítica. La muerte de Yvonne será en una cena, se ahogará con una espina de pescado y cuando todos confirmen que la amorfa ha muerto, volverán los gestos protocolares indicados para dar sepulcro a quien transgredió, en apariencia sin hacer nada, los modos aristocráticos.

LA REINA- Arrodíllate, Felipe. Hay que arrodillarse, hijo. Es lo que hay que hacer.

El REY- ¡Deprisa! No puedes quedarte de pie tú solo, cuando todos estamos arrodillados.

(El príncipe se arrodilla) (Gombrowicz, 2018, p. 92)

Consideramos que la indeterminación de Yvonne es una potencia para el trabajo de creación en general. En su cualidad de imperceptible,

ella se transforma y es interpretada a la medida de las carencias o desvíos de los otros. Como señala Deleuze (1996) devenir no es alcanzar una forma sino encontrar la zona de vecindad, de indiscernibilidad, de indiferenciación tal que ya no quepa distinguirse de una mujer, de un animal o de una molécula (p. 12). Extranjera en su propia lengua, la única réplica que el personaje Yvonne enuncia en toda la obra, denuncia la inutilidad y el aburrimiento que provoca existir y habitar el mundo, en una máscara, monótona y falsa: “Es un círculo, todo el mundo, siempre...todo, siempre...siempre igual” (Gombrowicz, 2018, p. 34).

El teatro menor, habilita la posibilidad de instaurar un lenguaje teatral propio en contra de las formas canónicas y establecidas. Quedará a cada hacedor teatral, ofrecer otras lecturas para una exploración singular, otras puertas de acceso, desplazando los sentidos aprendidos y heredados de un campo teatral cuyo cuestionamiento constante, merece el trayecto de buscarse en el desierto propio, para una ficción por inventar.

Referencias bibliográficas

- Deleuze, G. (1996). *Crítica y clínica*. Barcelona: Anagrama.
- Deleuze, G. (2003). *Un manifiesto menos*. En Gilles Deleuze y Carmelo Bene, *Superposiciones*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1978) *Kafka. Por una literatura menor*. México: Ediciones Era.
- Dubatti, J. (2020). *Filosofía del teatro en Argentina. Fundamentos y Corolarios*. *Artes, la Revista*. En línea en: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5695729.pdf>. Consultado en diciembre 2020.
- Gombrowicz, W. (2018) *Yvonne, princesa de Borgoña*. En *Teatro Completo*. Buenos Aires: El cuenco de Plata.
- Pavis, P. (1984). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*. Tomo I (A-K). Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.



Estrategias de dramaturgia para la dirección teatral

Lorena Ballestrero*

Solemos asociar la idea de dramaturgia a la de escritura teatral. En nuestros programas de mano quien se hace responsable de la “dramaturgia” seguramente trabajó sobre las palabras que integran el espectáculo, aunque en la práctica del arte teatral “lo literario” es sólo una de las disciplinas artísticas que lo integran.

La persona que dirige se asume como responsable de la totalidad de esa experiencia teatral presentada al público, y su tarea incluye la de trabajar sobre “las palabras” que la integran y/o constituyen. Entonces, ¿cómo podemos pensar el concepto de dramaturgia sin relacionarlo únicamente con la escritura teatral? ¿Qué tipos de dramaturgias realizamos quiénes dirigimos teatro sin ser escritores/as? ¿Por qué vale la pena tomar el concepto de dramaturgia para dar cuenta del trabajo de las y los profesionales de la dirección escénica?

En primer lugar, vale resaltar que *la dirección teatral es una práctica*. Como tal, requiere de técnicas específicas que permitan llevarla a cabo. Uno de los desafíos más importantes para quien dirige teatro es el de *cómo construir un mundo coherente y específico, particular y verosímil, en cada puesta en escena*. Como directora y creadora, insisto en abrir un espacio de pensamiento que nos permita reflexionar *desde* el teatro como disciplina artística, particular y específica.

Pienso que quienes dirigimos, construimos un mundo.

Sabemos que hay tantxs directorxs como obras teatrales posibles. Sin embargo, considero que aunque *las reglas de juego de cada uno de los mundos contruidos -o a construir-* son distintas y particulares, *determinan en cada caso los criterios* para tomar decisiones a lo largo de todo el proceso de creación de una obra de teatro, desde los inicios del proyecto hasta su estreno y durante las funciones posteriores.

Los procedimientos, estéticas elegidas, estrategias que quienes dirigimos hacemos funcionar en un espectáculo teatral; forman parte de *de-*

* Artes Dramáticas, Universidad Nacional de las Artes
Escuela Metropolitana de Arte Dramático C.A.B.A.
lorenaballestrero@gmail.com

ciones dramáticas, si entendemos la dramaturgia como un sistema de organización de una totalidad.

En principio, el concepto de dramaturgia es muy amplio y varía de acuerdo con las distintas épocas históricas y los/as artistas o teóricos que lo utilizan. Depende de quién lo defina, se modifica su resonancia.

Personalmente, *entiendo por dramaturgia escénica la tarea de organizar la totalidad de los elementos diversos que componen un espectáculo con el objetivo de crear un mundo coherente, particular y verosímil.*

Tomo esta definición para mi trabajo como directora teniendo en cuenta que la palabra “dramaturgia” proviene del griego y nos indica, ya desde entonces, la acción de componer un drama. En su sentido clásico, que encontramos en Pavis (1980), la dramaturgia es entonces la *técnica* que va a establecer los *principios de construcción* de una obra teatral.

La persona que dirige hará dramaturgia escénica si plantea los *criterios específicos* para poner en juego *pautas de interrelaciones* entre los elementos que constituyen determinado espectáculo.

Dramaturgia escénica y dramaturgia textual/literaria

No vamos a descubrir o sacar a la luz secretos “ocultos” en el texto teatral. Nuestra tarea, menos ambiciosa pero más ardua, no consiste sólo en intentar determinar los modos de lectura que permitan poner en claro una práctica textual harto peculiar, sino en mostrar, de ser posible, los lazos que la unen con otra práctica: la de la representación.

Anne Ubersfeld

Hay dos formas de pasear por un bosque. La primera nos lleva a ensayar uno o muchos caminos; la segunda, a movernos para entender cómo está hecho el bosque, y por qué ciertas sendas son accesibles y otras no.

Umberto Eco

Podemos hablar de dramaturgia tanto textual como escénica, refiriéndonos a la construcción del texto dramático o del espectáculo teatral respectivamente, con un criterio que pone el foco en los *procedimientos y estrategias de composición de una totalidad, su estructura y su sistema de fun-*

cionamiento. Cabe aclarar que esto, en el caso de la dramaturgia escénica, incluye *necesariamente* las relaciones que la obra se plantea con el público.

Si entendemos que la relación entre estas dos dramaturgias (escénica y textual) es tarea de la dirección teatral, podemos ocuparnos, durante el acto de dirigir, de reconocer y definir cómo se relacionarán específicamente en nuestro espectáculo particular.

Más allá de las múltiples posibilidades de establecer esa relación (que en un espectáculo es inevitable porque los espectadores y las espectadoras perciben la obra como totalidad), me interesa reflexionar sobre la idea de una *relación cooperativa entre la dramaturgia textual* (predeterminada cuando se parte de un texto dramático previo y/o cuando soy una directora que no escribe) y *la dramaturgia escénica* (como tarea específica de los y las profesionales de la dirección teatral).

Quienes escriben, lo hacen sobre papel o pantalla (esa “hoja en blanco” donde quedan inscriptas las palabras). *Quiénes dirigimos, creamos sobre un espacio*. Y ese espacio escénico que construimos integra inevitablemente al público.

Solemos reflexionar sobre la construcción de la escena como si ella pudiera definirse por sí misma, cuando en la práctica real sabemos que los elementos del hecho teatral se configuran sólo en las relaciones de unos elementos con los otros, y entre escena y espectadorxs.

A la hora de dirigir, una de mis responsabilidades como directora consiste en tomar las decisiones que nos lleven por el camino elegido, como diría Peter Brook (1989), en hacerme cargo de mantener la dirección correcta. Pero, ¿cuál es la dirección correcta?, ¿cómo sé que estoy yendo por el camino elegido?

Soy una directora que trabaja con textos dramáticos previos. Para elegir el camino de la dirección de un espectáculo, necesito definir algunos *puntos de referencia* (integrando el material textual en el caso del montaje a partir de un texto dramático preexistente) que permitan organizar un mundo coherente y tener claras las *reglas de juego* de ese mundo.

Si la tarea de la dirección incluye una tarea de dramaturgia (dijimos: la organización de una totalidad conformada por elementos diversos para la creación de un mundo coherente y verosímil), pero de dramaturgia escénica, ¿cómo trabajamos para integrar la dramaturgia textual en nuestra dramaturgia escénica?

El texto dramático tiene una organización interna -una dramaturgia textual- que lo constituye y lo define como ese texto dramático en particular, con reglas de funcionamiento específicas. Cuando el proyecto de espectáculo parte de un texto dramático, la dramaturgia textual es previa a la dramaturgia escénica. Al partir de un texto dramático, ese material sirve como eje a la hora de tomar las decisiones de un montaje.

En mis puestas, la dramaturgia escénica acompaña la dramaturgia textual en una relación de cooperación. Así como Umberto Eco (1996) plantea que cada texto nos propone convertirnos en un lector modelo y, a su vez, nos permite reconstruir a su autor modelo; teniendo en cuenta esa relación de intercambio cooperativa entre uno y otro la fuerza dramática de un texto teatral podrá ser potenciada.

Cada material textual necesita un abordaje diferente. Propongo reflexionar sobre una dramaturgia escénica que no piense el espectáculo como un texto espectacular ni proponga que, quien dirige, escriba en un espacio. Cuando adoptamos estas nociones (provenientes históricamente de un análisis estructural y/o semiótico), estamos refiriéndonos a nuestra tarea como profesionales de la dirección teatral a través de metáforas que quizá nos permitan explicitar lo que hacemos al dirigir. Sin desmerecer ni menospreciar estos saberes, quisiera indagar en la noción de dramaturgia escénica *desde* la práctica dramática teatral.

En todo caso, podríamos tomar la idea de *entramado* para tratar de pensarnos en nuestra función/rol de artistas profesionales de la dirección escénica a través de la *organización de una totalidad que pone en un juego las relaciones entre diversas artes y entre las personas*, para crear las pautas de funcionamiento de un espectáculo, sin reducir las partes a que encajen en una categoría de análisis del lenguaje. Sin embargo, si bien la idea de entramado que propone la semiótica para pensar un espectáculo puede resultar útil para describir el sistema que propone una escena, también podemos correr el riesgo de dejar afuera al público en tanto su *experiencia teatral sucede a través de la percepción*, y olvidar que cada una de las artes que integran el hecho escénico tiene su propia autonomía (por ejemplo: la música se organiza a través de los parámetros del arte musical, la luz se organiza a través de parámetros visuales específicos).

¿Por qué insistir en la relación entre dramaturgia textual y escénica como tarea de la dirección teatral? Si ampliáramos el concepto de dramaturgia, ¿por qué no pensar, por ejemplo, en las relaciones de la

escena con aspectos visuales o sonoros con el mismo énfasis? Porque la dramaturgia de la escena va construyendo el sistema de los aspectos visuales y sonoros de una puesta en escena, entre otros, a medida que construye esa totalidad que será el espectáculo; mientras que, en el caso de textos dramáticos previos, la dramaturgia textual está definida previamente.

Como directora, siempre que trabajo sobre la puesta en escena de un texto dramático, elijo partir del *reconocimiento* de ese material textual, trato de comprender a fondo las relaciones que el texto establece y cómo funciona para crear su mundo.

Insisto: *mi tarea de dramaturgia escénica intenta relacionarse de manera cooperativa con la dramaturgia textual previa, tratando de lograr la expresión de un mundo coherente que se traduzca en una experiencia presente para el público.*

¿Qué pretendo que perciban espectadores y espectadoras? *Un mundo no confuso.* Y que no vean los hilos de la construcción de ese mundo sino que lo perciban como totalidad. La coherencia que pretendo en mi trabajo como directora implica lograr *establecer una relación entre cada elemento de la puesta y los otros, un vínculo y una cohesión* entre las distintas artes literarias, visuales y sonoras que intervienen en la puesta en escena. Esta cohesión integra obviamente a la actuación como elemento de articulación primordial.

Si uno de los objetivos fundamentales de mi trabajo como directora es *integrar los elementos diversos* para conformar un mundo particular y coherente en sí mismo, es imprescindible reconocer que *uno de los elementos a integrar es el texto.*

En mi caso, la elección del texto responde a un *entusiasmo* frente al mundo que ese texto propone. Y el desafío como directora de *hacer aparecer toda la fuerza dramática* que el texto tiene.

En el proceso de trabajo, como directora, lo leo y lo releo, porque considero que cada vez puedo descubrir nuevas claves en cuanto a su funcionamiento interno y su fuerza dramática. El análisis del texto es fundamental. Sólo analizando su hipótesis de representación y comprendiendo su funcionamiento como sistema cerrado *puedo elegir* cómo integrarlo a la totalidad del hecho escénico.

En los procesos que dirijo, me planteo *un trabajo cooperativo de composición.* Cooperar es colaborar, contribuir, asociarse para construir una

totalidad. *Elijo ir junto con.* Potenciar el material textual con el que me relaciono.

Un texto dramático se diferencia del resto de la literatura porque contiene una *hipótesis de representación*, que incluye el funcionamiento interno del conjunto de marcas que tiene el texto en relación a las formas de producción teatral para las que fue producido. Esa hipótesis de representación *se desprende del análisis dramático* de dicho texto y también contiene un aspecto espacial. Siempre me interesa registrar esa hipótesis para configurar el espacio escénico de mi puesta. Al elegir un camino de trabajo, podría acompañar las pautas que el texto dramático propone o ir en contra de ellas, pero nunca desconocerlas.

En tanto directora teatral, me pregunto al encarar cada proyecto cómo lograr que mi obra pueda *relacionarse fuertemente con el público de hoy*, cómo instalar un *vínculo potente entre espectador/a y escena en la actualidad*.

Una de las tareas de la dirección teatral que más me entusiasma es la de configurar el espacio escénico, porque considero que si se logra una configuración espacial eficaz la obra va a poder relacionarse también de manera eficaz con su público, y podré entonces potenciar ese vínculo teatral para que el espectáculo se convierta en experiencia.

Dramaturgia en el espacio escénico, la creación de un mundo

Experimentar es una especie de interpelación o de evocación.

El objeto de una experiencia auténtica, es decir, de la interpelación, no es lo general, sino lo singular. Lo singular es lo único que posibilita encuentros.

Byung-Chul Han

La persona que dirige *crea las relaciones* que constituyen su puesta en escena *en un espacio*.

Esta pandemia dejó ver cómo el teatro queda suspendido en tanto y en cuanto no puede existir un *aquí y ahora* entre escena y público que permita ese *vínculo que es el teatro*. Un vínculo que no es ni la escena ni lxs espectadorxs por sí mismxs, sino una tercera cosa (ese *vínculo específico*) que aparece sí y sólo sí ese encuentro se da en un tiempo compartido y en un espacio material, físico, concreto. La *presencia* de la que hablamos cuando hablamos de *arte teatral* (no de otras formas de representación posible sino de teatro) sólo sucede al *compartir ese espacio*, que permite a escena



y público compartir el aire que las dos partes respiran. Ahí es donde *la percepción aparece como forma de relación* y nos permite trabajar con todos los sentidos. No se trata de ver y escuchar solamente, sino que la tarea de la dirección teatral pone en juego los elementos visuales, sonoros, literarios, de los cuerpos (intérpretes y público) en un espacio (y un tiempo) compartido.

En este sentido, planteo que *la dramaturgia escénica trabaja sobre las relaciones entre las personas en un espacio-tiempo común*. La dramaturgia, como organización de una totalidad, da cuenta de ese *sistema en el cual las partes interrelacionadas se modifican si alguna de ellas cambia*, como una especie de “efecto mariposa” que no podemos evitar.

La dramaturgia escénica nos permite explorar y encontrar estrategias de composición para integrar a las personas que participan del hecho teatral, dirigiéndolas hacia la construcción de un mundo posible: el mundo específico y coherente creado para y por ese espectáculo teatral, que se constituye materialmente durante el tiempo que dura ese encuentro particular.

Defino *espacio escénico*, a partir de los conceptos que propone Rubén Szuchmacher (2015), como un sistema de relaciones en el que ese espacio se constituye -en principio- en la relación entre la escena (ficción) y el/la espectador/a (no ficción). Pero incluye, además, al espacio físico material que permite el encuentro de ambos elementos: el teatro/el edificio teatral/la plaza; y a la comunidad que soporta ese teatro que conjuga esa relación espectador/a-escena. Este *sistema de relaciones* pensado en su totalidad constituye el espacio escénico.

Aclarado esto, podemos reflexionar especialmente sobre la construcción de la escena, para enfocarnos en el trabajo de composición (en la tarea de dramaturgia de la dirección al crear un espectáculo) que integre al público.

El *acto de dirigir* un espectáculo *implica una decisión estética* que, habiendo tomado como punto de partida un texto dramático, se lleva adelante una vez analizado el material textual sobre el que queremos trabajar. Dicha decisión *establece una determinada relación con el mundo analizado en el texto dramático*.

En el espacio de la representación teatral, nada vale por sí mismo sino en relación con. Si en la relación entre escena y espectador/a *se crea una ficción*, esta ficción es una construcción y una toma de decisiones por parte de la dirección que implica un *punto de vista/de percepción*. Este punto de

percepción da cuenta de la *forma particular de la relación* espectador/a-intérprete y de cómo se percibe la escena.

Cuando se plantea una configuración de espacio escénico, se plantea una relación entre la escena y lxs espectadorxs en la que el punto de percepción (punto de vista) está predeterminado, decidido como parte de la construcción de la totalidad de lo teatral.

Cuando tomo como punto de partida la configuración del espacio para la tarea de dramaturgia escénica, me pregunto qué categorías de lo espacial son las más apreciables en el texto dramático que estoy trabajando. Estas categorías espaciales pueden ser la altura (niveles: alto, medio, bajo), la profundidad, los sectores (el ancho), los planos (adelante-atrás), la relación interior-exterior/adentro-afuera, lo que se ve-lo que no se ve, la relación lejano/cercano. Esa *tarea práctica de preguntarse cómo funciona un espacio* (tanto en un texto dramático como en un edificio teatral emplazado en determinado lugar o cualquier otro espacio delimitado para que una obra de teatro se desarrolle) forma parte claramente de mi tarea como directora y determinará la toma de decisiones frente a una puesta en escena en particular. Servirá como pauta de funcionamiento para la construcción/composición de la escena.

A partir del momento en que tomo una decisión estética y defino un punto de partida alrededor del cual comienzo a construir la escena, se limitan las posibilidades de elección porque desde entonces todo deberá mantener una coherencia con ese camino elegido y seguir esas reglas de juego que definí como creadora. *Esas decisiones de dirección empiezan a construir la dramaturgia escénica de mi obra.*

Vale aclarar que *esa operación de dramaturgia se define para una obra determinada y que se irá construyendo durante los ensayos.* Llevo adelante las estrategias dramáticas que me permiten que ese espectáculo particular construya un mundo coherente en sí mismo y, a la vez, que me ayudan a organizar todos los aspectos narrativos de un espectáculo: la historia y el relato, lo que se cuenta y cómo se lo cuenta.

Uno de mis objetivos, en tanto directora, en la configuración del espacio escénico para una puesta, es lograr establecer una determinada relación entre el espacio real (edificio teatral o emplazamiento, que va a integrar a los/as espectadores/as) y el espacio que configura el texto dramático con el cual estoy trabajando, en función de la estética elegida para mi puesta en escena. Entonces, resulta fundamental encontrar *reglas*

de juego claras que sirvan de apoyo para hacer crecer durante los ensayos ese mundo que pretendo crear.

La dramaturgia escénica como herramienta política

La política, se dice, es una necesidad ineludible para la vida humana, tanto individual como social. Puesto que el hombre no es autárquico, sino que depende en su existencia de otros, el cuidado de ésta debe concernir a todos, sin lo cual la convivencia sería imposible.

Hannah Arendt

La dramaturgia establece un sistema de relaciones, un orden de mundo. Y como acto creador es un acto político.

A esta altura, resulta útil aclarar que *el concepto de creación de la puesta en escena necesita una forma*. Hasta ahora reflexionamos sobre teorías de composición, pero en el teatro *trabajamos sobre la forma, con materiales concretos*. No existe obra teatral en el papel o en las ideas. Y a la hora de darle forma a las ideas, empieza el verdadero trabajo de la dramaturgia escénica con la toma de decisiones específicas para la construcción de un mundo material, coherente y particular, que pueda ser percibido por el público como tal.

Tengamos en cuenta que, en el arte teatral, *forma y contenido se perciben a la vez, simultáneamente*. Por eso son inseparables para la dramaturgia escénica. Insisto: en el arte, forma y contenido son una misma cosa en tanto *la percepción de la totalidad de los elementos del mundo de manera simultánea nos plantea, como profesionales de la dirección escénica, el desafío de reflexionar sobre cómo pensamos el funcionamiento del mundo creado*, teniendo en cuenta lo teatral como actividad “pública”, donde “lo público” determina las posibilidades de relacionarnos con las otras personas.

El teatro nunca sucede en el ámbito privado ni de manera individual. Lo público indica un mundo común, compartido, integrado por una pluralidad, condición indispensable para pensar la política según Hannah Arendt (2005).

En el encuentro con lxs espectadorxs, éstxs perciben la experiencia de lo teatral, reelaboran las escenas, interpretan según sus miradas diversas la obra a la que asisten.

El mundo creado por la persona que dirige, a través de estrategias dramatúrgicas, se constituye en dos aspectos simultáneos: dentro de la ficción, como mun-

do ficcional con sus propias reglas no necesariamente acordes al mundo de la realidad cotidiana de determinada comunidad en un espacio y tiempos históricos y habitables por dicha comunidad / y a la vez como propuesta de relación entre la escena y lxs espectadorxs en tanto forma de relacionarse entre dos participantes, que son diferentes, y que permiten “hacer aparecer” esa tercera cosa que es “lo teatral”.

A la hora de organizar la puesta en escena, pienso que actuar (no me refiero a la actuación sino a la acción) es hacer aparecer algo propio por primera vez en público, frente a otras personas. Cuando quien dirige decide, actúa. Y esa acción resuena en los/as espectadores/as. *La política que elegimos llevar adelante define los modos de accionar y nuestra dramaturgia escénica.*

Personalmente creo que, como artistas, no podemos (y no nos conviene) tratar de explicarnos en un sentido unívoco y definitivo las resonancias de nuestra obra. Más vale dejar esa tarea a críticos/as e investigadores/as teatrales, que suelen hacerla con mucha perspicacia. Lo que sí podemos hacer nosotrxs es *reflexionar y hacer consciente cuál es el vínculo que estamos estableciendo (con nuestro grupo de trabajo y con lxs espectadorxs) y si ese vínculo en particular nos representa como los y las artistas que queremos ser.*

Reflexiones finales

Durante el proceso de ensayos se prueba y se corrige, en función de una dirección orientada a componer una totalidad. Quien dirige se ocupa de la configuración de esa totalidad. Piensa y relaciona conceptos y materiales en simultáneo y otorga sistemas de coherencia, por eso “las reglas de juego” se van creando y la configuración de mundo se va modificando a lo largo de los ensayos.

Al crear sistemas, nada vale por sí mismo: al cambiar una dirección, ese cambio reclama una modificación para el resto de los elementos que componen dicho sistema.

La dramaturgia escénica crea estructuras, va a ocuparse de ir estableciendo un sistema de organización de tensiones, relaciones entre las partes, velocidades, ritmo, que apuntan a organizar la progresión de un espectáculo.

En este sentido podemos pensar determinadas estrategias dramáticas que trabajen sobre la percepción y organización del tiempo, sobre la acción, sobre las

actuaciones, sobre las ideas visuales y sonoras de un espectáculo teatral en un espacio escénico particular.

Al trabajar tomando como punto de partida un texto dramático, trabajo con una estructura dramática literaria que ya está definida por el/la autor/a de dicho texto. A esa dramaturgia textual, se le complementa una dramaturgia escénica. Esa dramaturgia escénica tendrá como soporte el espacio elegido para la representación de dicha obra teatral, incluyendo en él la dramaturgia textual que funcionará en relación (asociándose de manera cooperativa, en mi caso, como elección política) con las otras artes intervinientes en el hecho teatral (la actuación y los cuerpos, lo visual, lo escenográfico, el vestuario, lo sonoro, lo audiovisual, lo lumínico, títeres, objetos, arquitectura...).

En mi experiencia, la construcción de un mundo integrado y complejo, coherente y perceptible como totalidad para lxs espectadorxs, es uno de los mayores desafíos -lo logre o no en cada caso- a la hora de encarar un proyecto como directora teatral. La dramaturgia escénica se pone en práctica a través de sus estrategias de composición como herramienta fundamental para lograr ese objetivo.

Referencias bibliográficas

Arendt, H. (2005). *¿Qué es la política?*. Buenos Aires: Paidós.

Brook, P. (1989). *Provocaciones*. Buenos Aires: Ediciones Fausto.

Eco, U. (1996). *Seis paseos por los bosques narrativos*. Barcelona: Editorial Lumen.

Han, Bynug-Chul. (2019) *Loa a la tierra. Un viaje al jardín*. Buenos Aires: Herder.

Pavis, P. (1980). *Diccionario del teatro*. Buenos Aires: Paidós.

Szuchmacher, R. (2015). *Lo Incapturable*. Buenos Aires: Random House.

Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Ediciones Cátedra.



La dimensión dramaturgica: aproximación a una ontología de la dramaturgia para comprenderla desde la puesta en escena

Sebastián Carez-Lorca*

¿Qué es dramaturgia? Es una pregunta frecuente, principalmente formulada por dramaturgas y dramaturgos que intentan comprender su labor en un tiempo en que el rol de la palabra se pone en cuestión dentro del teatro. Es una pregunta grande, pero necesaria de responder. Es paradójico —o quizá no tanto— que las reflexiones que me hicieron cuestionar la pertinencia de la definición del concepto de dramaturgia con que trabajamos desde la puesta en escena hayan ocurrido en experiencias del ámbito de la dirección y no de la dramaturgia. Y digo que “quizá no tanto” porque si bien es cierto que existe literatura que aborda la ontología de la dramaturgia, creo que el problema —en este sentido— radica en que dichas investigaciones casi nunca parten desde el punto de vista de la praxis de la puesta en escena.

En consecuencia, estas definiciones de dramaturgia generalmente no sirven para comprenderla desde el punto de vista del acontecimiento teatral (Dubatti, 2011). En dichos estudios, generalmente, el dramaturgo intenta comprender su rol —o el rol de su texto— más que el espacio de “la dramaturgia” dentro del acontecimiento teatral. Y, en consecuencia, terminamos por definir la dramaturgia como aquello que hacen los dramaturgos y dramaturgas —o lo que históricamente se ha considerado “dramaturgia”— y de este modo dichos estudios quedan anclados a una epistemología que históricamente ha vinculado esta labor con la literatura y la semiótica. Y con esto no quiero decir que estén mal, sino solo señalar el hecho de que han sido formuladas desde epistemologías que no satisfacen las necesidades de comprender la dramaturgia desde el punto de vista de la praxis de la puesta en escena. Dado este problema, proponemos acercarnos a una definición de dramaturgia que permitiera comprenderla

*Departamento de Teatro Universidad de Chile (DETUCH)

sebastian.carez@uchile.cl

Escuela de Teatro Universidad de Valparaíso (TUV)

sebastian.carez@uv.cl

como parte del acontecimiento teatral; y por lo tanto desde una epistemología ligada a la Filosofía del Teatro.

En su *Diccionario del Teatro*, Patrice Pavis (2003), define la dramaturgia como “el arte de la composición de obras de teatro” (p.147). Del mismo modo, Joseph Danan (2012) en su libro *¿Qué es la dramaturgia?* define dos sentidos de este concepto: el primero, según la definición de Pavis que acabamos de dar, y el segundo como el “movimiento de tránsito de las obras de teatro hasta llegar a la escena” (p.13). Sin embargo, a nuestro parecer, ambas definiciones tienen como punto de partida la vinculación del concepto al trabajo del dramaturgo. Y de este modo, pese a la enorme lucidez que contiene el estudio de Danan, sigue reforzando la idea de otorgar la cualidad de dramaturgia al texto escrito.

Como mencioné anteriormente, estos cuestionamientos surgen a partir de mis experiencias desde la dirección, en las cuales la definición de este término parecía demasiado estrecha para abarcar lo que yo consideraba la dramaturgia de una puesta en escena; que —según mi experiencia— puede partir de un texto, pero también prescindir de él. El mismo Pavis (2003) propone una visión más general de la dramaturgia entendiéndola y definiéndola ahora como la “técnica del arte dramático que busca establecer los principios de construcción de la obra, o bien inductivamente a partir de ejemplos concretos, o bien deductivamente a partir de un sistema de principios abstractos” (p.148). Si bien esta noción se acerca más a una definición que nos sirviera para comprender la dramaturgia desde la puesta en escena, aún parte desde la concepción de ligar necesariamente la dramaturgia al trabajo del dramaturgo y no a la puesta en escena en sí.

En este sentido, José Antonio Sánchez (2010) en su texto *Dramaturgia en el campo extendido* sí propone una definición mucho más cercana al acontecimiento teatral:

Al hablar de dramaturgia y no de texto podemos pensar en un espacio intermedio entre los tres factores que componen el fenómeno escénico: el teatro, la actuación y el drama. [...] Podríamos entender también que la dramaturgia ocupa un lugar entre estos tres factores, o más bien ningún lugar. Es un espacio de mediación (p.19).

Además, en el mismo artículo, Sánchez (2010) esboza una diferencia entre lo que él define como dramaturgia y la “literatura dramática” (p.20). No obstante lo anterior, y si bien Sánchez incluye su definición de drama-

turgia dentro de la puesta en escena, termina por definirla como un “espacio de mediación” (p.19) y de este modo también excluye la posibilidad de considerarla parte inherente del acontecimiento teatral.

Finalmente, es el mismo Danan (2012) quien propone una definición que creemos es mucho más adecuada para comprender la dramaturgia desde el punto de vista del acontecimiento teatral. El autor se pregunta:

¿La dramaturgia no será el otro nombre de esa parte “inmaterial”, para retomar, ampliándola, la bella fórmula de Antoine que se podría asignar a toda puesta en escena —digna de ese nombre—, es decir, el pensamiento, en suma, que la atraviesa, la trabaja y se constituye a través de ella en el crisol de su materialidad? (p.24).

Esta definición de Danan, si bien ha sido expresada como una pregunta, se ajusta muy bien para definir la dramaturgia como un componente inherente al acontecimiento teatral. No obstante, Danan no continúa su trabajo en esta línea, sino que luego de plantearse la pregunta vuelve a centrarse en los cuestionamientos sobre textocentrismo, drama, y de la escritura en relación a la aparición de formas de teatro liminales.

Ahora bien, volviendo a la idea anterior, si consideramos a la dramaturgia como esa parte inmaterial, que se podría asignar a toda puesta en escena; que la atraviesa, la trabaja y se constituye a través de su materialidad (Danan, 2012), podríamos considerarla también como una dimensión de la puesta en escena. Y, en este sentido, siguiendo Dubatti (2020), creo que si “el teatro teatral” (p.48), podemos imaginar que en dicho teatral genera diversas dimensiones —inseparables del acontecimiento en sí— que en su conjunto componen la puesta en escena. Podríamos, entonces, imaginar la dramaturgia como una de las dimensiones inmatriciales que se producen en dicho teatral.

Creo que a partir de esta definición podemos comenzar a visitar las anteriores, pero esta vez ubicados desde el centro mismo del acontecimiento teatral. Pensar la dramaturgia como una dimensión de la puesta en escena la libera de su vinculación al trabajo del dramaturgo/dramaturgia; y, en consecuencia, de la escritura. La figura del dramaturgo, entonces, se piensa después de la dramaturgia y es prescindible. La dramaturgia puede existir sin dramaturgo y por supuesto sin texto; pero inevitablemente toda puesta en escena, en la medida en que “acontece”, “teatra” su propia dimensión dramaturgica.

Sin embargo, como consecuencia de esta definición, podemos notar que, de algún modo, la escritura dramática no está incluida necesariamente dentro de esta definición. Y esto se justifica, pues si bien la escritura para teatro puede motivar la generación de una dimensión dramática, esta última en ningún caso se compone solo de texto. En consecuencia, creo que es útil y necesario luego de esta definición de “dimensión dramática” establecer algunas definiciones correspondientes a la escritura dramática y el rol de dramaturgos y dramaturgas según esta definición.

El rol del dramaturgo/dramaturga

Como la dimensión dramática es inherente al acontecimiento teatral, se producirá siempre junto a este, aunque no queramos. Y, en consecuencia, quienes estén a cargo de la puesta en escena tendrán que hacerse cargo del desarrollo de esta dimensión. De este modo, muchas veces son las directoras y directores quienes —por decisión propia o no— terminan por supervisar y nutrir el desarrollo de la dimensión dramática del espectáculo.

Incluso cuando partimos un montaje desde la base de un texto teatral, este no constituye *per se*, la dimensión dramática de la obra. Alguien tiene que formarla a partir de esas palabras. Se puede hacer colectivamente, la puede hacer la misma autora o autor de la obra, quien esté a cargo de la dirección, etc. Si nadie se hace cargo, la dimensión dramática existirá de todas formas, pero podría surgir de forma errática, afectando de este modo el espectáculo en general. En este sentido, trabajar con un dramaturgo o dramaturga que se haga cargo de esta dimensión de la puesta en escena, puede ser un aporte invaluable para quien esté a cargo de la dirección de cualquier espectáculo teatral.

Y esto no es nada nuevo, pues si bien en el sentido tradicional el dramaturgo es el “autor de dramas” (Pavis, 2003, p.152), desde hace ya tiempo que sus funciones se han ampliado a mucho más que eso. El idioma “alemán distingue entre *Dramatiker*, quien escribe las obras, y el *Dramaturg* que prepara su interpretación y su realización escénicas” (Pavis, 2003, p.152), y tal como lo refuerza Danan, dicha dualidad es por lo menos significativa (Danan, 2012, p.11). Si bien esta dualidad está aún muy centrada en el texto, puede servir como punto de partida para diferenciar dos fun-

ciones del dramaturgo: una mucho más ligada con la escritura —el *Dramatiker*— y otra más ligada a la puesta en escena —el *Dramaturg*.

Si bien la figura del dramaturgista —o *Dramaturg*— nace muy ligada al trabajo con el texto, su nivel de inmersión en la praxis de la puesta en escena lo vuelven poco dependiente de la textualidad. En este sentido, podríamos pensar en un dramaturgista mucho más ligado al trabajo con la dimensión dramaturgica de una puesta en escena, más allá de si esta contiene palabras o no. El dramaturgista puede colaborar con la puesta en escena haciéndose cargo de nutrir y supervisar el desarrollo esa parte inmaterial del montaje a la que llamamos dimensión dramaturgica. De este modo, el dramaturgista se puede convertir en un aliado de la dirección escénica que se encarga de supervisar que la estructura y el sentido sea coherente con los objetivos de la puesta.

A modo de ejemplo, me gustaría mencionar la obra *Cortesía* del Grupo de Investigación Escénica de la Universidad de Chile (2020). Dicha obra tuvo en el rol de dramaturgista a Cristóbal Pizarro, y su desarrollo se enmarcó en una investigación sobre la intuición en la actuación, partiendo de la base del texto *La Boda de los Pequeños Burgueses* de Bertolt Brecht. El trabajo de Cristóbal en dicho proceso fue velar por el desarrollo de la dimensión dramaturgica del espectáculo teatral, haciéndola convivir con los procesos de investigación actoral que paralelamente se estaban llevando a cabo, lo cual es un claro ejemplo de cómo un dramaturgo puede hacerse cargo de la dimensión dramaturgica de un proceso utilizando diversas autorías.

Escritura dramaturgica

El autor/a dramático —o *Dramatiker*—, en cambio, se relaciona más con la función de la escritura para teatro, la cual no está necesariamente ligada al acontecimiento teatral. Entenderemos como escritura dramaturgica¹, toda aquella que se hace con el fin de ser llevada a escena. Dicha escritura, realizada por un/a autor/a dramático, no es teatro de por sí: puede ser una provocación para la puesta en escena, pero en ningún caso podríamos considerar que la constituye. En consecuencia, podemos establecer que

¹ Le llamamos escritura dramaturgica y no dramática para diferenciarla de aquella escritura que puede ser analizada con los principios del drama. Si bien toda la escritura dramática es escritura para teatro, no toda la escritura para teatro es necesariamente dramática; por ello creo importante la aclaración.

un texto —dramatúrgico o no— puede ayudar a estructurar la dimensión dramatúrgica de una obra, pero no puede constituir la de por sí, pues la dimensión dramatúrgica es parte inseparable del acontecimiento teatral.

La escritura dramatúrgica puede ocurrir antes o después del acontecimiento teatral, generando de esta forma dos posibilidades generales:

- La escritura como una forma de provocación para la puesta en escena (escritura antes de la puesta en escena),
- la escritura como un sistema de notación, registro o producto derivado de la dimensión dramatúrgica de una obra (escritura después de la puesta en escena).

Por supuesto, a partir de estas dos posibilidades, podemos identificar una serie de modalidades de escritura intermedias que combinan las dos anteriores en distinta medida y dependen de la forma en que cada dirección escénica se relaciona con la dimensión dramatúrgica de la puesta.

La escritura como provocación para la puesta en escena responde a una serie de recursos y herramientas ligadas a la literatura y la semiótica, que se han desarrollado largamente en estudios sobre dramaturgia. La mayoría de los talleres de dramaturgia que existen tienen que ver con este tipo de escritura, y —al menos para mí— una categorización como esta es una ayuda para planificar mejor los contenidos.

La escritura como notación, en cambio, puede tener dos objetivos: puede ser pensada como un medio para registrar el contenido de la dimensión dramatúrgica, para poder tener un guion que sirva para efectos de remontaje de la obra; y/o para que este a su vez pueda convertirse en un texto provocación para ser utilizado en otro montaje. De este modo, una escritura que nace como registro de una puesta en escena puede convertirse en una provocación para nuevos montajes. Esto porque la notación en ningún caso es tan cerrada como para evitar que otro grupo que la ponga en escena la convierta en otra cosa. De todas formas, dicho registro actúa como una forma de traducción (una traslación).

Es curioso mencionar que la vinculación histórica del concepto dramaturgia a la palabra ha hecho que, al referirnos a dramaturgias sin palabras, o donde no prima las palabras —como en la danza— terminamos refiriéndonos a otros posibles sistemas de notación, ligándola nuevamente de este modo a la misma epistemología.

Autoría y ejemplos

Sin duda, esta categorización que propongo puede ser impopular para dramaturgos y dramaturgas que escriben teatro, y que podrían llegar sentirse excluidos del acontecimiento teatral. No es la idea. Menos aún considerando que también soy dramaturgo. La idea, creo, es volver a situarnos en una posición que no vincule el trabajo dramático necesariamente con la palabra, y redefinirlo en relación con el acontecimiento teatral; sin perjudicar los avances que se han realizado en el campo de la escritura, sino resituándolos en un espacio en que puedan funcionar de modo más orgánico en relación con la escena. Claro está que las definiciones expuestas ponen en cuestión el tema de la autoría de una obra teatral.²

Ahora bien, a modo de ejemplo, y por poner sobre la mesa algunas referencias que me llevaron a estas reflexiones, me gustaría proponer dos casos de teatro chileno para aplicar los conceptos mencionados.

En primer lugar, me gustaría mencionar el trabajo de Pablo Manzi en la compañía de Teatro Bonobo (*El lugar donde viven los bárbaros, Tú amarás*), quien declara que para él “el dramaturgo no es el autor de una obra, lo es el grupo, y eso da espacio para generar diálogos, posiciones políticas y enfrentamientos” (Manzi, 2018). Y es que el trabajo de dramaturgia de la compañía Bonobo es un muy buen ejemplo para discutir sobre los conceptos expuestos en esta ponencia. Si bien Manzi es el dramaturgo de la compañía —y el encargado de escribir las obras que producen— este proceso se lleva a cabo a través de una serie de dinámicas de grupo que incluyen discusiones e improvisación. En este sentido, está claro que Manzi es *Dramaturg* de la obra; pero al mismo tiempo él y todos los integrantes de la compañía son también *Dramatiker*, en tanto aportan material autoral que Pablo organiza junto con la directora —Andreina Olivari— para conservar el sentido autoral que la compañía pretende darle a la obra. La directora de la compañía declara que: “los roles están bastante definidos, pero eso no significa que no haya una creación en conjunto” (Olivari, 2019). Si bien Pablo Manzi, está a cargo de la dimensión dramática de la obra, eso lo lleva más allá de las palabras, a ser organizador de una autoría colectiva y jugar en este rol a la par de la dirección escénica.

² Creo que un tema no menor y que es necesario estudiar aparte —pero que no es pertinente dentro de este trabajo— son las implicaciones legales que pueda conllevar una distinta visión de las autorías en teatro con el fin de no retroceder en los derechos que las y los autores dramáticos han ganado en materia legal.

La metodología de trabajo de la compañía Bonobo nos permite apreciar una forma de aplicación en la práctica de los conceptos de la dimensión y la escritura dramática —antes y después del acontecimiento teatral— y cómo el rol del dramaturgo —*Dramaturg*— en función de la organización de la dimensión dramática de una obra no interfiere con el tipo de autoría que tenga la obra ni con el material textual que se vaya a utilizar.

Por otra parte, y sumando otro ejemplo, me gustaría destacar el trabajo del director chileno Jesús Urqueta, quien durante su carrera ha llevado a escena una serie de textos —teatrales y no teatrales—, pero siempre con la convicción de que “la puesta en escena la componen un conjunto de materiales, con la misma importancia en pos de un objetivo y un punto de vista” (Urqueta, 2018). Y, en consecuencia, en sus trabajos equipara “la dramaturgia con la dirección, con la actuación, con el diseño; y es tan importante el dramaturgo, como el compañero que va a cortar el boleto” (Urqueta, 2018).

Si bien la relación que plantea Urqueta con la dramaturgia no es nueva,³ es interesante para el desarrollo de este trabajo, pues fuera de desechar el trabajo con textos dramáticos, Urqueta ha construido su carrera a partir de estos. De este modo, el director declara que:

[...] siempre tengo conflictos con los dramaturgos, porque no me instalo desde el texto como lo principal. No creo que el texto sea lo más importante. Es importante el tema y el punto de vista. Y a partir de ese tema y ese punto de vista, a veces te puedo tomar la dirección, como que el texto va en primer orden como puede que la acción vaya en primer orden. ¿Qué quiero decir y por qué? (Urqueta, 2018).

Urqueta (2019) también sostiene que le “gusta la cinematografía que tiene que ver con uso del tiempo real, con la contemplación, el silencio, me gusta mucho, más que la palabra y el texto, también me pasa mucho con el teatro, enganche con el teatro desde otros lugares que no son la dramaturgia”. Comentarios como este, y el tipo de puestas en escena que realiza Jesús Urqueta me hacen pensar que intuitivamente la labor de dirección de Urqueta tiende a hacerse cargo de el diseño de la dimensión dramática de la obra, teniendo plena conciencia de que está utilizando

³ Sólo a modo de ejemplo, podemos hallar un pensamiento similar planteado por Matthias Langhoff, en Danan, 2012, p.23

las palabras solo como un material textual que colabora en la composición de esta. En consecuencia, creo que una categorización más amplia podría ser de utilidad para el trabajo de Urqueta, pues creo que los conflictos con “la dramaturgia” provienen de una definición demasiado estrecha y en consecuencia de poca utilidad para el trabajo práctico de la puesta en escena.

Algunas conclusiones

Este estudio es más que nada una interrogación extendida que pretende aproximarse hacia una categorización que nos ayude a diferenciar los distintos fenómenos a los que hacemos referencia cuando hablamos de dramaturgia. Quise proponer un cambio en el punto de vista que permita enriquecer la definición de este concepto y entregar herramientas que me han servido para el trabajo con la dimensión dramaturgica desde la puesta en escena. En mi experiencia, entender la dramaturgia como una dimensión del acontecimiento teatral —que funciona de forma independiente a la escritura— ha sido liberador tanto para el trabajo de puesta en escena como para la escritura misma. En este sentido, espero que estas reflexiones abran cuestionamientos que con el tiempo puedan generar herramientas que sean de utilidad no solo para las dramaturgas y dramaturgos —que trabajan sobre una puesta en escena o escriben para provocar el nacimiento de una— sino también para todos los no dramaturgxs que son parte del equipo artístico y se relacionan activamente con la dimensión dramaturgica de una puesta en escena.

Referencias bibliográficas

- Danan, J. (2012). *Qué es la Dramaturgia y otros ensayos*. México: Paso de Gato.
- Dubatti, J. (2011). *Introducción a los Estudios Teatrales*. México: Libros de Godot.
- Dubatti, J. (2020). *Teatro y territorialidad: Perspectivas de Filosofía de Teatro y Teatro Comparado*. España: Gedisa Editorial.

- Grupo de Investigación Escénica de la Universidad de Chile [GIE] (2020). *La Intuición en la Actuación: Ensayos reflexivos sobre la intuición en el trabajo actoral a propósito del proceso creativo de la obra Cortesía*. Santiago de Chile: DETUCH, 2020. En línea en: <https://libros.uchile.cl/1130> Consultado en diciembre de 2020.
- Manzi, P. (18 de noviembre de 2018). La escritura vigilada y colectiva de Pablo Manzi. Diario La Tercera. En línea en: <https://www.latercera.com/culto/2018/11/18/pablo-manzi-tu-amaras/> Consultado en diciembre de 2020.
- Olivari, A. (09 de marzo de 2019). Una compañía sin jefe. Revista Sábado. Diario El Mercurio. (pp. 26-28) En línea en: <http://cache-elastic.emol.com/2019/03/09/D/S4314IN0/all> Consultado en diciembre de 2020.
- Pavis, P. (2003). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.
- Sánchez, J. A. (2010). Dramaturgia en el campo expandido. En *Repensar la Dramaturgia* (pp. 19-37). España: Centro Párraga.
- Urqueta, J. (2018). Jesús Urqueta: el teatro debe cumplir un rol fiscalizador. Revista SATCH. En línea en: <http://www.satch.cl/2018/06/26/jesus-urqueta-el-teatro-debe-cumplir-un-rol-fiscalizador/> Consultado en diciembre de 2020.
- Urqueta, J. (2019). Jesús Urqueta, el teatro contra el individualismo. Revista Arte al Límite. En línea en: <https://www.artellimite.com/2019/03/28/entrevista-jesus-urqueta-el-teatro-contra-el-individualismo/> Consultado en diciembre de 2020.



La relación dramaturgia/ dirección en el campo teatral porteño actual: una ciudadela intermitente y fantasmática

Rocío C. Fernández*

En este ensayo se establecen relaciones de correspondencia entre algunas de las ideas que expone Hernán Vanoli en *El amor por la literatura en tiempos de algoritmos* (2019) y el horizonte de problemas de la noción de “campo” tal como la plantea Bourdieu en *Las reglas del arte* (2018)¹. La traslación de la reflexión teórica y de determinadas categorías del discurso desde la Literatura y la Sociología hacia el Teatro se efectúa con el propósito de abordar, específicamente, la controversial relación dramaturgia/dirección que aun hoy implica una tradición de prácticas muy arraigada. Fundamentalmente tratándose de dos roles que “hacen campo” y que construyen, junto con otros agentes, lo que para la teoría bourdieusiana se entiende como un lugar signado por acuerdos, desacuerdos irreconciliables, tensiones, disputas, luchas e intereses en juego (2018, p. 344) muchas veces a pesar de que las prácticas puedan parecer desinteresadas. Según la perspectiva del autor, dichas conveniencias e inclinaciones se distribuyen de manera desigual y refieren, principalmente, a los escasos y perecederos capitales simbólicos y culturales –autoridad, reconocimiento o legitimidad– existentes. En este sentido, son los agentes e instituciones quienes desarrollan diferentes estrategias para defender el capital acumulado. Como se verá más abajo, una de las tácticas más frecuentes utilizadas en la actualidad por directores, dramaturgos y artistas en general, es el uso de plataformas digitales tales como Facebook o Instagram, las que se han erigido en una suerte de “fractal” contemporáneo de la arena de combates que puebla de sentido el campo de problemas que conciernen a ambos roles.

A esta noción “fantasmática” de campo, porque está basada no sólo en teorías sino también en concepciones, creencias sociales o, incluso, “ru-

¹ Si bien muchas de las ideas que expone Vanoli en sus hipótesis ya están en Bourdieu, siempre es conveniente acudir a lecturas actualizadas nacionales y de nuevas generaciones, aun pudiéndose tratar de un texto de divulgación.

* Instituto de Investigación en Teatro–Universidad Nacional de las Artes/ CONICET
rociocelstefernandez@gmail.com

mores teóricos”² acerca del arte (Anne Cauquelin, 2016, p.127); Vanoli la comprende a partir del concepto de “ciudadela literaria”, entendida como “[...] un espacio geográfico casi medieval, con pajes, señores feudales, saltimbanquis del formalismo, mercaderes de la autopromoción y reyes que no gobiernan, con talleres informales y curiosos sistemas de linaje” (2019, p. 85). La ciudadela que describe está compuesta por sociabilidades cara a cara, escenarios urbanos, rituales y grupos de escritores dispersos. En el caso del teatro se trata también del “boca a boca” y la jerga, de la pizza post función, el encuentro en el hall de un teatro y de directores y dramaturgos/as “de escritorio”, “por” y “para” la escena. Las expresiones “de escritorio”, “por la escena” y “para la escena” aluden, en el caso de la primera, a la dramaturgia que se escribe como mera literatura sin considerar los eventos que acontecen en ésta o que escinde de manera radical los acontecimientos de la escena del texto literario; en la segunda expresión se trata de la escritura como consecuencia de los eventos escénicos en procesos de ensayos y en la tercera a la dramaturgia que se escribe “en el escritorio” pero es plausible de ser modificada y/o alterada por los acontecimientos de la escena.

Vanoli explica que en la cultura literaria la ciudadela es “la única fuente genuina de producción de dinero” pero “ocupa un lugar menor, casi artesanal, dentro de las omnipresentes industrias del entretenimiento” (2019, p. 85). A ese lugar “menor” que describe para el campo de la Literatura, en el Teatro lo ocupan los espacios independientes. Pero aun dentro de eso que se nombra habitualmente como una generalidad – teatro “independiente”, arte de artistas “independientes” – podría haber diferencias. A este respecto, se consideran aquí siete tipos de espacios para la ciudadela teatral porteña que no agotan las posibilidades³ pero al menos plantean de modo operativo una aproximación del estado de situación actual:

1) la calle – refiere a cualquier espacio público con transeúntes–, 2) los espacios vocacionales o centros culturales barriales, 3) los espacios no

² Anne Cauquelin denomina “rumor teórico” a aquellos paquetes de argumentos listos para su uso que todos los integrantes de una comunidad comparten, aceptan y reiteran. La autora explica cómo esa “plataforma de consenso sostenida por contradicciones” que se pone en común, manifiesta una “vitalidad a prueba de todo” (Cauquelin, 2016, p.127).

³ Principalmente si se toman otros espacios propuestos en investigaciones de, por ejemplo, Mauricio Tossi (2013, p. 51) quien para el análisis de los “espacios escénicos” tucumanos no sólo considera dos aspectos generales (las características del edificio teatral y las relaciones entre el escenario y la sala), sino también tres conceptos que resultan operativos: a) el espacio diegético, b) el espacio escenográfico y c) el espacio lúdico.

convencionales –una fábrica, un hotel, un shopping, una casa y cualquier lugar físico que no sea un teatro ni la calle propiamente dicha–, 4) los espacios de teatro independiente con curaduría en su programación –La Carpintería, El extranjero, Beckett, Espacio Callejón, Camarín de las musas, Timbre 4, entre otros–, 5) los espacios de teatro independiente sin curaduría en su programación –todos los que no entran en 4–, 6) los teatros del estado –Complejo Teatral Buenos Aires, Centro Cultural Ricardo Rojas, Centro Cultural de la Cooperación, Teatro Nacional Cervantes, entre otros– y 7) la “nube” tecnológica que ingresó en 2020 como arquitectura digital para el acceso remoto que supone, no sólo el encuentro virtual, sino también una sumatoria de espacios domésticos.

Cuando en este texto se hace mención a directores, dramaturgos y dramaturgas es para referir, especialmente, a los y las que se desempeñan en 4, 5, 6 y los agentes de estos en 7. Dichos espacios “menores” son el “corazón impío” del campo ya que es allí donde las luchas tienen, no sólo una justificación real, sino también la posibilidad de poner en juego la potencialidad de expandir las luchas intestinas en un nivel macro o expansivo. Puede decirse que las “condiciones expresivas revolucionarias” son las “condiciones mínimas” de producción con las que cuenta la ciudadela teatral porteña como mecanismo de autodefensa.

Vanoli retoma –y de algún modo también critica– una de las tantas problemáticas complejas que se plantean en *Las reglas del arte*. Se trata de la supuesta autonomía del “campo literario” bourdieusiano por considerarlo poco aplicable a los mundos de producción cultural latinoamericana. Esto se debe a que la “autonomía relativa” que requeriría el concepto de campo –respecto de otros campos como el político o el económico– no se cumpliría en los espacios históricamente subordinados a los cánones artísticos de las metrópolis culturales –como el porteño– y no hay autonomía respecto de los “campos de producción centrales”. En segundo lugar, afirma que en sociedades que han atravesado ciclos de violencia política –pone como ejemplo a la última dictadura cívico militar argentina– “presuponer la autonomía relativa de las instituciones literarias respecto de las instituciones y el devenir político sería banal” (2019, p. 83). La relativa autonomía del Teatro respecto de los campos de producción centrales puede utilizarse como un modo de explicar que en la ciudadela en la que “deambulan” directores y dramaturgos/as no hay autonomía respecto de los campos de producción de otras grandes metrópolis culturales como

Europa o Asia. Incluso esos continentes se convierten en una aspiración derivada de la mirada europeizante, tal vez más que Cuba, Colombia o México.

En este marco de problemas resulta pertinente formular los interrogantes acerca de ¿cuál es el lugar de directores y dramaturgos en la reducidísima ciudadela a la que habitualmente se la comprende como “campo teatral”? y ¿cuáles son los intercambios del ámbito, las negociaciones con las que deben lidiar para poder llevar a cabo su tarea? Más aún si se tiene en cuenta que las fortalezas que se construyen pueden ser insondables, murallas impenetrables que no hacen más que defender al circuito de la belicosidad de un sistema que expulsa a lo que él mismo genera. Bourdieu lo entiende como un “principio de visión y de división legítimo que permite distinguir entre el arte y el no arte, entre los artistas “auténticos”, dignos de ser pública y oficialmente expuestos, y los otros, devueltos a la nada por el rechazo del jurado” (2018, p. 341).

A partir de lo esbozado es posible afirmar que en las actividades teatrales porteñas actuales algunos roles, como los que asumen dramaturgos y directores, se presentan con el disfraz –de cotillón, de feria o hecho por un sastre– de señores feudales en esta ciudadela que, lejos de tener límites claros, es fantasmática e intermitente. La dramaturgia y la dirección, lejos de instaurarse como actividades que se complementan o que coadyuvan en relación a un objetivo común que las excede, trátense de la vivencia estética que produce la obra de arte o de la obra de arte misma como medio para alcanzar un proyecto estético, se han cristalizado en las prácticas como lo que se denomina en este trabajo “materialidad impositiva”. Con esta noción se quiere apuntar a los mecanismos o modos de funcionamiento que se imponen en el campo como tradición que pretende estamentos de límites claros y fundamentalmente, jerárquicos⁴. La cristalización de la tensión en esa relación dentro de las prácticas teatrales puede evidenciarse en dos fenómenos.

Por un lado, en la proliferación de formas nombradas por Patrice Pavis (2015, p. 150) como “opciones dramatúrgicas”: “Así pues, la noción de

⁴ Es para seguir preguntándose cuánto han incidido en Argentina algunos imaginarios de disputas o perspectivas encontradas en la tradición realista referidas a estos dos roles en la dupla colaborativa Chejov/Stanslavsky. La impronta que estas dos figuras han tenido en el circuito teatral porteño y las controversias y entredichos en torno a los estrenos de las diferentes obras en las que trabajaron a la par, como *La Gaviota* (1896) de Chejov, dirigida por Stanslavsky.

opciones dramáticas es más reveladora de las tendencias actuales que la de una *dramaturgia* considerada como conjunto global y estructurado de principios estético-ideológicos homogéneos". Estas "opciones" presentes en el caso de Buenos Aires como contexto de prácticas y horizonte de estudio a partir de las décadas del ochenta y noventa, comenzaron a borrar poco a poco en su ímpetu de expansión, aquella idea anquilosada de autoría y la figura del director como un ser oscuro que le dice a los actores qué hacer detrás de un telón. Es así como, simultáneamente, se empieza a poner en cuestión la idea de la dramaturgia como una actividad sólo para escritores, sino más bien, para quienes no se acerquen de ese modo particular a la teatralidad, directores incluidos.

Por otro lado, en la transfiguración del arquetipo de autor patriarcal que ahora disputa, junto a los demás agentes, la propiedad de la obra de arte; figura que en el devenir histórico y pese a sus transformaciones, continúa hoy vigente. Sin embargo, la imagen social de la autoría femenina/feminista vino a equiparar y a compensar culturalmente el desequilibrio de antaño al reproducir o imitar, paradójicamente, aquello mismo que rechaza: la lógica patriarcal acumulativa y expansiva que aquí se plantea. Lo cual trae aparejado otro aspecto del problema en relación a lo estrictamente estilístico y formal de los modos de producción artísticos sobre las representaciones sociales de "lo femenino" y "lo masculino" bajo criterios binarios y cómo se construyen en el campo teatral los imaginarios autorales y la existencia de mecanismos de "masculinización" o "feminización" de la autoría⁵.

En este segundo fenómeno hay que destacar también dos creencias: la primera respecto a la utopía de un *copyleft* que vendría para quedarse. Es notorio que a medida que la idea crece, la tradición de la autoría continúa haciéndose un monstruo impenetrable, un objeto de culto, un ser con poderes sobrenaturales o fetiche que puede gobernar al tiempo que produce la identificación del resto de los agentes del campo cuando en verdad la disputa por el sentido, lejos de haberse agotado, plantea nuevos y viejos ejes de discusión. La segunda creencia es respecto a la democratización de las prácticas teatrales a través de la *performance*. Las mismas se desarrollarían de un modo más horizontal y dejarían a un costado las pretensiones

⁵ Este punto está íntimamente ligado al tema de investigación que desarrollo acerca de la dramaturgia femenina en Buenos Aires y cómo la construcción de mundos ficcionales se encuentra ligada a esos mecanismos que intenta reproducir y al mismo tiempo dejar por fuera.

autorales. Si bien la modalidad performativa tiende a ello, la dinámica se resuelve en la contradicción entre la “naturaleza” práctica, teórica y explorativa de la *performance* y la lógica del “ser o no hacer” hamletiano que es la que sigue poniendo sobre el tapete la presunción del pavo real de la autoría: el accionar de Hamlet se fundamenta en la paradoja de su imposibilidad, es decir, en la tensión entre la necesidad de accionar y la acción demorada, la inacción o no-hacer. Esto puede corroborarse tanto en los colectivos de artistas como en los artistas individuales mismos: lo que puede aparecer como un conjunto de personas con objetivos e intereses comunes se puede tornar arena de combates y disputas en los vulnerables límites de una obra. El director viene a ordenar el mundo del dramaturgo, propone un mecanismo, presenta los eslabones de la maquinaria humana, transforma lo dado, mide al material escénico por la cantidad de lo que descarta, es quien mata al “otro” de la elección o a quien hubiese elegido una posibilidad alterna en la disyuntiva de la elección del material con el que se efectiviza la obra de arte. Los dramaturgos/as y directores a veces como dos roles encarnados por una misma persona, discuten de modo esquizofrénico quién tiene la razón artística de la escena. La enunciación del colectivo puede ser cooptada por estos dos agentes lo cual supone una acumulación del decir en el campo de luchas por el sentido en términos bajtinianos.

Al tiempo que las disputas acerca de la enunciación o la pregunta sobre quién da sentido a la obra de arte y la figura del autor intentan reafirmarse, en internet “el lenguaje escrito reconfigurado por el carisma del escritor reconquista un lugar central” (Vanoli, 2019, p. 32) y socava la figura del autor. Lo mismo ocurre con los directores que “venden” sus obras a través de plataformas digitales como una feria gratuita de contenidos artísticos, obligados a realizar performances para diversos flujos de audiencias (Vanoli, 2019, p. 33). Es posible que directores y dramaturgos/as operen en esos espacios bajo esa modalidad de producción. Son muchos los contra-argumentos a esta idea, el que aparece de manera frecuente es el de la “democratización digital de los medios de producción estética” (Vanoli, 2019, p. 34). Se sospechan intereses corporativos respecto del uso de datos personales, la utilización de los contenidos para campañas políticas por parte de potencias mundiales, tales como China o Estados Unidos y cómo internet vino a reemplazar la antigua lógica de la industria cultural por otra desregularizada y administrada por algoritmos. Parafraseando estas

reflexiones de Vanoli se plantea que las reglas que juegan dramaturgos y directores están regidas por la politización y monetización de su trabajo por parte de corporaciones políticas nacionales e internacionales. Y aunque suene pesimista, la autonomía del artista –y de la obra– seguirá siendo relativa y mucho más si continúa sometándose adrede a la lógica del mercado imperante. De todas maneras, cabe recordar que para Bourdieu las “tomas de posición” que se pueden y deben tratar como un “sistema” de oposiciones, “no son el resultado de una forma cualquiera de acuerdo objetivo, sino el producto y el envite de un conflicto permanente. Dicho de otro modo, el principio generador y unificador de este “sistema” es la propia lucha” (2018, p. 345).

Respecto de otras preocupaciones asociadas al fin político del arte en esa relación puede evidenciarse que en los colectivos participan “artistas” de “no artistas”. Como ejemplos pueden mencionarse biodramas de Viviana Tellas como *Amigos* (2019) u obras de Lola Arias como *Campo Minado* (2017) o *Mi vida después* (2009). Se establece una línea divisoria cuando el fin político de generar una experiencia estética es compartido. Un ejemplo más concreto es el del teatro documental que hace una división clara entre actores y no-actores, curiosamente llamados en la jerga “gente común”, aun cuando la función que desempeñan en la obra sea la misma. Pero ¿no era que todo es arte, que el arte también estaba en la vida (Schechner, 2011)? ¿Qué el arte “igual a las inteligencias”? (Rancière, 2003). La experiencia artística se constituye en la teoría como parte de un “colectivo que actúa”, en todo caso si hay un sujeto o “poder actuante” podría ser ese. Pero en la práctica se insiste con el galardón de ser artista. Teóricos y artistas o artistas/teóricos llenamos nuestras bibliotecas con bibliografía acerca de cómo se reconcilian el arte con la vida, el lugar del “entre” en la constitución de la conciencia colectiva.

Otro ejemplo –siendo este caso quizás el más controversial–: la dramaturgia del actor. Ingresa el actor como autor de la obra, como creador y con ellos las tensiones conscientes o inconscientes acerca de ¿cuál es el límite?, ¿quién toma las decisiones?, ¿es el director quien lo decide?, ¿es el dramaturgo? Hoy se sabe que si un dramaturgo no quiere ceder sus derechos es muy probable que la obra no se haga. En una proporción importante del teatro que se sigue produciendo sigue vigente, aunque no tan presente como en décadas pasadas, esta idea anquilosada de autoría y de dirección como última instancia sobre la escena: ¿los personajes de

las obras harán algún día la revolución o seguirán siendo los de Luigi Pirandello? Lo que prima es nuevamente la lógica capitalista, el derecho a la propiedad, al “esto lo hice yo” y vale tanto para novatos como para artistas consagrados. Existen dos modalidades expandidas que pueden aminorar la discusión acerca del tema: a) la multiplicación de la firma personal/individual tanto en la dramaturgia como en la dirección, lo que hace a la disolución de la univocidad en el proceso de trabajo y b) la versión como atajo de construcción.

En términos de competitividad las condiciones de producción no son un tema menor: la gran cantidad de espectáculos genera el desbordamiento, la línea de horizonte que se aleja para quienes no desean ingresar en la lógica de la desesperación. Ser determinado tipo de artista pareciera responder a la pregunta: ¿de dónde proviene el capital? Si el capital proviene del teatro oficial, se es artista profesional, sino se es artista “independiente”. Ahora bien, el modo de saldar esas disputas pareciera ser dirigir, escribir, actuar o hacer todo simultáneamente. La solución que encuentran los agentes en el campo de prácticas específicas no es la “autonomía del artista” bajo el velo de “lo independiente” sino que es la “relativa autonomía” del artista que acumula todos los roles en un mismo agente. Por eso el “teatro independiente” lo es respecto de la relación entre unos agentes y otros, pero no respecto del origen del capital, ya que trabajar con un “director/dramaturgo acumulador” de roles y, por lo tanto también de sentido, también puede ser una trampa en las condiciones actuales de producción. Del mismo modo el “artista orquesta”, es decir, aquel que ante esas circunstancias debe cumplir con más de un rol al mismo tiempo para la realización y consecución de una obra, parece ser la respuesta al dilema planteado.

A partir de lo anterior, puede inferirse que no pasa en el Teatro algo muy diferente a lo que propone Vanoli en relación al mercado de los libros y los escritores. Pareciera que importa más el personaje que el/la directora o dramaturgo/a construyen de sí mismos para circular en la vida digital que su propia obra o, en términos marxistas, lo que es mercancía – trabajo hecho para los demás- se muestra no sólo como valor de intercambio sino también como valor de uso, esto es, como trabajo que viene a satisfacer necesidades personales. Una parte de este problema es expresado teóricamente en su complejidad por Bourdieu quien afirma que:

El productor del *valor de la obra de arte* no es el artista sino el campo de producción como universo de creencia que produce el valor de la obra de arte como *fetiché* al producir la creencia en el poder creador por el artista. Partiendo de que la obra de arte sólo existe como objeto simbólico provisto de valor si es conocida y está reconocida, es decir si está socialmente instituida como obra de arte por unos espectadores dotados de la disposición y de la competencia estéticas necesarias para conocerla y reconocerla como tal. (2018, p. 339)

Se trata entonces no sólo de las obras y de su producción material, sino también de la construcción de la “creencia en el valor de las obras” por parte del resto de los agentes intervinientes. El ejemplo brindado del doble valor de uso e intercambio de la obra de arte, que puede tomarse como un hecho naturalizado u optimista en términos de difusión de obras, también es signo de la frivolidad de las prácticas artísticas en contexto de globalización y da cuenta del contexto actual de precarización de la cultura en general y de las pocas alternativas ante la emergencia. Sin pretender caer en una falacia “falo-logocéntrica” (Drucaroff, 2016) de autoridad, el actor, director y dramaturgo Rafael Spregelburd hizo una reflexión en *Página 12* acerca de las producciones vía Zoom en contexto pandémico:

Es una herramienta que se nos ha impuesto para trabajar, cursar materias, festejar cumpleaños o hacer campamentos con los chicos: está en todo y en nada. Su gramática es agobiante y es poco lo que se puede hacer fuera de organizar algunas “charlas” de interés. Así que toda nuestra dirección (incluyo aquí la mano decisiva de Mogueillansky) tiene que ver con hallar sorpresa, verdad y misterio en medio de un formato tecnovivial que nos resulta en principio algo antipático y al que vamos minando de a poco. (2020)

En la saturación de producciones mencionada se producen dos cosas: en primer lugar la constitución de Buenos Aires, especialmente la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, como epicentro de las prácticas teatrales en Argentina y, en segundo lugar, la imposibilidad espacio-temporal o la incomodidad de tener que abarcarlo todo. La lógica de producción actual de dramaturgos, dramaturgas y directores es consonante con la lógica que plantea Vanoli respecto de la industria literaria: si la tendencia general en la industria editorial “tradicional” es publicar cada vez más títulos (2019, p. 12), la tendencia generalizada del teatro independiente –y del

llamado oficial también– es estrenar cada vez más obras. La ecuación cuali-cuantitativa terminó por convertirse en una fórmula en la que también prima la lógica de consumo masivo. Es el campo el que con su dinámica impone las reglas: que gane el más fuerte. Al mismo tiempo, no deja de ser también una cuestión de “mano de obra” en la que algunos agentes se consagran con el trabajo no remunerado de los novatos. Por esta razón lo que aparenta ser una relación lineal “entre cosas” – por ejemplo la relación ensayo/ funciones/ *bordereaux*⁶–, es en realidad la compleja relación social que adoptan los agentes. De modo similar y como si se tratara de empresas multinacionales, la lógica que impone el mercado se reproduce al interior de los diferentes grupos sociales intelectuales. Esta es una problemática estructural que posibilita la producción de conocimiento con implicancias concretas sobre el mapa de situación actual del campo teatral y la reflexión acerca del mejor modo posible de abordar las prácticas para la revalorización de la labor de los artistas y la distribución equitativa del capital simbólico.

La legitimación de directores y dramaturgos/as en el campo teatral viene acompañada del *shock* técnico que significó internet. Vanoli (2019, p. 19) expresa muy bien cómo los grandes críticos de la historia del arte contemporáneo a los que se suele hacer referencia como Arnold Hauser, Harold Bloom o Walter Benjamin, no pasaron por esta experiencia en la que lectores –espectadores en nuestro caso– pueden emitir opiniones en tiempo real acerca de las obras y convertirlas en materia digital.

En conclusión, esto no sería un texto político. Porque la política, explica Vanoli, “guarda el secreto del funcionamiento del poder”. En todo caso, este trabajo lleva implícito su propio fracaso al intentar reconstruir parcialmente un mapa desde el lugar de los posicionamientos y las tomas de posiciones. Las que rigen ya no son las reglas del *Club de la pelea* –regla 1: “no hablar del club”– sino las de la desnaturalización de las condiciones de producción y la conciencia acerca de los roles que se asumen. Se trata de hallar en el proceso de reconfiguración del campo teatral porteño, una base que permita algún tipo de aproximación a través del trayecto de directores, directoras, dramaturgos y dramaturgas. Acaba de verse al señalar algunos de los aspectos del problema desde lo estético –dramaturgia del actor, performance, teatro documental, creación colectiva, la versión

⁶ Porcentaje acordado sobre la recaudación del espectáculo entre el grupo de teatro que lleva a cabo la obra y la sala en la que se realiza la función.

como atajo, Zoom– pero también desde lo legitimante: el *copyleft* y la multiplicación de la firma personal.

Sacrificio y vulnerabilidad, trauma y fracaso (Vanoli, 2019, p. 61) parecen ser los cuatro jinetes del apocalipsis de estos artistas, mientras que estado y política se presentarían como los “dioses” que vienen a sanar las deficiencias de la ciudadela, una entre las tantas. Al fin de cuentas y en la línea de los autores abordados, se afirma que tanto dramaturgos como directores tienen en su mayoría algo en común desde donde podrían encontrar puntos de reconciliación más que sólo centrarse en apasionantes desencuentros estéticos: ambos devienen, como el resto, en el proletariado precarizado de monotributistas y/o asalariados que vive en la contradicción de hacer o no la revolución, al tiempo que disfrutan de los placeres románticos de la bohemia, pero optan por la alienación.

Referencias bibliográficas

- Bourdieu, P. (2018). *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- Cauquelin, A. (2016). *Las teorías del arte*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Drucaroff, E. (2016). *Otro logos. Signos, discursos, política*. Buenos Aires: Edhasa.
- Rancière, J. (2003). *El maestro ignorante. Cinco lecciones sobre la emancipación intelectual*. Barcelona: Laertes.
- Schechner, R. (2011). “Restauración de la conducta” en *Estudios avanzados de performance*. México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Spregelburd, R. (6 de octubre de 2020). Los espectadores nos hemos hartado rápidamente de las narrativas del zoom”/ Entrevista por Cecilia Hopkins. En línea en <https://www.pagina12.com.ar/296993-rafael-spregelburd-los-espectadores-nos-hemos-hartado-rapida>. Consultado en octubre de 2020.

- Tossi, M. (2013). “Innovaciones poéticas en los espacios escénicos (1967-1975): S. M. de Tucumán”. En *El Umbral, Revista de Artes Escénicas de Tucumán N° 1*. S. M. de Tucumán: Facultad de Artes, Universidad Nacional de Tucumán.
- Vanoli, H. (2019). *El amor por la literatura en tiempos de algoritmos. 11 hipótesis para discutir con escritores, editores, lectores, gestores y demás militantes*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.



Dramaturgia de dirección según Joseph Danan y Joël Pommerat: todo es escritura

Mariana Gardey*

Otro género de teatro es aún posible. De una fuerza, de una riqueza más grandes. Un teatro no simbolista sino simbólico; no alegórico sino mítico; teniendo su fuente en nuestras angustias eternas; un teatro donde lo invisible se vuelve visible, donde la idea se hace imagen concreta, realidad, donde el problema se hace carne; donde la angustia está ahí, evidencia viviente, enorme; teatro que dejaría ciegos a los sociólogos, pero que haría pensar, vivir al sabio, en lo que no tiene de sabio; al hombre común, más allá de su ignorancia.

Eugène Ionesco, *Notes et contre-notes*¹

Joseph Danan: el verdadero texto está en otra parte

El investigador, escritor y profesor universitario de dramaturgia Joseph Danan (Orán, 1951; residente en París) lleva escrita una trilogía de ensayos, publicados por Actes Sud-Papiers: *Qu'est-ce que la dramaturgie?* (2010; 2012), donde intenta definir la dramaturgia en un estado del teatro en que este quiere expulsar el drama de su esfera, anular la acción y fundirse con otras artes; lo hace articulando las nociones de dramaturgo y dramaturgista, que lo conducen a pensar el pasaje a la escena de una obra teatral y a ampliar la noción de dramaturgia, que no se apoya necesariamente en un texto dramático previo. En su continuidad, *Entre théâtre et performance: la question du texte* (2013; 2016), se pregunta en qué ha devenido el texto teatral y cuál es su porvenir ante la presencia cada vez mayor de las performances en la escena actual. En su tercer ensayo, *Absence et présence du texte théâtral* (2018), Danan prosigue su reflexión analizando el proceso de creación y la escritura de artistas destacados de la escena contemporánea (Bertolt Brecht, Romeo Castellucci, Thomas Ostermeier, Heiner Müller, entre otros) para hacer un balance de las mutaciones del texto dramático.

¹ Traducción propia.

* Facultad de Arte, UNICEN/ IAE, UBA
gardeymariana@gmail.com

El texto en el teatro existe en una oscilación entre presencia y ausencia; entre presencia material y “efectos de presencia”, incluso hiperpresencia. Pero cualquiera sea el régimen bajo el cual se presenta, testimonia una ausencia inherente al acto teatral, que llama a la escena a fin de que el texto la habite carnalmente o la visite como un espectro. Hay diversos estratos de la ausencia que se interpenetran: de la ausencia verdadera de texto, cualquier desvío que esta tome, a la ausencia del texto dramático, pasando por una presencia-ausencia de apariencia anamórfica (¿en qué espejo deformante se mira el texto?), y por una dimensión más metafísica de la ausencia (el texto escondido, nunca capturado). La ausencia del texto no es su anulación; lo ausente está presente en otra parte o de otro modo. Es el riesgo obligado del teatro confrontarse a esa ausencia.

En *Qu'est-ce que la dramaturgie?* Danan distingue dos tipos de espectáculos: los que toman como punto de partida un texto dramático y los que toman otros puntos de partida, como el trabajo de improvisación con los actores, el espacio de la representación, o textos no dramáticos (novela, poema, relato de vida, etc.). Pero esa oposición entre “texto dramático” y “texto-material” (Danan, 2010, p. 28) es relativizada por el investigador en su último ensayo, ya que un texto teatral también puede funcionar como material para el teatro, por tener una estructura de texto-material (obras de Heiner Müller o de Elfriede Jelinek) o por ser tomado como material para una representación (Müller y su “destrucción” de *Hamlet* en *Hamletmaschine*). Hay dos usos posibles del texto-material: en algunos espectáculos encontramos ese material presente en la escena (material de llegada); son los casos de intertextualidad o de montaje (como *2666* de Roberto Bolaño, novela adaptada por Julien Gosselin). Pero cuando el material de partida desaparece en la representación, Danan propone la noción de texto “yacimiento”, de donde el creador escénico extrae los materiales (visuales, sonoros, corporales, coreográficos, espaciales) para componer su propio espectáculo mediante la reescritura, la improvisación, la sustitución por imágenes o “grafías en escena” (Ryngaert, 2011) (por ejemplo, *Inferno* de Romeo Castellucci, a partir de la *Divina Comedia*). Partiendo de un enunciado de Deleuze: “La obra de arte moderno no tiene un problema de sentido; tiene solo un problema de uso”,² Danan nota dos posturas: la de los directores (*metteurs en scène*), que quieren “hacer escuchar el texto” poniendo en escena su interpretación del texto dramático; y la de

²Deleuze, Gilles (1964). *Proust et les signes*. Paris: PUF.

los “creadores escénicos”, que desean “hacer uso del texto”: desacralizarlo, romperlo y descentrarlo respecto de los otros materiales que conforman el espectáculo.

Para Danan, el “texto del espectáculo” es una concepción más amplia del texto que incluye su representación, ya que una misma trama enlaza el trabajo de la escritura del texto con el de la puesta en escena. La acepción de la palabra “texto” como partitura global implica que a medida que avanza el proceso de creación, el espectáculo se pone a pensar, y los distintos elementos se van imponiendo y coordinando hasta formar un texto escénico. La pluralidad de “tejidos” reenvía a la polifonía constitutiva del teatro y a las diferentes partes que componen la partitura. Muchos colectivos hacen nacer el texto etapa por etapa, en el curso de las improvisaciones, sin que haya habido un texto previo o un primer estado de la partitura. En ciertos casos nunca será escrito -lo que no significa que no exista. El límite último son los espectáculos-performances, donde los actores inventan el texto improvisando en cada función. El texto resultante no solo cambia casi por completo en cada presentación, sino que está destinado a borrarse una vez efectuada la “lectura”; el tejido, que funda por etimología el texto, está definitivamente roto.

Más allá de la cuestión de las traducciones, las diferentes versiones de una pieza propuestas por sus ediciones sucesivas, las adaptaciones de los directores con cambio de título, o las variaciones función a función estudiadas por los genetistas del teatro, el texto escuchado en la escena no es la exacta confirmación del modelo depositado en el libro: la escena cita el texto. El libro es el solo guardián del texto a fin de que la escena no sea su tumba sino el lugar de su metamorfosis y su despliegue. En todos los casos, por más respetuosas del texto que sean, las operaciones efectuadas están destinadas a adaptar un texto a un proyecto de puesta en escena; el texto ya no es más que uno de sus elementos. En la constelación de prácticas teatrales contemporáneas, Joël Pommerat ocupa un lugar singular, el de un autor dramático que se niega a separar el tiempo de la escritura y el de la puesta en escena.

Joël Pommerat: una extensión del dominio de la escritura

Dramaturgo y director, Pommerat (Roanne, Francia, 1963) escribe a partir de sus sensaciones, para poder pensar. Y pone en escena sus propios



textos: junto con los “cómplices” de su compañía Louis Brouillard, ha desarrollado un proceso de creación donde la escritura y la puesta en escena se inventan al mismo tiempo, durante los ensayos. Él no es un autor y un director sino un “autor-director”. La elección de escribir y poner en escena conjuntamente se inscribe, como la dramaturgia que de ahí resulta, en una visión del mundo y de su representación donde la concomitancia compleja sustituye a la separación y la división: la alianza paradójica de los contrarios, los matices, el “entre dos”, son preferidos a los dos polos clarificadores de la alternativa lógica “o bien/ o bien”. Lo real y lo imaginario, lo visible y lo invisible, el bien y el mal, la escritura y la puesta en escena: los dos a la vez. No uno después del otro, ni uno y el otro, sino “el uno-el otro” de un solo movimiento. Una manera singular de hacer teatro intentando escapar al paradigma binario, a la separación y a la clasificación, como una tensión hacia lo neutro.

Para Pommerat, el texto es un elemento de la escritura teatral entre otros. No les preexiste, no está segundo, no hay jerarquía. Los elementos sensibles y concretos de la escena no se sobreagregan a una pieza escrita previamente; son de entrada parte de la escritura, son las palabras del poema teatral. Escribe Pommerat en su ensayo *Théâtres en présence* que en el teatro, “antes que las palabras hay silencio, vacío y cuerpos.” La puesta en escena y el texto se elaboran conjuntamente a medida que avanzan los ensayos, en colaboración con el equipo de actores y creadores artísticos. Esta indagación se desarrolla en condiciones próximas a las de la representación final del espectáculo, es decir con una escenografía, vestuario, sonido, luces, etc.; elementos que son discutidos cada día y no agregados en ciertas etapas del proceso. Ese trabajo cotidiano es un principio estructurante del recorrido. Pommerat emplea el término “orgánico” para describir la complementariedad entre los diferentes elementos de la representación.

Esta manera orgánica de escribir se hace posible por un importante trabajo de preparación en el curso de los ensayos: cada colaborador prepara un material dramático, documental, sonoro, lumínico, iconográfico o de vestuario a partir del cual podrá desarrollarse la investigación en escena. La escritura durante los ensayos no parte de la nada, sino que consiste en un trabajo de selección, invención y combinación de situaciones a partir de un abundante material acopiado. “Es como ir de exploración”, cuenta Pommerat. Habrá hallazgos y ajustes en el curso de la escritura,

pero en su conjunto, y si bien varía de un espectáculo a otro, el recorrido de Pommerat se funda en un trabajo documental, técnico e imaginario previo; confía poco en el azar o en los accidentes de la búsqueda, contrariamente a otras escrituras llamadas “de escenario”. Durante los ensayos, los actores participan de la investigación, a través de lecturas, propuestas e improvisaciones; guiados por su director, expanden y dan forma a la materia a partir de la cual Pommerat escribirá. Eso exige de su parte estar abiertos al progreso de la escritura, al punto de aprender y desaprender el texto hasta las primeras funciones del espectáculo. Como se rehúsa a cerrar el sentido e imponer demasiado rápido una dirección a sus piezas, Pommerat prolonga lo más posible este período de investigación y experimentación antes de fijar la escritura. En ese trabajo le deja un lugar a la intuición, que se ejerce y se afina en el tiempo de la indagación, participando de una dinámica de escritura a ciegas, en resistencia a la idea de conocimientos a aplicar y a la visión romántica del artista inspirado.

Negándose a distinguir entre autor y director, Pommerat reacciona en parte a un contexto de creación en el cual, frente a los grandes directores (Vitez, Planchon, Chéreau) y a las creaciones colectivas (Théâtre du Soleil, Aquarium), era difícil existir en Francia como autor. Solo raras excepciones como Didier-Georges Gabily y Jean-Luc Lagarce escribían y dirigían sus textos. Podemos poner en perspectiva la escritura-dirección en una historia de la puesta en escena caracterizada por la progresiva emancipación de la escena con relación al texto, y por tomar más en cuenta los diferentes componentes de la representación. “Yo no escribo piezas, escribo espectáculos” -afirma Pommerat en *Troubles*; “El teatro se ve, se escucha. Se mueve, hace ruido. El teatro es la representación.” El estatuto de autor-director reivindicado por Pommerat (y otros) es representativo de una doble inversión paradigmática en la historia del teatro. Primeramente, con la invención de la dirección a fines del siglo XIX, hemos pasado de un pensamiento clásico del teatro como discurso o “poesía dramática” a una mejor consideración de los desafíos de su representación espectacular, lo cual engendró una revalorización de la escena respecto del texto dramático.

La noción de escritura escénica aparece entonces para superponerse a la de escritura textual; ambas escrituras están al servicio una de la otra y suponen una división del trabajo entre un autor y un director, este último afirmando una lectura personal de la obra a través de su puesta en escena.

Acordando tanta importancia al espectáculo como al texto, los artistas y teóricos rompen con el “textocentrismo” criticado por Bernard Dort. Esta “emancipación de la representación” con relación al texto va a la par con una mayor conciencia de todos los elementos del espectáculo, conciencia de su autonomía y de sus interacciones. El lugar del texto se vuelve relativo: es solo un material teatral entre otros. En segundo lugar, esa emancipación de los diferentes materiales del teatro engendra una inversión del proceso tradicional de creación: aparecen los autores-creadores, para quienes el proceso de investigación determina un resultado desconocido de entrada. Orientado desde la escena hacia el texto, es el proceso creativo el que hace la obra.

Con el abandono de la jerarquía entre texto y escena en favor de un pensamiento global de la representación, Pommerat se inscribe también en la continuidad de los grandes teóricos y pioneros de la dirección como Appia o Craig, que escribían con la luz y los volúmenes; Wagner, que desarrolló la idea de una obra de arte total; o Artaud, que privilegiaba la experiencia sensible del espectador sobre el arte (cartesiano) de expresarse bien con las palabras. Para Artaud, la escena es un lugar físico y concreto que demanda que se lo llene, y que se lo haga hablar su lenguaje concreto, material y sólido. Encontramos igualmente en el autor de *El teatro y su doble* una idea asociada a la trayectoria de Pommerat: la de una pieza hecha directamente de la escena, que en este último es un impulso, una dirección de búsqueda determinante. Podemos aproximar Pommerat a Artaud en la medida en que -con medios diferentes- él crea un arte sensible, que puede afectar al espectador para desestabilizarlo y desplazar su mirada. Artaud valorizaba la experiencia de nuestro inconsciente, capaz de hacer coexistir proposiciones contradictorias. Pommerat reivindica la complejidad, la confusión (*trouble*); esta propone una desestabilización más suave que el “teatro de la crueldad”, pero procede de una misma atención prestada a los aspectos sensibles de la recepción, a las impresiones y emociones más allá de la comprensión lógica de la palabra. La confusión de la percepción visual, el entorno sonoro y olfativo ubican la investigación de Pommerat del lado de un teatro de la sensación y la sugestión.

La escritura concreta y orgánica de Pommerat se realiza entonces *a partir de y con* la escena; “el texto es la huella que deja el espectáculo sobre el papel”, ha declarado en *Troubles*. Como propone el ensayista Bruno Tackels respecto de los escritores de un género particular que él ha lla-

mado “escritores de escenario”, la característica principal de este proceso de escritura reside en el hecho de que “el texto proviene de la escena y no del libro”.³ Pommerat no utiliza la fórmula “escritor de escenario”, porque esta asimila a creadores muy diversos: autores, artistas plásticos, directores, enmascarando en parte su singularidad. Él habla de una “escritura *con* la escena” o de “escritura *sobre* la escena”. En la práctica concreta de la escritura, el texto interviene en diferentes momentos y bajo distintas formas. Para cada espectáculo, puede ocupar un lugar distinto en el proceso de creación. Retomando la fórmula de Tackels según la cual “el texto proviene de la escena”, en el caso de Pommerat ese trayecto no se recorre en línea recta. La escritura se desarrolla a través de la búsqueda de una complementariedad entre las palabras, los cuerpos que las portan, el espacio que las recibe, etc., y se forma según una dinámica de fricción, confrontación y ensayo. Toma forma en un vaivén entre momentos de experimentación escénica, con o sin palabras, y momentos de escritura textual en solitario. Esta dinámica produce una dramaturgia descentrada y confronta al espectador con un giro de sentido y de sensaciones antes que enviarle un mensaje unívoco.

Si “el texto proviene de la escena”, no es sin embargo el resultado de una escritura escénica colectiva: es el producto del trabajo de un autor-director que escribe “en colaboración” con y para otros, que impulsa y guía la investigación grupal, y decide solo la fijación de la escritura. Finalmente, si “la escritura proviene de la escena” es para ganar, una vez creado el espectáculo, una autonomía literaria y editorial. La investigación escénica esculpe el texto (por ejemplo, la presencia singular de tal actor forma parte de la escritura de tal personaje; la longitud de su réplica está ligada al tiempo que necesita su compañero para cambiar de vestuario antes de entrar en escena), pero ese texto existe independientemente de sus condiciones de escritura. El texto publicado no es una transcripción del espectáculo; lo podemos aprehender por la lectura sin pasar por la escena. La edición exige la escritura de didascalias, que no son descripciones del espectáculo ni indican cómo reproducir su puesta en escena. Los textos de Pommerat poseen una autonomía literaria al mismo tiempo que están cargados de teatralidad eficaz. Pero ¿por qué publicar si el teatro es el acontecimiento de la representación? El autor-director respondió en una entrevista que a él no le resulta natural el corte de esa unidad; pero que aceptó publicar sus

³ Tackels, B. (2007). *Rodrigo García, “Écrivains de plateau IV”*, Les Solitaires intempestifs.

obras en *Actes Sud* porque sintió que para el desarrollo de su compañía, no sería tomado en serio si no estaba publicado.

Pommerat quiere hacer aparecer en escena algo que no es visible: la presencia, una masa, un peso. No se trata de iluminar los cuerpos sino de trabajar sobre la profundidad y los relieves, creando sensaciones: iluminaciones calientes, carnales, sepia, etc., para evocar ciertos lugares y tiempos. Reduce la iluminación de caras en favor de la que viene del escenario y de proyectores laterales; se inspira en la luz natural para reproducir en escena efectos de contrastes y de claroscuro. El universo sonoro sostiene la luz para crear el espacio y revelar la presencia. “La verdadera cara del teatro es la voz”, dice Pommerat para explicar la amplificación de la voz de los actores con micrófonos HF. Lo que escuchamos determina la construcción mental de la imagen; el sonido construye los lugares, los agranda o los cierra. La relación de los cuerpos con ese espacio creado por la luz y el sonido es esencial: existir sobre el escenario, encontrar cómo entrar, salir, relacionarse con los otros, crear el vestuario y el peinado justos.

Relata Pommerat en *Théâtres en présence* que él trabaja sobre la presencia de los actores, que es el acto primero de su teatro. Se trata de hacer olvidar al actor; para eso elige a personas que no evidencien su identidad de actores o actrices, en su manera de moverse o de hablar. Las consignas del autor-director se repiten en los ensayos: más concreto, más justeza en el estado, más sinceridad. La construcción de los personajes se despliega en la tensión paradójica de actuar sin buscar la apariencia. Para definir esta “presencia” recurrente en el vocabulario de la compañía Louis Brouillard, hay que multiplicar los términos: es una concentración, una búsqueda de sinceridad, el despojamiento de toda fabricación, un “dejar ser”; es la indagación de un estado auténtico, en lo concreto del aquí y ahora, sin actuación, despojado de hábitos o tics socioculturales. Búsqueda de una presencia, la más intrínseca y singular posible. Búsqueda de un “estado real”.

Según Pommerat, el tiempo del arte es el de la meditación, la experiencia sensible y el cuestionamiento. Esta concepción del teatro es el reflejo de una postura de autor para quien el mayor dominio del proceso creativo tiene por contrapunto una búsqueda de abandonar el sentido y el rechazo de toda superioridad o saber dogmático. Como si Pommerat buscara escapar en y por la escritura de la autoridad del autor y del poder del director. Él desconfía de un teatro al servicio de una causa, y postula una ausencia del dominio de las significaciones vehiculizadas por la obra.

Su dramaturgia no busca hacer comprender, sino producir puestas en relación, fricciones que activen al espectador sin orientar su juicio. Lo que le interesa es mostrar la vida, sin juzgar, sin sacar conclusiones; describir lo real sin comentario, sin proveer el modo de empleo. Se imagina antropólogo, testigo objetivo que estudia a los seres humanos en tanto objetos de observación a distancia de sí mismo. Pommerat desarrolla así una dimensión de escritura por el teatro que permite representar lo real sin hacer oír su posicionamiento.

Para suspender los estereotipos y juicios preestablecidos a fin de hacer que el espectador repregunte sus ideas y su percepción de los temas que pone en escena, Pommerat elabora una “estética de la confusión (*trouble*)”⁴ (Boudier, 2015). Inventa formas dramáticas y dispositivos de puesta en visibilidad que estimulan la percepción y la interpretación: la fragmentación, la digresión, la exención o “grado cero de la escritura” (Barthes), la irregularidad o “giro perturbado y perturbador” de las significaciones. Opuestos a la claridad pedagógica del realismo histórico, estos procedimientos de neutralización (Barthes) apuntan a crear una forma de significación activa, abierta, que desplaza al espectador en su mirada y su interpretación del mundo. El teatro de Pommerat puede ser calificado de “clínico” (Boudier, 2015) en el sentido foucaultiano del término, es decir concreto y sensible, observador más que teorizador. El síntoma observado no es un conocimiento impuesto sino un signo a interpretar. Lo propio de la postura clínica es su reticencia: poner las cosas ante la mirada, sin oscurecerlas con ningún discurso. La experiencia clínica representa así un momento de equilibrio entre la palabra y el espectáculo. En el espacio sensible de la función teatral el espectador es un testigo comprometido, actor de una experiencia cuya interpretación le incumbe.

Para Pommerat, un autor de teatro no comienza a existir hasta que sus textos devienen espectáculos. Y los directores modernos son unos Pierre Ménard: han probado, sobre todo a través de su exploración de los textos clásicos, que son capaces de reescribir un texto sin cambiar una sola palabra, y que son verdaderos autores, que su trabajo es escritura. Escritura en tanto asunto de palabras pero también asunto de sentido, siendo las palabras “objetos flotantes, infieles, prontos a fundirse en significaciones a

⁴ *Trouble* comprende un campo semántico amplio, remitiendo a lo confuso, alterado, impreciso, incierto, borroso, turbio, brumoso, nebuloso, oscuro.

veces contradictorias” (2016, p. 20). Partiendo de esta constatación, Pommerat se pregunta en *Théâtres en présence*:

“¿Cómo aceptar entonces ser solo el autor de las palabras y dejar que el director se transforme en el autor del sentido? ¿Quién puede pretender que todas las preguntas que conciernen a la interpretación, la posición del actor en sí mismo y en el espacio, su posición respecto de los otros, del público, las nociones de personaje o no personaje, la relación con el imaginario del actor, lo que convoca en él cuando habla o cuando se calla, no son todas cuestiones absolutamente esenciales para el autor? ¿Cómo aceptar esta división del trabajo, en los términos de escritura y puesta en escena? Porque a mí no me alcanza con escribir solo las palabras, quiero también escribir el sentido, escribir un poco de sentido (incluso si este sentido no es tan claro como desearía el espectador). Es porque deseaba profundamente ser autor que me he confrontado a cuestiones como la investigación sobre el espacio, el movimiento, el sonido, la acústica, la luz, la interpretación, el vestuario e incluso la producción. Es para devenir verdaderamente un autor que busqué apropiarme del terreno de la escena.” (2016, p. 21).

Parafraseando a Joseph Danan, el verdadero autor está en otra parte.

Referencias bibliográficas

- Battle, C. (2015). Modelo, partitura y material en la escritura dramática contemporánea: una solución. En *Pausa* 37.
- Boudier, M. (2015). *Avec Joël Pommerat. Un monde complexe*. Arles, France: Actes Sud- Papiers.
- Consolini M., Châtel J. et al. (2007). Le metteur en scène comme auteur du théâtre. En *Études Théâtrales*, 1-2, n° 38-39, pp. 31-41.
- Danan, J. (2012). *¿Qué es la dramaturgia?* México: Paso de Gato [2010].
- Danan, J. (2016). *Entre teatro y performance. La cuestión del texto*. Buenos Aires: Artes del Sur [2013].
- Danan, J. (2018). *Absence et présence du texte théâtral*. Arlés, Francia: Actes Sud-Papiers.

- Dort, B. (1986). Une écriture de la représentation. En *Théâtre en Europe*, Paris, n° 10.
- Dort, B. (1988). *La représentation émancipée. Essai*. Arles, France: Actes Sud.
- Gayot, J. et Pommerat, J. (2009). *Joël Pommerat. Troubles*. Arles, France: Actes Sud.
- Ionesco, E. (2006). *Notes et contre-notes*. Paris: Gallimard.
- Pavis, P. (2010). *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*. Paris: Armand Colin.
- Pommerat, J. (2016). *Théâtres en présence*. Arles, France: Actes Sud-Papiers.



Dramaturgias de dirección en Mendoza. Puntos de partida y problemáticas

M. Verónica Manzone*

Existimos en relación con el otro.

Anhelamos la relación que sea capaz de cambiar nuestra visión de las cosas

(Anne Bogart)

En el presente trabajo deseamos presentar ciertas problematizaciones que forman parte de nuestra investigación de tesis doctoral: “Estudio de la dramaturgia vinculada a las prácticas escénicas actuales en Mendoza. Delimitación de las nociones en torno a las dramaturgias escénicas”. Debido a ello partiremos de una síntesis de las categorías y nociones esenciales de nuestra investigación. Al elegir utilizar la noción “dramaturgia de dirección” estamos inscribiendo nuestras problematizaciones dentro del uso no tradicional del término “dramaturgia”. Por ello, la categoría de “dramaturgia de dirección” no puede ser estudiada por fuera de la des-limitación y ampliación del concepto que posibilita su existencia.

Nuestro interés en la ampliación de la noción de dramaturgia responde al análisis de la cartografía específica del teatro en Mendoza, análisis que nos permite corroborar que, a partir del siglo XXI, se dan singulares modificaciones al interior de ciertos grupos independientes. Estos abandonan la producción tradicional hacia procesos de dramaturgia escénica (nuestro corpus de once obras estrenadas entre 2005 y 2016 son solo algunos ejemplos de una tendencia cada vez más frecuente en la provincia de Mendoza). Debemos aclarar aquí que con respecto a la dirección específicamente, la década del noventa en la provincia estuvo marcada por el rol del director/puestista. El cambio hacia una dramaturgia de la escena propone evidentemente nuevos modos de hacer/pensar los procesos creativos. Principalmente observamos nuevas formas de vinculaciones entre cuerpo, texto y escena, evidenciadas en obras que parten del concepto de reescritura o bien en producciones sin texto previo.

A modo de síntesis podemos afirmar que la ampliación de la noción implica las siguientes características: 1- La tarea dramaturgica no es ya una competencia únicamente de los autores dramáticos (tradicionalmente

*FAD U.N.Cuyo- CONICET
mv.manzone@gmail.com

hablando). 2- El texto, en tanto discurso y significación, no posee jerarquía sobre los demás elementos de la escenificación: se lo ubica como un elemento más y en correlación con todos los elementos de la escena. 3- La presencia de un texto en el proceso creativo no siempre es el punto de partida. Aun cuando hay texto teatral *a priori*, este no es tomado como un portador del sentido exclusivo para el dispositivo escénico; por lo que la puesta en escena no responde ya a “hacer entender un texto”. 4- Como se ubica de modo simultáneo con la puesta en escena, el texto se funde en el espacio/tiempo real del suceso escénico. 5- Se relaciona con lo real del acontecimiento, indefectiblemente por ello el texto aparece abierto, un texto en vías de proceso, mutante y poroso. La dramaturgia es así vista como práctica abierta y “relacional”.¹

1. Sentidos de la dramaturgia

Danan, en su ensayo “¿Qué es la dramaturgia?” (2012), propone dos sentidos para pensar la noción aquí estudiada. El primero —“sentido 1”— está constituido por un texto escrito *a priori* por un autor, que luego —respetando el arte en dos tiempos— será interpretado por directores y actores en la representación. Dicha idea se basa en una concepción tradicional de texto, en tanto aparece sobre la puesta en escena. En la actualidad las formas de escritura reformulan este sentido, colocándose en general dentro del “sentido 2”, que estaría del lado del tránsito y del proceso creativo; este último sentido permite la aparición de procesos teatrales que responden a una escritura escénica. Entre el sentido 1 y 2 de la dramaturgia es donde se desarrolla nuestro teatro actual tanto en Mendoza como en gran parte del país.

El autor en su investigación expone que el cambio en las prácticas escénicas y la necesidad de reformulación del “sentido 1”, o al menos la aparición de un segundo sentido que logre dar cuenta de las dramaturgias no tradicionales, responde en un primer momento a dos causas históricas que están a su vez interrelacionadas entre sí. Una es la asunción de la puesta en escena como práctica autónoma y la segunda es la inversión del

¹ Tomamos el término adscribiendo a la teoría de Nicolás Bourriaud (2008). Expresa el autor: “La posibilidad de un arte relacional -un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado” (p. 13), luego agrega: “El arte es un estado de encuentro” (p. 17).

ya mencionado arte en dos tiempos. Las funciones que toma a partir del siglo XIX el rol de la dirección modifican operativamente los mecanismos de producción en el teatro. Tanto la idea de estabilidad del texto dramático, como la producción teatral dividida en dos momentos en la actualidad se colocan en discusión, para habilitar otros modos de producir teatro.

Como consecuencia de la “emancipación de la representación” (Dort, 1980) se logra una afirmación de los lenguajes escénicos como sistemas autónomos frente a la literariedad. Cada creador, en este sentido, puede generar pensamiento sobre la escena y por lo tanto convertirse en dramaturgo de la misma, ya que como bien expresa Danan (2012), si bien debe redefinirse en cada creación a partir de sus especificidades, “hay dramaturgia desde el momento en que en el contacto [...] un pensamiento se busca y se ordena en la indagación de sus propios signos” (p. 35).

La autonomía de la puesta en escena, permite que el director trabaje desde un pensamiento dramaturgico propio, con el cual realiza un proceso de apropiación y traducción del texto previo. Danan (2012) es claro al hablar de escritura escénica y no de transposición —menos aún de ilustración— (p. 34). La dirección desarticula y hasta puede anular los sentidos preexistentes, si así lo deseara, dotando a la textualidad de nuevas significaciones. Todo esto genera, claramente, un corrimiento de la mirada sobre el texto y sus funcionamientos. A partir de la autonomía de la puesta en escena muchos directores comienzan a llamarse a sí mismos autores de sus obras (buen ejemplo de ello es Meyerhold).

2. ¿Qué hace un director de escena?

2.1. Orígenes del rol

La mayoría de los estudios dedicados a la dirección de escena realizan un apartado específico a pensar los orígenes del rol y ubican, en general, su surgimiento, en la escena moderna del siglo XIX. Argüello Pitt (2015) sintetiza este momento del siguiente modo:

La figura del director moderno es relativamente nueva dentro de la historia del teatro. Tal como la conocemos hoy, la dirección moderna comenzó a desarrollarse a mediados del siglo XIX y le debe su auge a los planteos estéticos ideológicos surgidos del advenimiento del realismo. Uno de sus precursores es Jorge II, duque de Saxe Meiningen (1826-1914), que se

preocupó por el desarrollo de compañías profesionales. Su propuesta si bien no responde totalmente al realismo, comienza a plantear las primeras preguntas que se va a realizar este movimiento, que implicó un pensamiento estético con relación al teatro y nuevos desafíos técnicos de la puesta en escena. La pregunta central es cómo representar la realidad. (p. 19)

La relevancia del teatro de Meiningen es tal que aparecerá revisado en la mayoría de las fuentes dedicadas a la investigación de la dirección de escena, entre las que podemos mencionar dos libros donde aparece dicho director en el primer capítulo. Ellos son: *Principios de la dirección escénica* de Edgar Ceballos (1992) y *El director y la escena* de Edward Braun (1992). Estas dos fuentes trazan un recorrido histórico de poéticas personales de dirección de escena, entre las que se hallan el mismo duque de Saxe Meiningen, Antoine, Stanislavski, Craig, Meyerhold, Reinhardt, Piscator, Brecht, Grotowski, Artaud, entre otros. En el caso de Ceballos debemos mencionar que el autor realiza al inicio del libro un apartado específico para retratar los rasgos comunes, dilucidados a partir del análisis del corpus seleccionado, incluyendo una “morfología de la puesta en escena”.

Si retomamos la discusión sobre el surgimiento del director de escena debemos indicar que Ceballos (1992) expone que, si bien no debiéramos ubicar el origen de la dirección en el siglo XIX ya que desde tiempos remotos “de una forma u otra las obras han sido siempre dirigidas” (p. 18), es a partir de esta época y de la propuesta del teatro de Meiningen, que el director toma conciencia de sí y con ello el rol se solidifica.

Por su parte, Patrice Pavis (2007) en su diccionario explica: “si bien la palabra y la práctica sistémica de la puesta en escena corresponde a esta época, los antepasados más o menos legítimos del director de escena son abundantes” (p. 134). El investigador francés prosigue dando algunos ejemplos: la función del *didascalos* en Grecia, quien se ocupaba de la organización del espectáculo; el *meneur de jeu* en Francia, quien tomaba la responsabilidad ideológica y estética de los misterios; tanto en el renacimiento como en el barroco según expone el autor, aparecen con frecuencia decoradores o arquitectos encargados de la organización de la representación según su propia perspectiva; finalmente en el siglo XVI-II algunos actores tomarán el relevo de la función de “regidores” (Pavis, 2007, p. 134).

En continuidad con estos planteos debemos introducir las reflexiones de André Veinstein, quien afirma que no hay un acuerdo acerca de los

orígenes de la dirección y de la noción de puesta en escena. En su libro *La puesta en escena. Su condición estética* (1962) hace un recorrido por las diferentes posturas.² En este autor podemos observar las exposiciones de diversas investigaciones que colocan entre los antecesores a la dirección moderna, a figuras de diferentes épocas, entre ellas Molière y Shakespeare, autores-directores, cabeza de compañías, como también la figura de Esquilo quien se sabe supervisaba la representación de sus propias tragedias.³ En estas figuras asoma una función del director como el responsable o coordinador global del espectáculo, idea que aparece reiteradas veces en las diversas fuentes acerca del rol de la dirección de escena. Sobre ello volveremos en el próximo apartado.

Para cerrar la idea con respecto al origen del rol tomamos una cita de Guillermo Heras (2001), que consideramos sintetiza lo hasta aquí expuesto:

Evidentemente su trabajo ya existía desde épocas anteriores, e incluso muy remotas, pues no podemos dejar de pensar en que siempre existió un ordenador de las diferentes formas estéticas que confluyen en un espectáculo. Que la dirección del espacio, los ritmos, la forma de emitir las palabras o el modo de componer los movimientos haya recaído en un actor, autor o empresario de una célula artística llamada compañía o de cualquier otra manera, nos viene a demostrar contundentemente la absoluta necesidad de dar coherencia por cualquier sistema de dirección, a un hecho tan complejo como es la representación escénica. (p. 13).

2.2. Hacia la autonomía de la escena

Tal como expresa Valenzuela (2011) suele asociarse la aparición histórica del rol de la dirección a la creciente complejidad de los espectáculos y a la irreversible fragmentación de lo que durante siglos había sido tomada por un público homogéneo (p. 10). De esta transformación histórica surge la emergencia de un encargado de la totalidad de la escena, de manera tal que el director aparecerá en este primer momento como un armonizador general de la representación. La mayoría de las fuentes analizadas men-

² Recomendamos principalmente el apartado dedicado exclusivamente al término dirección/director: "Aparición reciente o aparición remota del director" (Veinstein, 1962, pp. 106-188).

³ Las disquisiciones de Veinstein son retomadas por Ceballos (1992) en el libro ya mencionado.

cionan de forma más o menos evidente, que a dicha función de la dirección viene adherida, nada más ni nada menos, que la tarea de supervisión. Debemos indicar aquí que algunos directores utilizarán el verbo “vigilar”, como en el caso de Antoine (Ceballos, 1992, p. 14). Si pensamos en los cambios producidos en la primera mitad del siglo XIX, observaremos que la labor del director está íntimamente ligada al compromiso de la escena en su relación con el texto, es decir que lo que hay que supervisar y vigilar es la correcta transcripción del sentido textual/autoral a la escena. Esto es precisamente lo que De Marinis (2005) estudia e identifica como la vertiente de “directores demiurgos” o “*Leaders*”. También desde esta relación inicial entre dirección y textualidad dramática unos años más tarde aparecerá la figura del “director pedagogo” o “maestro de actores”.

De Marinis (2005) es claro al afirmar que la teorización sistemática y explícita acerca de la autonomía estético-lingüística de la puesta en escena, se realiza gracias a la dirección teatral de principios del siglo XX y expone:

Estamos frente a algo que podría, con razón, parecer paradójico: justo en el momento en que, por primera vez, se define la puesta en escena teatral como obra de arte y –al definirla– se la concibe como autónoma, al mismo tiempo se la define por precisar y consecuentemente por reforzar su subordinación al texto. (p. 146)

Más adelante afirma: “Gracias a la dirección, nacía, así, sólo a principios del siglo XX, tras un largo preanuncio, el teatro de texto, esto es, un teatro en el que la obra dramática constituye en cuanto tal, como entidad unitaria, el factor fundamental de orientación del trabajo en todas sus fases” (De Marinis, 2005, p. 147). De modo tal que el director (salvo ciertas excepciones) supervisará en la puesta en escena dicha entidad unitaria que emana del texto.

Por su parte, Sánchez (1999) expone:

Que el espectáculo teatral tuviera categoría de arte, independientemente de la calidad de la obra dramática, fue el objetivo de los grandes directores naturalistas que aprendieron la lección del duque sajón: Antoine, Irving, Brahm, Stanislavski. Sin embargo, todos ellos siguieron concibiendo el teatro como una traducción escénica de las ideas del dramaturgo. Cuando Antoine comparaba la función de la dirección escénica con “la función de las descripciones de una novela estaba dejando muy en claro la supe-

ditación del director a la obra literaria previa y, por tanto, limitando su autonomía. (p. 8)

La mencionada transición de la puesta en escena y la asunción del director permitirán, aún desde una concepción teatral textocéntrica, la conformación de “directores pedagogos” que a su vez propulsarán técnicas específicas de la actuación. Esto será de vital importancia en la conformación de “tecnologías” del cuerpo que con el paso del tiempo permitirán el advenimiento de un “actor-creador”, suceso que, como hemos observado, hace posible una dramaturgia actoral. Ahora bien, el avance en la formación específica de la actuación, de todas maneras no pareciera dar de modo eminente “la vuelta al textocentrismo”, situación que se torna evidente en las relaciones con la dirección de escena. Observemos las palabras de Stanislavski citadas por De Marinis (2005):

En el período en el que el director era un déspota —período iniciado por los Meiningen y que dura hasta hoy en algunos de los teatros más avanzados— él construía todo el proyecto del espectáculo, indicaba el esquema general de los papeles [...]. Yo mismo, hasta hace pocos años, seguía este método de montar los dramas. Pero ahora he llegado a la convicción de que el trabajo creativo del director debe proceder al unísono con el de los actores y no precederlo ni reprimirlo. Tiene que favorecer la creatividad de los actores, supervisarlas e integrarla, vigilando que se desarrolle con naturalidad y solo desde el verdadero núcleo del drama. (p. 149)

Entre finales del siglo XIX y principios del XX el campo teatral se encontró dividido por diversas concepciones frente al texto dramático y la autonomía de la puesta en escena. Algunas de estas posturas han sido sintetizadas por dos autores ya mencionados con anterioridad: Sánchez en su libro *La escena moderna* (1999) y Veinstein en *La puesta en escena. Su condición estética* (1962). De estas discusiones nos interesa rescatar algunos ejemplos, entre ellos la postura de Materlink puede ser considerada una de las actitudes más radicales, ya que para él el teatro fuera de su implicancia literaria era un arte menor. Consideraba que la puesta en escena de los grandes clásicos les hacía perder su esencia. En el extremo opuesto deberíamos mencionar a quien el mismo Sánchez coloca como el centro de la verdadera autonomía teatral: Gordon Craig. Este director en su célebre escrito *El arte del teatro* (1987) diferencia el rol de la dirección

como “director artesano” y “director creador”. En esta clasificación Craig sostiene que el primero se limita a traducir las intenciones del dramaturgo mientras que el segundo “hace del arte escénico un medio autosuficiente” (Sánchez, 1999).

Siguiendo la línea de la posición crítica frente al estatuto del texto podemos mencionar a Reinhart y Meyerhold que, si bien basaron sus puestas en escena en textos teatrales, el trabajo con la materialidad textual distaba de la tradicional. Además, a diferencia de Craig consideraban el trabajo del actor como parte constitutiva de la materialidad escénica.

Reinhart es claro en su posicionamiento al concebir el texto dramático solo de modo abierto, de forma tal que la dirección deja de ser solo traducción para desempeñarse como creador de una obra autónoma. De ahí que el director diferenciara “partitura escénica” de “texto literario”. Según su opinión el director y el dramaturgo debían ser considerados creadores al mismo nivel (Sánchez, 1999, p. 8). Este director soñaba con un modelo de trabajo en el cual director y dramaturgo se fusionaran, evocando con ello las figuras de Shakespeare y Molière.

Meyerhold, por su parte, con su “teatro de la convención” le reclama a sus contemporáneos un regreso a lo teatral. En uno de sus escritos de principios del siglo XX, “Los primeros intentos de teatro «de la convención»” (1972, pp. 147-156), da cuenta de las operatorias de la dirección frente a la vastedad de la materialidad escénica, en la cual el drama es parte pero no su centro. Y en “El teatro «de la convención»” (1972, pp. 157-162) el director ruso realiza una fuerte crítica a la pasividad de los espectadores generada por el drama burgués y el modelo de puesta de escena a “manera de los Mainninger [*sic*]” (1972, p. 159). Podemos agregar también que la propuesta de puesta en escena del gran maestro ruso presentaba una autonomía de tal envergadura, que se consideraba él mismo el autor de sus representaciones, efecto que Stanislavski, a pesar de inferir diversidad de cambios en los textos (muchos de ellos pueden ser considerados sustanciales), jamás se animó a atribuirse.

Otro caso que no queremos dejar de mencionar es el pensamiento teatral de Copeau quien, si bien no logró plasmarlo en su obra escénica, en su ideario proyectaba un teatro que fuera capaz de devolver la autoría a los mismos actores tal como sucedía en la Comedia del Arte. Esta idea nos permite traer también a la discusión una última postura que debe considerarse también radical frente a la autonomía de la escena. Hablamos de

Artaud y sus manifiestos de principios de siglo XX, considerados en la actualidad por la teoría teatral como un punto de inflexión de la historia del teatro y su producción de conocimiento.

El diálogo –cosa escrita y hablada – no pertenece específicamente a la escena, sino al libro, como puede verse en todos los manuales de historia literaria, donde el teatro es una rama subordinada de la historia del lenguaje hablado. Afirmo que la escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado, y que se le permita su propio lenguaje concreto.

Afirmo que ese lenguaje concreto, destinado a los sentidos, e independientemente de la palabra, debe satisfacer todos los sentidos; que hay una poesía de los sentidos como hay una poesía del lenguaje, y que ese lenguaje físico y concreto no es verdaderamente teatral sino en cuanto expresa pensamientos que escapan al dominio del lenguaje hablado. (Artaud, 1978, pp. 39-40)

Más adelante expresa: “no se trata de suprimir la palabra en el teatro; sino de modificar su posición, y sobre todo de reducir su ámbito” (p. 81). Lo que Artaud le discute al teatro de texto es el estatuto de la palabra frente al estatuto de la escena. Debido a ello su concepción escénica será parte fundamental del giro teatral de principios del siglo XX. Además, debemos remarcar de este director la importancia central que le da en sus reflexiones a pensar la palabra como músculo y al actor como el oficiante de la ceremonia aurática del teatro. Con respecto a ello, De Marinis puntualiza: “contribuye a devolverle al actor (en cuanto ser humano, antes y más que en cuanto artista) un rol esencial en la visión teatral” (2005, p. 73). Justamente en relación a esto último es que Lehmann (2013) explica que la crítica de Artaud al teatro burgués se centra

precisamente en que el actor solo era un garante del director que meramente *repetía* la palabra predeterminada del autor [...]. Artaud quería distanciar el teatro de esa lógica de la redundancia y del *doblo* y, en este sentido, el teatro posdramático le sigue: concibe la escena como principio y punto de partida, no como lugar de una transcripción. (p. 58)

De todas las disputas y querellas por el sentido de la escena y su relativa, o total, autonomía es que se irán conformando diferentes funciones en torno al rol de la dirección de escena.

2.3. Sobre funciones y profesiones imposibles

Para De Marinis (2005) existen al menos tres funciones históricas de la dirección: 1) espectador de profesión, 2) maestro de actores y 3) *leader*. A su vez el investigador indica que éstos se corresponden a *grosso modo* a los tres niveles fundamentales del trabajo teatral: 1) artístico, 2) pedagógico y 3) organizativo. Es válido aclarar, tal como expresa De Marinis, que estas características y niveles de trabajo teatral no son unilaterales (p. 157). Debeamos poner en relación la tipología de De Marinis con las teorizaciones de Valenzuela (2011). Este último ofrece una profunda reflexión, en cuanto al rol de la dirección. Propone un análisis de las relaciones escénicas desde la perspectiva lacaniana. Con esta propuesta el investigador definirá las relaciones escénicas vinculadas a cuatro discursos descriptos por el psicoanálisis como profesiones imposibles:

Como se ha dicho este tipo de discurso no está al servicio de *comunicación* alguna; más bien delata una imposibilidad de decir que no obliga a repetir interminablemente ciertas relaciones fundamentales con los sujetos. De hecho, este aspecto de la teoría lacaniana se apoya en una afirmación de Freud (en *Análisis terminable e interminable*) según la cual hay “tres profesiones imposibles”: gobernar, educar y analizar. Lacan agregará una cuarta, característica de la posición histórica: hacer desear. (Valenzuela, 2011, p. 17)

De esta clasificación, en este apartado ahondaremos en las dos primeras profesiones, debido a que encuentran una fuerte vinculación con el carácter organizativo y pedagógico que clasifica De Marinis. Antes debemos aclarar que, si bien estas tipologías encuentran su ubicación histórica en los directores del siglo XIX y principios del siglo XX, como veremos más adelante, son funciones que persisten y forman parte constitutiva de las ideas acerca de la dirección de escena. Además, como exponíamos anteriormente, las mismas no son unilaterales y la aparición de un tipo de funcionamiento no deshabilita la posibilidad del uso de otro, ni siquiera al interior de una misma práctica artística. Esta situación será demostrada por Valenzuela con claridad en los ejemplos estudiados. Con respecto a esto último podemos mencionar que ya el subtítulo de su segundo capítulo da cuenta de ello: “Donde los cuatro discursos lacanianos prestan asistencia a un parto feliz” (2011, p. 33).



La función de gobernar se relaciona directamente con el “discurso del amo”, en el cual el agente, es decir, quien pone en marcha dicho discurso, “se asume como completo” y “sin falta”, “como dueño de sí” (2011, p. 18). Es esta la posición que Valenzuela vinculará a los primeros directores puestistas, también catalogados como “directores escenógrafos”. Coloca como ejemplo a Antoine, pero también mencionará dentro de este grupo al Duque de Saxe Meiningen y a Craig, como directores interesados en que funcione la “totalidad del dispositivo representacional” (2011, p. 21) sin adentrarse en el problema de la actuación. El trabajo radica en la construcción espacial y en todo caso en los movimientos sobre el mismo. Antoine, por ejemplo, reconoce su límite en la renuncia a lo “impalpable” de la actuación. Será recién con el advenimiento de los “directores pedagogos” que la dirección estará interesada en adentrarse en esa zona para comprender y transmitir el “arte secreto del actor”.

A diferencia del “discurso del amo”, la función pedagógica pone de manifiesto la existencia de un saber-hacer de la actuación, que puede sistematizarse y transmitirse. De esta manera, la autoridad que se posaba en la figura del agente, ahora pasa al “saber” en sí mismo: “El aparato pedagógico viene a aliviar, precisamente, ese problema de autoridad: no es ya un líder autocrático que reclama obediencia, sino que quien ordena ahora es un saber fundamentado en la naturaleza creadora, un saber detentado por el Maestro, es decir, por el director-pedagogo” (Valenzuela, 2011, p. 25). Estas últimas ideas responden al “discurso de la universidad”, según es catalogado por la teoría laciana.

Valenzuela expone en este punto que la actuación se convierte en “una máquina de actuar”. Debemos aclarar que la máquina aquí es comprendida como un sistema que trabaja en pos de la producción total y no tiene como objetivo minimizar el esfuerzo del trabajador sino optimizar su explotación.⁴

Lo que De Marinis y Valenzuela profundizan en sus aparatos críticos con precisión histórica aparece constantemente reflejado en las ideas que

⁴ Explica Valenzuela (2011): “en el contexto teatral, la máquina pedagógica es una construcción conceptual más o menos vasta, más o menos sistemática e impersonal, cuyo propósito es optimizar los desempeños actorales en beneficio de una meta suprema: la calidad del espectáculo. No olvidemos que el director no sólo debe armonizar los muchos ingredientes de la puesta en escena y morigerar a los divos, sino que debe atender —quizás fundamentalmente— a las irresistibles e inestables demandas del Público que quiere gozar y comprender lo que ve en escena. (p. 25)

heredamos sobre el rol de la dirección. En gran medida leemos o escuchamos el pensamiento de teatristas que asocian a la misma (voluntaria o involuntariamente) con la idea de responsabilidad de la totalidad, autoridad y/o figura del maestro:

Yo pienso que uno debe partir por el medio la palabra “dirigir”. La mitad de dirigir es, por supuesto, ser un director, lo que significa hacerse cargo, tomar decisiones, decir “sí” o “no”, tener la última palabra. La otra mitad de dirigir es mantener la dirección correcta. Aquí el director se convierte en un guía, lleva el timón, tiene que haber estudiado las cartas de navegación y tiene que saber si lleva rumbo norte o rumbo sur. No cesa de buscar, pero no de manera azarosa. No busca por la búsqueda en sí misma, sino porque tiene un objetivo. Aquel que busca oro puede formular cientos de preguntas, pero todas ellas lo conducen al oro. (Brook, 1992, p. 20)

A partir de las palabras de Brook podríamos reparar en la idea de que quien dirige es aquel que lleva la dirección correcta. Gran parte de sus funciones, por consiguiente, giran en torno a un supuesto básico que indicaría que el director sabe algo más que los demás participantes del recorrido. Es en este sentido que quien dirige, al parecer, tiene las cartas de navegación, es decir, detenta un saber y este saber le da un cierto poder: decidir por sí o por no.

Ahora tomemos otra cita, en este caso la misma pertenece al director norteamericano Harold Clurman (1990):

La dirección es una tarea, un oficio, una profesión, y en el mejor de los casos un arte. El director debe ser un organizador, un maestro, un político, un detective de lo psíquico, un analista profano, un técnico, un ser creativo. Sobre todo debe ser capaz de comprender al prójimo, de inspirar confianza, todo lo cual significa que debe ser un gran amante. (p. 17)

A partir de la revisión de esta misma cita, el teatrista y docente Víctor Arrojo (2014) deja expuesta la problemática que se desprende de la sobre-dimensión que se realiza constantemente del rol,⁵ y expresa:

⁵ Esta sobredimensión no responde únicamente al campo de la reflexión ensayística proveniente de hacedores. En el mismo texto de Ceballos se considera al director como un individuo fuera de serie y hasta se lo compara con un Dios.

Es apabullante la cantidad de roles, saberes y capacidades que Clurman le atribuye al director. Quien haya dirigido, sabe que algo de cierto hay en esta visión [...] pero se desprende una sobredimensión que puede condicionar o amedrentar la decisión de iniciarse en el ejercicio de la dirección. (p. 19)

Luego el teatrista cita otra visión, correspondiente a Pompeyo Auldivert (2003). La misma repara en lo escénico como una posibilidad de encuentro relacional con el ejercicio poetizante del actor.⁶ Esta visión forma parte constitutiva de las prácticas direccionales contemporáneas, las cuales responden en gran medida a una operatoria que incluye una dramaturgia escénica, dada por lo que más adelante estudiaremos como “la repartición del sentido”, lo cual permite el reconocimiento de la función poetizante de la actuación. En continuidad con este planteo, la dirección abandona el lugar del saber desde una mirada verticalista y se posiciona como una perspectiva más en la trama vincular del acontecimiento, tal como sintetiza Argüello Pitt (2015):

La mirada del director como autoridad es todavía una herencia del siglo XIX; esta herencia es difícil de desterrar del teatro. La palabra *dirección* ya supone una mirada verticalista en la organización de los grupos. [...] asumir la dirección como lugar de toma de decisiones es sin lugar a dudas comprenderla como un lugar de jerarquía; sin embargo, este no es el espacio del que más sabe, sino simplemente de quien asume el rol. El director no es el representante del teatro aun cuando él lo crea. Lo suyo simplemente es una perspectiva, una práctica parcial de un teatro en minúsculas. (p. 44)

En este sentido podemos volver sobre la función, ya mencionada por De Marinis, del director como espectador de profesión. Este concepto se establece en torno a la praxis y las teorizaciones del director Jerzy Grotowski. Esta perspectiva de la dirección se funda solo a partir de comprender la escena como una trama vincular. Para Valenzuela (2011), la dirección debe ser pensada justamente en esta práctica relacional, ya que se trata de un “pensamiento a dúo”:

El dispositivo dual actor/director, entonces, está consagrado a pensar teatralmente lo que acontece en esas intersecciones de espacios, cuerpos y

⁶ La cita que selecciona Arrojo pertenece al escrito “El piedrazo en el espejo” (2003).

textos que jalonan el camino hacia el hecho escénico. El actor y el director por separado, en cambio, no piensan el acontecimiento sino más bien piensan –técnicamente, estéticamente– los respectivos mundos que cada uno habita. Así las cosas, puede verse de inmediato que ese pensamiento a dúo (...) puede reinstalar prontamente la coherencia, la estratificación y la “buena forma” o, por el contrario, demorarse en una apertura a las potencias fecundas de una fuga hacia lo que balbucea, ronca, ruge, tiembla, toca, susurra o hierve sin articularse aún en discurso legible y bien puntuado. (p. 11)

Un proceso creador que implique una dramaturgia de la escena se enfrentará, de manera ineludible a un espacio de exploración y juego constante con el “no saber”. Son procesos que habilitan “la demora”, de la que habla Valenzuela. De esta manera el rol del director modifica sustancialmente aquellas condiciones que ha heredado de la tradición escénica, deconstruye su función en relación a otro saber que lo cuestiona, lo saca fuera de sí, lo “hace desear”. En este sentido, es en ese juego constante “con”, “hacia” y “desde” la actuación, que construye operatorias para asumir su función, ya no como un responsable de la armonización del espectáculo, sino como destabilizador de lo dado:

esta figura, la del director, se pone frente al actor para empujarlo fuera de los andariveles seguros de su hacer y su decir escénicos, se constituye una entidad dual, un entre-dos que bien podríamos llamar *dispositivo poético* destinado a transformar los desamparos en potencias inusitadas. De esos dos extravíos –el del actor renunciando a sus trucos o soluciones prefabricadas y el de un director que no oculta su perplejidad– de esa doble disponibilidad, digo, deriva una posible sintonía mutua en que la insinuación, el trazo o la irrupción de uno puede desplegarse, continuarse o germinar en el otro. (Valenzuela, 2011, p. 10)

Con estos últimos conceptos, podemos ya adentrarnos plenamente en la categoría de la dramaturgia de dirección. En ella estudiaremos estas relaciones de intersubjetividad y afectación recíproca y, además, profundizaremos en la cuestión del reparto de lo sensible y la lógica del disenso, para luego poder abordar las operatorias, ligadas a una dramaturgia de la dirección de escena, que consideramos, aparecen con marcada relevancia en el recorte de propuestas teatrales seleccionadas de nuestro corpus.

3. Dramaturgia de dirección

En este nuevo panorama recién expuesto, pasamos de un modelo de puesta en escena basado en la significación de la representación a un teatro que busca ponderar la producción misma del acontecimiento, lo cual trae aparejados varios interrogantes en relación a la actividad de quien dirige, a saber: ¿qué hace un director si no tiene que trabajar en la transcripción del texto a la puesta en escena, si no debe vigilar el proceso, ni velar por el sentido del texto? ¿Qué tareas asume cuando no es el texto el punto de partida? O bien, como se pregunta Sequeira (2013): “¿Para qué existe la función del director sino es para velar por el *todo*, por la unidad de la idea y para controlar la pericia actoral [...] como sucede en los modelos tradicionales?” (p. 79).

Insistimos en estas preguntas debido a que preguntarnos por su hacer es dar con el problema de la técnica. Si históricamente, como hemos visto, quien dirigía era pensado como un supervisor o un líder que ordenaba los elementos con los cuales la obra se produciría finalmente, en la actualidad se lo liga a una concepción que se aventura constantemente al “no saber”. La dirección compone y teje los sentidos de la escena desde —y junto con— los restantes campos poéticos. De este modo, quien dirige ya no se ocupa de ordenar el material preexistente, su tarea radica primeramente en la observación de los sucesos y cómo los mismos elementos establecen y sugieren sentidos para trabajar con y a partir de ellos.

Un teatro del acontecimiento es un teatro que se concentra en la experiencia, más que en su carácter comunicacional (Argüello Pitt, 2015, p. 72). La dirección alejada de su tarea de imprimir significación sobre la escena abre el juego a la experiencia corpórea, ya que testimoniar el suceso en el ensayo significa tener “experiencia del suceso”. Por otro lado, para pensar el acontecimiento debemos detenernos en el mecanismo teatral como un dispositivo del encuentro, en el cual la mirada de otros y otras denota el mecanismo esencial de la teatralidad. Argüello Pitt (2015), quien retoma la teoría de Josette Féral, explica: “Uno de los ejes centrales de la teatralidad se da en la necesidad de un tercero que mira” (p. 72). Desde esta perspectiva de la teatralidad el proceso escénico implica a las experiencias del cuerpo y su percepción. Lo teatral se funda en ese “espacio otro” (Féral, 2004), en ese intersticio generado entre el acontecimiento y la percepción de quien mira, es antes que nada proceso:

Más que una propiedad, cuyas características sería posible analizar, la teatralidad parece ser un “processus”, una producción que primero se refiere a la mirada, mirada que postula y crea un “espacio otro” que se vuelve espacio del otro (...) y deja lugar a la alteridad de los sujetos y a la emergencia de la ficción. (p. 91)

En este sentido tomaremos al ensayo como el espacio fundacional de la construcción de alteridad y productor de acontecimientos, en el cual el director ocupa el lugar del primer espectador. No obstante, como observaremos en estos apartados, es más que un simple testigo del suceso escénico. Su mirada no es pasiva, tal como lo entiende Bogart (2008): “La nuestra es una realidad creada por el observador. El acto de observar algo cambia ese algo” (p. 137).

En ese espacio que habilita el encuentro y la mixtura con otros y otras es que la dirección asume una tercera posición. Se desvía de su función de director como amo del saber o como transmisor del mismo y habilita cambios en los modos de producción en los cuales poder experimentar la reconfiguración de lo perceptible y lo pensable⁷ (Rancière, 2010). El desvío no pretende significar la imposibilidad de retomar ciertos aspectos de estas dos funciones, leader o pedagogo, en cierto momento del proceso. No obstante, debemos aclarar que un proceso creativo que genera su propia textualidad desde la escritura escénica, o bien, tiene como punto de partida la reescritura de textos-materiales, abordará ciertas etapas del proceso desde una reconfiguración de la administración del sentido y su producción, en el cual ya no es el autor ni tampoco el director, el propietario del poder/saber. En consecuencia, se formalizan nuevas relaciones entre los entes y campos poéticos.

Barba expresaba con respecto a esto algo interesante de pensar. Este director expone que su trabajo de dramaturgia de dirección encuentra como punto de partida la dramaturgia del actor: “los materiales escénicos no eran un punto de llegada de una interpretación, ni concretaban una idea o un objetivo establecido con anterioridad por el autor, director o por el propio actor. Eran el impulso inicial para poner en acción mi dramaturgia de director” (Barba, 2010, p. 90). El encuentro con los actores según Barba (2010) genera la sensación de estar frente al “momento de la ver-

⁷ Rancière (2010) explica en *El espectador emancipado* que la reconfiguración mediante el arte y la política de lo perceptible y lo pensable es modificar el territorio de lo posible y la distribución de las capacidades y las incapacidades (pp. 51-52).

dad”, el proceso de creación implicaba acciones desde la dirección que en muchos casos modificaba al extremo el material ofrecido por la actuación:

mis actores daban el máximo por lealtad hacia mis elecciones. Incluso si no las entendían, se aplicaban para realizarlas. Era confianza, seguridad emotiva (...). Pero en el momento crucial de la operación, los actores y yo éramos conscientes de que mi saber no garantizaba un resultado (p. 91).

Debemos añadir además, que también es Barba (2010) quien acerca la idea de la dirección como dramaturgia de dramaturgias (p. 265). Es decir, encuentra en el rol de quien dirige una posición y una función que solo es posible en la medida que reconoce las restantes dramaturgias.

Para profundizar en estos funcionamientos “otros” de la dirección hemos encontrado operativos los dos ejes descriptos por Aguada Berteá, en su Tesis Doctoral: *La dirección actoral en el teatro contemporáneo de Córdoba Capital. Operaciones en el cruce de singularidades* (2020). En su trabajo realiza un estudio pormenorizado acerca de la dirección de actores desde una perspectiva contemporánea. Los dos ejes que consideramos dialogan ampliamente con nuestro planteamiento de una dramaturgia de dirección son lo que la investigadora analiza a través de la “relación artística” y “relación subjetivante”.

En el eje “relación artística” se focaliza sobre las operaciones a partir de las cuales quien dirige acciona materialmente sobre quien actúa en el trabajo específico de creación escénica. Allí, Aguada Berteá, repara en la relación que se establece en la percepción, en los cuerpos y mediante la palabra. Para la investigadora estos aspectos funcionan en simultáneo y se encuentran condicionados por las “relaciones subjetivantes”. Con respecto a esta última el mencionado estudio presenta tres abordajes posibles: el primero que atiende a la grupalidad y otros dos que problematizan, por un lado, las luchas de poder en tensión con la construcción de saberes y por otro, las relaciones afectivas. Hay que tener en cuenta, expresa la investigadora, que estas dimensiones de las “relaciones subjetivantes” que se establecen entre las partes creativas durante el proceso, afectan a las operaciones de dirección que median la “relación artística” (Aguada Berteá, 2020, pp. 45-46).

3.1. El reparto de lo sensible: “abismarse” en el otro

Tal como venimos exponiendo, la dramaturgia de escena está íntimamente ligada al acontecimiento del ensayo, ya que se produce en los intersticios de los campos posibilitadores de sentido (actuación y dirección en este caso). Reconfiguradas las relaciones y funciones de la dirección de escena, el director trabaja a partir del acontecimiento y su teatralidad. Si bien el proceso puede abordarse sin puntos de partida textuales, y por tanto se enfrentará a un vacío aparente, el trabajo de dramaturgia de dirección no parte de la nada: puede no existir texto previo, pero hay presencia de cuerpo(s), espacios y relaciones entre los mismos (además, claro está, existe historia, técnicas heredadas y experiencias previas que atraviesan a los y las hacedoras).

Sobre ello repara el director porteño Ricardo Bartís (2003) cuando profundiza sobre los niveles poetizantes que propone tanto dirección como actuación:

Quando no se trabaja con una obra existente sino con novelas o materiales donde la narración no precede al trabajo, uno se queda sin modelo, existe una materialidad textual y una materialidad de las ideas del lenguaje y después una voluntad de construcción escénica. En ese sentido se modifican necesariamente las relaciones autor/director/actor, que están en general determinadas como una copia del modelo de la vida donde alguien es más importante que otro. En general, en el teatro representativo, el autor tiene un lugar de privilegio y están minorizados los niveles de creación de la dirección y sobre todo del actor [...]. Esa situación produce modificaciones de los vínculos, se poetizan los lugares, se tornan dinámicos, queda quebrada la idea de valorización previa y de la cadena de producción autor, director, actores. Se prioriza la relación entre el director con su lenguaje puesto sobre el actor, porque es en el actor donde se va a narrar el acontecimiento más importante teatralmente. (p. 176)

Quien dirige en ausencia de un material pre-escénico deberá apuntar a un proceso que se focalice, al menos en una primera instancia, en el nivel del acontecimiento y no en el de la significación,⁸ lo que despliega

⁸ Estos dos niveles de la dirección son propuestos por Sequeira en torno a la doble dimensión del actor/actriz que es cuerpo real y también productor de significación. Podemos, igualmente, trasladar estas operatorias al trabajo en general con la escenificación más allá del trabajo de la dirección de actuación propiamente dicha. Estas dos operaciones de la dirección son esenciales en su trabajo de dramaturgia escénica, por un lado el tratamiento de la signi-

ineludiblemente un funcionamiento que irá a contrapelo de lo que tradicionalmente se deduce debe hacer quién dirige. Expresa Bartís (2003): “Desde el punto de vista de lo que sería la modalidad tradicional hoy, el lugar del director es aquél que sabe, y que va a ir guiando en la oscuridad a los actores hacia un lugar más feliz y más claro. Por supuesto ese concepto no tiene nada que ver conmigo” (p. 68).

Lo que el director porteño está proponiendo, desde su “discurso de espesor”,⁹ es justamente la habilitación de un funcionamiento “otro” de la dirección ligado a la imprevisibilidad y al azar —aquello que no puede preexistir en un texto dramático ni en un plan de dirección—. Nuestra investigación ubica a la dramaturgia de dirección dentro de la idea planteada en el discurso bartisiano: el director no es quién sabe, o como explica Bogart (2008), quien dirige se deja atravesar por aquello que no ha sido ideado con antelación: “Un ensayo no consiste en demostrar que lo que has elaborado previamente es la solución correcta para la obra. El trabajo de investigación termina atravesándose en tu camino” (p. 145). Así el saber aparece desmembrado, no pertenece a la dirección, ni al texto, ni a la actuación: el saber circula y se reparte en el proceso de ensayos. En este sentido, retomando a Bartís (2003), quien dirige es dentro de este mecanismo, quien deberá

crear un flujo asociativo y mantenerse en un plano de gran percepción de aquello que va sucediendo y tratar de empujar y dirigir, en el sentido estricto del término, los flujos asociativos de la improvisación. La improvisación entonces no será un camino hacia, no será una mula para después hacer la escena, sino que será el basamento creador. (p. 177)

En esta misma línea se encuentran encuadrados otros “discursos de espesor” como el de Bogart, Grotowski, Barba,¹⁰ Lang, entre otros.

Hemos encontrado ciertas resonancias de los discursos contemporáneos con las reflexiones de Jacques Rancière en su escrito *El reparto de lo*

ficación que lo hará considerar la escena como texto y por otro, el del acontecimiento, que lo llevan hacia una zona indescriptible e innombrable ya que es el nivel de la experiencia. Éste último exige una “lógica de las sensaciones” (Deleuze), más que la de la representación. (Sequeira, 2013, p. 83).

⁹ Tomamos aquí la noción de “discursos de espesor” de Carla Pessolano (2019).

¹⁰ “Puede ser que les cuente a los actores cómo imagino ciertas escenas. Casi nunca las realizo cómo las había pensado” y luego agrega: “Mi improvisación oral es el puerto del cual se zarpa. No es un proyecto de espectáculo. Mis actores lo saben. Podría decir que nuestra mesa es grande como el piso del espacio escénico” (Barba, 2010, p. 211).

sensible. *Arte y política* (2009), en el cual expone con claridad: “El reparto de lo sensible hace ver quién puede tener parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y el espacio en los cuales esta actividad se ejerce. Tener tal o cual «ocupación» define competencias o incompetencias. Eso define el hecho de ser o no visible en un espacio común” (pp. 9-10). La cita nos interesa porque a partir de ella podemos detenernos en la ya introducida cuestión del reparto del poder/saber en el proceso creativo y además en la distribución de tareas/funciones determinadas por los espacios físicos que se ocupan. Estos a lo largo del tiempo han definido en líneas generales capacidades e incapacidades. Jazmín Sequeira parte de las reflexiones de Rancière para problematizar justamente estos supuestos históricos designados a los roles aquí discutidos. Expresa la investigadora:

Enfocándonos sólo en la relación director-actor [...] estas diferencias jerárquicas pueden atribuirse a varios supuestos que dividen capacidades e incapacidades: 1) que la ejecución física del actor no es compatible con la intelectualización; 2) que el director, al estar lejos del cuerpo está en mejores condiciones para pensar; 3) que habría un *todo* (ideal) al cual el actor no podría acceder por estar inmerso en el universo sensible corporal —a diferencia del director, que tiene la capacidad de ver/saber mejor por estar afuera del suceso escénico—. (Sequeira, 2013, p. 77)

La directora cordobesa ahonda en las problemáticas que implican estas distribuciones del sentido: desigualdades de poder y restricción de capacidades. Modificar estos valores jerárquicos y las tareas o capacidades asignadas a cada rol, viabiliza la asunción de nuevos modos de producción del acontecimiento teatral. Para la autora el acontecimiento puede así adquirir una potencia inusitada. Dice Sequeira (2013):

que el trabajo físico/performático del director al relacionarse con la escena en un ensayo es tan necesario como el pensamiento y el análisis de los actores durante el proceso creativo [...]. Dentro de este planteo que enuncia la igualdad (política) de capacidades, el director no sabe más que los otros, simplemente ha ocupado un lugar: está afuera de la escena. (p. 77)

El cambio de los modelos jerárquicos no significa necesariamente que el actor tome el lugar de la dirección, o viceversa, sino que estos lugares dejen de implicar una asimetría de poder sobre el otro. Así las relaciones

al interior de la escena se deslizan hacia la colaboración; cada participante del hecho creador puede producir “actos intelectuales y poéticos”.

Dentro de esas disposiciones materiales con las que compone el director (procedimientos, actos de la palabra, del cuerpo, uso del tiempo, del espacio, etc.) las subjetividades se mezclan por estímulo y contagio de cuerpos y pensamientos; las individualidades se confunden (¿qué corresponde a la subjetividad del director y qué a la del actor?) y el sentido circula “entre” las partes; tejiendo tramas y conectividades impensadas para cada participante. En pocas palabras: se desprivatiza el sentido y queda liberado a nuevos sucesos en el encuentro colectivo. (p.78)

Afirmamos que para el advenimiento de una dramaturgia de escena es imprescindible la mencionada redistribución del sentido y su respectiva desprivatización. Sequeira describe la función de la dirección y la actuación como intercepción una de la otra. Esta idea aparece con frecuencia en los discursos de muchos directores y directoras, por ejemplo Peter Brook (1992) ha expresado: “en toda intención del actor hay algo de uno mismo. Uno ha hecho sugerencias, ha inventado un montón de situaciones, muchas veces para ilustrar algo. Todo eso pasa, y lo que queda es una forma orgánica” (p. 19). Retomando la terminología de Aguada Berteza (2020), la “relación subjetivante” dentro del proceso implica ciertamente la posibilidad de dejar entrar al otro/a en uno/a. Es una situación de escucha y contagio. En este sentido la dirección no puede ser considerada por fuera de los demás agentes involucrados en el proceso escénico, tal como expresa Rubén Szuchmacher: “Los directores no podemos hacer nada por nosotros mismos. Para poder llevar adelante nuestro trabajo dependemos inevitablemente de todos los demás” (2015, p. 115). En efecto, el actor interpela la visión de la dirección constantemente, así lo afirma Argüello Pitt (2015):

realiza con su trabajo un cambio fundamental en aquello que hemos imaginado de antemano; cuando dice un texto por primera vez, difícilmente tiene que ver con aquello que imaginamos, y las maneras de dirigir ese material ya existente exigen por parte del director una participación activa, una intervención en el transcurso de la acción. (p. 45)

Esta relación también se da en un sentido inverso, retomando a Brook (1992): “El director continuamente está provocando al actor, estimulán-

dolo, haciéndole preguntas, creando una atmósfera en la que el actor pueda bucear, probar, investigar. Al hacerlo, se convierte, tanto individualmente como con los demás en la verdadera usina de la obra” (p. 18).

Estas disquisiciones nos permiten retomar la figura de la dirección como “potencia desestabilizadora”, descrita por Valenzuela (2011), en la cual quienes actúan afectados por la interferencia de la dirección pueden producir una sinergia igualmente “desconfiguradora para que un director esté dispuesto a abandonarse” (Sequeira, 2013, p. 80). Precisamente en ello radica la cualidad intersubjetiva de este vínculo, una existencia imbricada: el proceso direccional sobre el actoral y viceversa. Ese juego de tensiones y provocaciones generan una maquinaria, a la cual podríamos definir como dispositivo, ya que se presenta como una tecnología para el acontecimiento y la producción de sentido(s).

Deseamos añadir a estas problematizaciones la postura de Arrojo (2014), quien piensa la acción de quien dirige desde lo que el mismo teatrista conceptualiza como “animación”. En su escrito ya citado con anterioridad, *El director ¿es o se hace?*, piensa procedimientos generales y particulares para la animación de la teatralidad. Debemos aclarar, antes de proseguir con lo expuesto, que consideramos que además de “infundir vida”,¹¹ quien dirige está del lado de la provocación y composición de aquello que de por sí ya posee su espacio de existencia en el ensayo. Nos resulta operativo sumar al planteo de nuestra investigación la propuesta de Arrojo y considerar la acción de “animar” en conjunto con la perspectiva de la dirección como desestabilización y/o provocación. Todas estas expresiones acerca del accionar de quien dirige nunca deben ser pensadas por fuera de las operatorias de quien actúa, ya que una dirección que propicia este tipo de procesos parte ineludiblemente de asumir un campo actoral con la potestad de devolverle la reescritura de la propia visión de la dirección sobre la escena. La acción de animar propuesta por Arrojo puede ser pensada, en todo caso, como la punta de una flecha que dispara hacia una meta pero que al viajar por el espacio atraviesa de una

¹¹ Deseamos aclarar que Arrojo en sus clases y en las fundamentaciones de su libro expone que la elección del verbo “animar” guarda relación con su raíz etimológica. Animar es un verbo transitivo que, como tal, implica que hay una acción que transita desde el sujeto hacia el objeto. Hay un actor que mediante su accionar transforma a quien recibe esa acción. Por otro lado, el verbo posee la raíz ‘an’, que se relaciona con el aire: es el viento, el soplo de vida, alma; pero también remite a la acción de respirar: el aliento. Cuando alguien anima un objeto, le infiere aliento; vuelca un soplo que otorga un alma, transforma en vivo algo que estaba muerto.

manera impredecible su blanco, al fin y al cabo como expresa Bogart: “No es responsabilidad del director crear resultados, sino, más bien, crear las condiciones en las que algo pueda ocurrir. Los resultados vienen por sí solos. Con una mano agarrando con firmeza lo específico y con la otra intentando alcanzar lo desconocido, empiezas a trabajar.” (Bogart, 2008, p. 135). En este sentido animar la escena es un llamamiento a que algo suceda, o bien, en palabras de la recién citada Anne Bogart, a despertar, aquello que está dormido¹² (p. 65).

De este modo, pensar el ensayo como lugar de alteridad, es entenderlo como dispositivo para cuerpos en relación. Y en resonancia con los postulados anteriores resultaría operativo pensarlo como dispositivos del “afecto”. Tomamos este término tal como lo usa Suely Rolnik: “no en el sentido de cariño”, expresa la autora, sino en el sentido de ser afectado/a, perturbado/a, tocado/a por otro/a, (Rolnik, 2018). Si pensamos en una redistribución del poder/saber en el acontecimiento, el ensayo debe en primer lugar idearse como dispositivo de afectación o como zona de intercambio.¹³

La dirección se mueve entre fuerzas y de esa manera compone deseos comunes. Deseos comunes no es tu deseo más el del otro más el mío. No es la suma de deseos. Es el deseo transindividual de lo indeterminado de nuestras libidos aliadas. Son inconscientes que se juntan. [...] La dirección es un plan de atención de las potencias y microacontecimientos que surgen en el proceso de creación. (Lang, 2019).

En consecuencia, un espacio/dispositivo que posibilita el encuentro, la afectación y, en ello, relaciones poetizantes inesperadas, se distancia (o al menos lo coloca en tensión) de cualquier idea previa al acontecimiento. Quien dirige puede partir de un plan de trabajo pero debe ser permeable a lo que sucede en esa zona opaca e incierta de la experimentación del ensayo. “El director no es el garante de la obra ni el oligarca del sentido. No conquista la escena, no la imagina como utopía; no la concibe como

¹² Para Bogart la función del arte es la de despertar aquello que duerme. Dice la directora: “El artista entra en relación con los materiales que tiene a mano con el objetivo de despertarlos, de transformarlos en algo indómito” (Bogart, 2008, p. 67).

¹³ Trasladamos la idea de Ure (2012), quien piensa la actuación como zona de intercambio, para pensar a través de esa definición y profundizar la noción de ensayo como dispositivo de afectación.

meta. En fin, no apresa la presa: evoca su fuga y, con ella, la posibilidad de cambio.” (Lang en Arguello Pitt, 2013, p. 129).

Tanto dirección como actuación ejercen en el ensayo su potencia desestabilizadora y fundan, en una relación de tensiones afectivas y de igualdad política, la posibilidad de “abismarse” en el otro. Ambos componen a partir de la experiencia poetizante una “tercera cosa”,¹⁴ que no pertenece a ninguno, y sin embargo, al mismo tiempo, aquella tercera cosa solo tiene posibilidad de existencia en tanto se ha producido tal imbricación.

4. Dirigir como constelar

El caso que proponemos para analizar en torno a los puntos que venimos discutiendo hasta el momento, es la dramaturgia de dirección de Manuel García Migani en *Tu veneno en mí* (TVM). Esta obra encabeza en nuestro corpus el grupo de obras que inician su proceso sin texto previo. Y dentro de este grupo se destaca porque la obra finalmente nunca se transcribió a formato texto escrito.¹⁵ Solo existe en la medida que los actores decidan hacer función.

Además de lo expuesto la obra TVM nos es operativa debido a los puntos de partida que presenta esta creación escénica. Debemos aclarar que la problematización y el estudio de los puntos de partida fueron un eje central para investigar la categoría de dramaturgia de dirección ya que, ante la ausencia de un texto previo que debe ser puesto en escena y, por ende, la inexistencia de un plan de dirección: ¿a partir de qué elementos se inicia el proceso creativo? En el caso de TVM es claro que el punto de partida pone en primer plano al cuerpo, ya que la obra se crea a partir

¹⁴ A ello Rancière (2010) lo denomina lógica de la emancipación: “Es esa tercera cosa de la que ninguno es propietario, de la que ninguno posee el sentido, que se erige entre los dos, descartando toda transmisión de lo idéntico, toda identidad de la causa y el efecto” (p. 21). Alberto Ure también utiliza esta expresión para ahondar en las relaciones del grupo en el ensayo donde se genera una tercera cosa más que humana que complejiza la simple suma de individualidades.

¹⁵ Según las entrevistas solo unos fragmentos aparecieron transcritos como borradores para el ensayo pero aun así éstos se modificaron en el proceso de ensayos y sus posteriores funciones. De las once obras que forman nuestro corpus hay solo dos que no han sido transcritas, ni siquiera como guión de acciones o libreto de ensayo: *Tu veneno en mí* (2016) y *La pieza de Oskar* (2014). El primer caso se distingue del segundo ya que García Migani además de actuar y dirigir es reconocido ampliamente por su función de dramaturgo, TVM responde a una dramaturgia grupal con presencia de dramaturgo encargado del rol del texto, lo que hace más inusual la ausencia de material escrito y la no edición del texto.

de las experiencias del taller de actuación dictado por García Migani. Lo primero que hay que pensar es ese estado de creatividad y juego, propio de un taller de actuación. Un laboratorio de micro-acontecimientos. Luego de este proceso pedagógico, y como momento final del mismo, llega la necesidad de abrir la intimidad del laboratorio a la mirada externa y se organiza una muestra del taller (aclaramos que fue una “muestra” y no un espectáculo pensado como tal). A partir de una pulsión grupal aparece la idea de llevar más allá este proceso y realizar una obra a partir de las escenas que más pregnancia les había generado. Allí comienza un proceso de reescritura escénica colaborativa que da lugar a lo que hoy conocemos como *Tu veneno en mí*.¹⁶

Al analizar las prácticas direccionales de Manuel García Migani encontramos algunos puntos que se reiteran de su poética singular, como operatorias personales que nos permiten pensarlas desde estas nuevas lógicas de la dirección que venimos analizando hasta el momento. A continuación, expondremos algunos ejes importantes de este proceso creativo en particular que nos permiten ubicarlo como dramaturgia escénica, más precisamente dentro de la subcategoría de dramaturgia de dirección.

Primero debemos decir que su trabajo comienza desde lo visual, “Manuel trabaja con lo que ve” expresan los actores y las actrices de TVM, por lo que en tanto función de dirección podemos vincularla a la idea del espectador de profesión: un testigo del acontecimiento del ensayo, un espectador que se compromete con lo que ve e interviene. Al trabajar sin puntos de partida textuales y sin plan de dirección lo que acontece no se origina desde pautas de dirección, al menos no exclusivamente, y esta obra lo demuestra. Más bien se trata de un trabajo sincrónico con la actuación: una simultaneidad de acciones en el espacio, desde los cuerpos y desde las relaciones entre dichos cuerpos. A lo que se suma la presencia del espectador de profesión que capta, selecciona y responde hacia la escena: provocando, restringiendo, proponiendo cambios, cortes, fugas, o expresando a través de un texto lo que percibe de la escena.

¹⁶ Cuenta el director: “había escenas que fueron parte de la muestra y que nos gustaban mucho [...]. Entonces como hicimos la muestra y nos gustaba mucho, me parecía que estaba bueno hacer con eso. Los chicos estaban muy contentos, aunque a mí me parecía imposible. Había un grupo de catorce personas, muy interesante, a mí me gustaba mucho lo que pasaba con ellos. Empezamos a trabajar con el material y sí teníamos ese material como punto de partida o como objetivo pero no sabíamos lo que iba a pasar. Empezamos como a expandir las escenas y empezaron a aparecer asociaciones muy claras y otras muy arbitrarias” (García Migani, 2017).

En las entrevistas realizadas, el director y los actores exponen que el trabajo que se efectuó en el caso de TVM es un proceso de “ampliación” y “expansión” de las escenas ya mencionadas de la muestra del taller. Situación que podemos hacer extensiva hacia el proceso anterior en el desarrollo del mismo taller, ya que García Migani trabaja constantemente a partir de la acción de expandir aquello que la escena presenta.

La obra responde a una escritura escénica dada por la simultaneidad de las prácticas escriturales tanto del campo de la actuación como de la dirección propiamente dicha. La obra se escribe en el mismo tiempo-espacio, el ensayo; y parte de la producción de sentido de los hacedores en el encuentro de subjetividades. Se trata de una escritura material y corpórea, el texto no preexiste a los cuerpos y sus relaciones. Se escribe allí sobre la escena, en los cuerpos singulares, lo que puede ese cuerpo y no otro, y esto incluye el cuerpo de quien dirige. La práctica de dramaturgia de García Migani en TVM sucede en el intercambio con la actuación y a partir de ella. Los textos que produce el director son en respuesta a lo que lo “afecta”, lo que lo “toca” en tanto cuerpo que dirige. Si focalizamos en lo corporal de su práctica es porque García Migani a diferencia de otros directores y directoras es un director que “pone el cuerpo”. Se involucra con la dirección desde su propio cuerpo rompiendo con la diferenciación de espacios: el de la actuación (escena) y el de la dirección (platea). Debemos decir que en este caso no es cualquier cuerpo, sino que integra un saber/hacer particular la de su “yo” actor.

El trabajo de observación del acontecimiento de los cuerpos y su singularidad es sumamente importante en este caso. El director trabaja particularmente con cada una de esas singularidades que operan en escena. Los actores y actrices que hemos entrevistado hacen mucho hincapié en ello, expresan que es un director omnipresente que pareciera estar dentro de ellos y ellas, tanto para expresar lo que está pasando internamente en esos cuerpos como para intervenir con provocaciones. (Locarno [et. al.], 2018)

El funcionamiento de la dirección se da en simultaneidad con la formulación tanto de pautas dramáticas como de textos propiamente dichos que van sumándose al suceso escénico. Al producir e indicar textos, el director sabe que a su vez la actuación va a reescribir esa textualidad. García Migani improvisa su dramaturgia de dirección junto con la escena:

Si yo soy como una especie de autor/director, que está muy encima para evitar que el actor este pensando qué decir, que no esté pensando en términos de historia, sino que este proponiendo sensorialidad, emocionalidad, más ligadas a la fisonomía, a la atmósfera que pueda generar arbitrariamente, sin entender lo que está pasando. Soy como un director autor que está afuera pero muy pendiente para hacer que esto que pasa vaya a algún lugar y que el actor no sienta nada. Entonces al final yo estoy muy metido, por lo general mucho de lo que se dice lo digo yo. También me ha pasado trabajar con actores que no les interesa ese método de trabajar y que consideran que yo estoy muy omnipresente y que consideran que es como coartar su trabajo. Hay algo de eso, claramente, algo de forzar cierta cosa. Me parece que tenemos una escuela muy de improvisar historia, entonces como hay un actor capaz de improvisar historia, pero no de proponer actuación, entonces la idea es que el actor pueda proponer actuación y no argumento, porque eso lo pone en otro lugar. (2017)

Esta metodología de trabajo creativo responde a una concepción teatral que une dos perspectivas escénicas, por un lado la de su maestro Ernesto “Flaco” Suárez (exponente de la creación colectiva en nuestra provincia) y, por otro lado, los procedimientos creativos de Alejandro Catalán, con quien García Migani estudió en Buenos Aires.

Yo intento como una especie de sistema de improvisación [...]. Tiene sus orígenes en la filosofía del Flaco Suárez, lo que todos conocemos bien: que la cosa sale desde el cuerpo, el pensar del cuerpo y, su versión más elaborada que es, como plantea Catalán, una actuación que pueda afectar más lo sensorial: más lo que se escucha que lo que se dice, más lo que se ve que lo que se muestra, algo puramente físico. [...] el actor tiene que tener la capacidad de proponer actuación y no historia. Es muy complejo [...] lo que yo hago, con mis posibilidades, es ponerle palos en la rueda todo el tiempo al actor en la improvisación, para que nunca pueda agarrar para el lado evidente, que esté obligado a reprimirse a repensarse, a tener una especie de cosa más para adentro, construir más lo que sostiene algo que lo que está pasando afuera. (García Migani, 2017)

El gesto dramaturgico de García Migani finalmente se afirma en una operatoria singular la del “tráfico de información” que podemos observar reiteradamente en la totalidad de su producción dramaturgica. Desde la dirección en su capacidad de testigo de la escena toma la energía que circula y la conecta con otras. Redistribuye y reconfigura los sentidos que han aparecido en el acontecimiento del ensayo. Una de las actrices de

TVM se refiere a este trabajo de la dramaturgia de dirección de García Migani utilizando como metáfora la función del “constelador”¹⁷ (Locarno et al., 2018) porque capta lo que circula y lo reconecta con otros puntos que de no ser por su mirada no se hubiesen vinculado, o la relación hubiese sido otra.

La simultaneidad y la colaboración de la tarea de dramaturgia es tal que ante la pregunta acerca de la autoría los actores y las actrices responden: “difícil responder la pregunta porque ningún texto lo ha escrito por completo Manu pero a la vez todos los ha escrito él, porque hay cosas que salen de los actores y actrices pero a la vez él interviene mucho en eso y lo va re-direccionando.” (Locarno et al., 2018). Finalmente es la obra la que crea. El director ha generado un dispositivo para que sea la obra misma la que permita su propia existencia. En el caso de TVM tal dispositivo responde a dos dimensiones: el ensayo en sí mismo y la técnica que se ha producido en el encuentro grupal en el transcurso del taller. Para cerrar estas reflexiones nos quedamos con una cita de Silvio Lang (en Argüello Pitt, 2013):

La obra escénica no está en ninguna parte en especial: está repartida en la subjetividad de los que la hacen/la ven. Lo que hay de tangible en la producción de una obra es un sistema de condiciones que hace posible que la obra acontezca en la subjetividad de los cuerpos de los espectadores y los artistas. (p. 128)

Referencias bibliográficas

- Aguada Berteza, V. (2020) *Dirección actoral. La dirección actoral en el teatro experimental contemporáneo de Córdoba Capital. Operaciones en el cruce de singularidades.* (Tesis de doctorado) Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba. En línea en: <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/16973> Consultado en noviembre de 2020
- Argüello Pitt, C. y Grupo de Investigación en Artes Escénicas (2013). *Ensayos. Teoría y práctica del acontecimiento escénico.* Córdoba: Alción Editora y Ediciones Documenta/Escénicas.

¹⁷ Psicoterapia sistémica.



- Argüello Pitt, C. (2015), *Dramaturgia de la dirección escénica*. México: Toma, Ediciones y producciones escénicas y cinematográficas: Paso de Gato.
- Arrojo, V. (2014). *¿El director es o se hace? Procedimientos para la puesta en escena*. Buenos Aires: Inteatro.
- Audivert, P. (2003). El piedrazo en el espejo. *Funámbulos*, (13) diciembre, 14-15.
- Barba, E. (2010), *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Buenos Aires: Catálogos.
- Bartis, R. (2003), *Cancha con niebla. Teatro perdido: Fragmentos*. Buenos Aires: Atuel
- Bourriaud, N. (2008) *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Bogart, A. (2008). *La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte*. Davis Luque traducción: Barcelona: Alba.
- Brook, P. (1992). *Provocaciones. 40 años de experimentación en el teatro (1946/1987)*. Buenos Aires: Ediciones Fausto.
- Catalán, A. (2000) "Producción de sentido actoral" en Revista Teatro XXI. Año VII. N°12.
- Ceballos, E. (1992) *Principios de dirección escénica*. México: Instituto Hidalguense de la Cultura y Grupo Editorial Gaceta S.A.
- Danan, J. (2012), *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. México: Toma, Ediciones y producciones escénicas y cinematográficas: Paso de gato.
- De Marinis, M. (2005) *En busca del actor y el espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna

- Grotowski, J. (1992). *Hacia un teatro pobre*. Siglo XXI Editores: México
- Lang, S. (2019). Manifiesto de la práctica escénica. *Lobo Suelto*, noviembre. En línea en: <http://lobosuelto.com/manifiesto-de-la-practica-escenica-silvio-lang/> Consultado en agosto 2020
- Pavis, P. (2007) *Diccionario del teatro*. Buenos Aires: Paidós
- Pessolano, C. (2018). *Subjetividad poética, credo poético y resistencia en las prácticas de la escena*. (Tesis de doctorado no publicada). Universidad de Buenos Aires y Université Bourgogne Franche- Comté. Buenos Aires.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible*. Santiago de Chile: LOM.
- Rolnik, S. (2018.) ¿Cómo hacernos un cuerpo?. Entrevista realizada por Marie Bardet. *Lobo Suelto*, mayo. En línea en: <http://lobosuelto.com/como-hacernos-un-cuerpo-entrevista-con-suely-rolnik-marie-bardet/> Consultado en Agosto 2020.
- Sequeira, J. (2013). La potencia de lo desconocido. Dirigir errando entre palabras y cuerpos. En Argüello Pitt, C. *Ensayos. Teoría y práctica del acontecimiento escénico* (pp. 69-93). Córdoba: Alción Editora y Ediciones Documenta/Escénicas.
- Ure, A. (2012) *Sacate la careta*. María Moreno (coord.): Buenos Aires: Colección reediciones y antologías, Biblioteca Nacional.
- Valenzuela, J. L. (2011). *La actuación. Entre la palabra del otro y el cuerpo propio*. Neuquén: EDUCO- Universidad Nacional del Comahue
- Veinstein, A. (1962) *La puesta en escena. Su condición estética*. Traducción Juana G. de Bayma. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora.



Travesía poética de la dramaturgia textual y escénica

María Elena Nemi*

Introducción

*El teatro es la poesía que se levanta del libro y se hace humana.
Y al hacerse, habla y grita, llora y se desespera.
El teatro necesita que los personajes que aparezcan en la escena,
lleven un traje de poesía
y al mismo tiempo que se les vean los huesos, la sangre.*

Federico García Lorca¹

Ser dramaturga y directora es una experiencia de exploración sensible. Es tomar el riesgo de aventurarme en una travesía poética en mi percepción de mujer que es íntima y a la vez colectiva. Experimentar, ensayar, explorar, crear. Ser buscadora de posibilidades que se abren, aparecen y se descubren en el juego sensorial entre directora, actrices y nuestros cuerpos en un mismo espacio.

Abordar el análisis de la propia práctica artística implica para el hacedor del hecho teatral entrar en diálogo con los distintos momentos de su proceso creativo. Como hacedora me abro a la posibilidad de interrogarme, cuestionarme, explorarme en la diversidad de roles que desempeño como teatrera. Desde esta perspectiva reflexiono sobre mi quehacer teatral a partir de las tres obras que he escrito y dirigido entre 2015 y 2019, las que reúno en este trabajo con el título de *Trilogía poética*, obras en las que el lenguaje poético opera como principio estético para la composición de la dramaturgia escénica.

El hecho teatral es un acontecimiento poético que resulta de la convivencia de lenguajes - verbal, corporal, lumínico sonoro - que adquieren tonalidad y fuerza poética cada vez que la palabra lo atraviesa de lirismo. ¿De qué manera se crea ese espacio poético? ¿Cómo se articula el pasaje de la dramaturgia textual a la dramaturgia escénica? ¿Cómo intervienen la

¹ Extracto de una entrevista realizada a Federico García Lorca por el diario La voz de Madrid, el 7 de abril de 1936.

* TEEC - Facultad de Arte UNICEN
mariaelenanemi@gmail.com

directora de escena y el cuerpo de las actrices en esa construcción poética? ¿Qué otros posibles modos más horizontales se generan en la práctica de dirección? ¿Qué dispositivos entran en juego? ¿Qué lugar se le da al espectador? Estos son algunos de los interrogantes que estructuran este trabajo.

Lo poético y la poetización

Es importante en principio definir mi concepción de lo poético. Tal vez porque vengo del universo de la literatura voy a partir de la concepción de poesía de Jorge Luis Borges quien la consideraba un hecho estético que se produce cuando el poeta escribe y cuando el lector lee. Así lo expresaba:

La poesía es un hecho mágico, misterioso, inexplicable, aunque no incomprendible. Si no se siente el hecho poético cuando se lee, quiere decir que el poeta ha fracasado [...] Primero sentimos la emoción y después la explicamos o tratamos de explicarla. Al mismo tiempo, para sentir esa emoción es necesario que uno sienta que corresponde a una emoción. Es decir, si leemos un poema como un juego verbal, la poesía fracasa; lo mismo si pensamos que la poesía es sólo un juego de palabras. Yo diría más bien que la poesía es algo cuyo instrumento son las palabras, pero que las palabras no son la materia de la poesía. La materia de la poesía –si es lícito que usemos esta metáfora– vendría a ser la emoción. Y esa emoción tiene que ser compartida por el lector. [...] Si sentimos placer, si sentimos emoción al leer un texto: ese texto es poético (Alifano, 1984, p. 63).

De este modo, para Borges la poesía es una experiencia, una presencia que se siente con todo el cuerpo y que debe impresionar de un modo casi físico. Señala al respecto Ivonne Bordelois (2005) que cuando habla del impacto físico que debe tener la poesía, Borges está diciendo que

[...] las palabras no son referencia sino presencia, contacto mágico del lenguaje. Dicho de otro modo, las palabras dejan de ser signos duales provistos de significado y significante, de sentido y sonido, para fusionarse en una sola experiencia simbólica (más cercana al sueño y a la sangre que al discurso). (p.122)

Lo que Bordelois llama “magias corporales” es el cuerpo como territorio de las emociones. Por tanto, la poesía no es un concepto sino una

experiencia concreta que se manifiesta en el cuerpo físico del lector/espectador, lo que permite asociarse con el término “*poiesis*”.

De acuerdo con Dubatti (2007), el término *poiesis* “remite al campo de la acción de hacer (crear, fabricar, confeccionar, ejecutar)” implicando tanto la acción de crear como el objeto creado. Es decir que designa el ente en sí y el ente en tanto proceso de hacerse.

“El teatro se volvió el imperio de las metáforas (...) se preserva como mediación metafórica. (...) y ahonda sus raíces en el campo del mito, de la poesía, la imaginación, el sueño, la ciencia, lo abstracto y lo transhistórico, sin dejar de convertir todo ello en metáforas que directa o indirectamente permiten, al ser indagadas, descifrar y pensar el presente”. (Dubatti, 2007, p. 20)

Y agrega:

“En el seno del convivio, los artistas hacen, producen acciones que generan un segundo acontecimiento: el poético. El acontecimiento consiste en la producción de un ente poético, dotado de rasgos singulares, a partir del que se producen procesos de semiotización que nunca se completan o agotan”. (Dubatti, 200, p. 89)

Esa fraternidad entre el teatro y la poesía acontece en la medida en que el lenguaje poético del texto deviene en una poetización de todos los lenguajes no verbales que intervienen en el hecho teatral. Artaud afirma que

La escena es un lugar físico y concreto que exige ser ocupado, y que se le permita hablar su propio lenguaje (...) que ese lenguaje concreto, distinto a los sentidos, e independiente de la palabra debe satisfacer los sentidos, que hay una poesía de los sentidos como hay una poesía del lenguaje y que ese lenguaje físico y concreto expresa pensamientos que escapan al dominio del lenguaje hablado” (2001, p.42)

En cuanto al texto, la relación entre escritura dramática y poética ha sido motivo de investigación en los últimos años enmarcada dentro de los fenómenos de liminalidad genérica.² Al respecto, Adriana Musitano expone:

² El concepto “escrituras con liminalidad genérica” ha sido utilizado por Adriana Musitano en sus investigaciones sobre escritura dramática y poética.

En el teatro del siglo XXI, el texto dramático se vuelve permeable, se reformula su especificidad, el proceso de lectura y aún la escena. Las escrituras con elementos poéticos abren la teatralidad, captan la atención del lector/espectador con la corporalidad, quinesia, sonoridad. Reclaman un pacto de escenificación próxima a otros formatos artísticos e intermediales en los que la imagen y su semiosis resultan predominantes (Musitano, 2014).

Asimismo, Anne Ubersfeld señala que “el análisis poético de un texto teatral debe centrarse en el discurso total o de sus elementos, pero no puede ser operativo sobre una capa textual aislada del conjunto teatral” (1998).

Sabemos que la palabra poética contiene capas de significado que posibilitan variabilidad de sentidos de acuerdo al contexto del poema, sea cual fuere. Así el espectador lee esos significados no sólo en el contexto del poema o de la puesta teatral sino también de acuerdo con su mirada subjetiva, emocional y vivencial. El teatro como acontecimiento poético plantea al espectador otro sentido de la percepción, porque lo envuelve en una atmósfera creada por un conjunto de signos, percibiendo un hecho que le es narrado en la yuxtaposición de lenguajes.

La poetización del acontecimiento teatral funda un universo donde todos los lenguajes, los objetos, los espacios y los cuerpos se entrecruzan en múltiples canales de manera singular y única. Esto es porque la palabra poética del texto deviene en una poetización de todos los lenguajes no verbales que intervienen en el hecho teatral. Incluso en los cuerpos de las actrices, porque esos cuerpos están habitados por esa voz poética.

Desde mi experiencia de escritura dramática y laboratorio de dirección, propongo una reflexión acerca del lenguaje poético como principio estético para la composición dramática y escénica, considerando un universo poético que resulta de la convivencia de lenguajes - verbal, corporal, lumínico, sonoro - que adquieren con naturalidad tonalidad y fuerza poética al ser atravesados por el lirismo.

La travesía

Pensar la práctica de dirección de mis obras es pensar en una travesía que se inicia en la primera imagen que viene a mí y concluye en el estreno. En su sentido etimológico, (del latín *transversus*: atravesado) la palabra



travesía refiere a un viaje, un camino que se recorre siempre entre dos zonas; una expedición, una aventura que incluye riesgos; un espacio que se transita y que implica la transversalidad. Es decir, implica cruces, espacios, tiempos, acciones, personas, paisajes, desplazamientos, territorios que trazan un mapa único. En otras palabras, todo hecho teatral ofrece una particular travesía sensorial.

El proceso generativo metodológico desde el cual concibo la escritura dramática está alineado con la imagen generadora como punto de inicio, concepto acuñado por los maestros Ricardo Monti y Mauricio Kartun. La materia prima dramática es la imaginación, es decir, una sucesión de imágenes internas, acompañadas de una reverberación sensorial imbuidas por todos los sentidos. Lo que Monti llama el pensamiento de la imaginación. Esta perspectiva propone la indagación del imaginario propio que proviene del mundo interno y del campo de la experiencia sensible del autor o autora, de su recuerdo, sus sueños, su observación y también del cruce de todo ello. Esa exploración de la imagen implica tres caminos: la indagación sensorial por medio de los sentidos, habitando esa imagen y dándole materialidad sensorial; la indagación poética, es decir en su dimensión metafórica, y la indagación dramática en tanto fuerzas en tensión y campos dialécticos. (Kartun, 2006).

Como lo mencioné al inicio de este trabajo, mi intención es reflexionar sobre mi quehacer teatral a partir de las tres obras que he escrito y dirigido entre 2015 y 2019. Ellas son: *Mordisco*³ (2015), *Sal de Amor*⁴ (2017) y *Juanas*⁵ (2019).

Si bien las tres obras fueron concebidas de manera autónoma, reconozco en ellas su hermandad: la misma sangre, la misma pulsión, el mismo mundo íntimo femenino donde el lenguaje sensorial, la metáfora, el símbolo y el ritual crean una multiplicidad de sentidos que confluyen en

³ MORDISCO fue estrenada el 15 de agosto de 2015 en el Club de Teatro de la ciudad de Tandil. Participó de festivales y encuentros de teatro en distintas localidades de la Provincia de Bs As. Obtuvo varias distinciones y premios entre los que destaco principalmente el Premio Teatro del Mundo del Centro Cultural Rojas y Universidad de Bs As. XVIII Edición – Premio especial Tandil. Trabajos destacados en Dramaturgia. Septiembre 2015.

⁴ SAL DE AMOR fue estrenada el 11 de marzo de 2017 en la sala del teatrillo de la Biblioteca Rivadavia de Tandil. Contó con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro.

⁵ JUANAS fue estrenada el 9 de junio de 2019 en el Club de Teatro de Tandil. Contó con el apoyo del Consejo provincial de Teatro Independiente. Fue seleccionada para participar del III Festival de dramaturgia femenina en español Atenas 2021.

un universo poético. Y es por eso que las reúno o, mejor dicho, las nombro como *Trilogía poética*.

A continuación, incluyo una síntesis de cada una.

Mordisco

Eva es una mujer madura cuyo mundo se reduce a su cocina y sus manzanas. En ellas se cobijan los secretos de una historia, su propia historia, la que ha ido construyéndola en su identidad. Secretos que guarda en su piel, en la penumbra de su casa, en el encierro de las habitaciones. Secretos con los que ha ido conviviendo, en apariencia, de manera imperturbable. Sin embargo, ante la amenaza de ser despojada, arrancada de su universo - que es ella misma - la oscuridad del dolor y del silencio emergen desde el pasado a contraluz de su presente. Entonces, Eva habla. Y en esas palabras brotan la niña, la adolescente, la esposa, la madre. Todas las mujeres que fue y que ahora se unen derribando, destruyendo y liberándola para volver a edificarse como Mujer.

El devenir trágico se articula en la revelación de la verdad y de las múltiples verdades posibles. Todo se tiñe de contradicciones, claroscuro, dualidad. La niña que juega a las muñecas y se masturba; la adolescente que se revela ante el pecado y al mismo tiempo reza; la joven mujer atravesada de gozo y de dolor por su único varón que fue su dios y su demonio; sus hijos a los que debe elegir amar aunque vea en sus rostros reflejada la brutalidad de la serpiente. Matar o morir...matar y vivir. Matar y salvarse y salvar a sus niños que así ya no serán serpientes.

Sal de Amor

Es una obra estructurada en cuatro rituales de acuerdo al proceso interno del personaje MUJER, impulsado por el personaje ESTATUA, quien proyecta en su figura los bloqueos, las ataduras, la inmovilidad, la victimización ante el dolor, la incapacidad de dejar atrás el pasado y la renuncia a la vida. Todo sucede como en un espacio metafísico, o dentro de su mente en una especie de “estado de coma”, según la terminología médica. Se produce una tensión interna manifestada en el desdoblamiento de su Yo. ESTATUA, su Ser esencial, su Alma o su Yo íntimo (los espectadores interpretan y nombren a este personaje según su propia percepción) lucha

por despertarla a la Vida, a la aceptación de las máscaras, a la conciencia de su propia naturaleza, a la liberación de los velos que la atan, que le impiden verse y reconocerse.

En definitiva es un llamado a crearse y recrearse. Así surge la idea de “desesculpir y esculpir”. MUJER deberá elegir entre morir o vivir. ES-TATUA la interpelará, apelará con persistencia, pronunciará las palabras, los sonidos, la guiará en un recorrido profundo e íntimo para liberarla y liberarse de las ataduras representadas en los lienzos que ella lleva envolviendo su figura.

A modo de periplo heroico, los rituales van marcando el camino: el ritual de la Caída corresponde al llamado; el ritual del Dolor, el reconocimiento y la aceptación; el ritual del Develar, quitarse la máscara y llegar a la liberación y, como último estadio, el ritual de la Sal con ese juego polisémico entre “salar” y “sanar”, en torno al metafórico significante del signo.

Juanas

Nace a partir de las figuras de Sor Juana Inés de la Cruz y de Juana de Arco. La energía, la fuerza, las pasiones de estas mujeres se constituyen en símbolos que estructuran la obra. Son dos mujeres en debate en torno a la libertad, cuyos temores y deseos atraviesan sus conciencias y también sus cuerpos. Palabras que se dicen o se callan. Palabras que se escriben con fuego, en la piel, para que no puedan ser borradas. Palabras que quieren salir y que quieren ser escondidas.

Los personajes *Juana* y *Otra* se mueven en un espacio de encierro y ahogo intensificado por la amenaza de *El Preguntador*, un personaje siniestro que las acecha y las somete a la negación de la palabra, más aún a la anulación de la palabra poética.

Juana es dueña de una fuerza interior, una energía que por momentos le es imposible controlar y que la lleva a arriesgar y desafiar por encima de sus miedos. Siente que el éxtasis que le produce escuchar una y otra vez aquellas voces que la animan y la fortalecen va a ser señalado, cuestionado, censurado. Una *Juana* en la que convergen la fortaleza, la decisión y el coraje de Juana de Arco y el amor por las letras, los poemas, la aguda inteligencia y la exquisita sensibilidad de sor Juana Inés de la Cruz.

Otra se desliza en la tensión entre el deber y el ser, entre la razón y la emoción, entre el equilibrio y el impulso. Se escurre allí donde Juana

se permite desear para instalar el temor. Un temor que no es sino el de no atreverse a desear. ¿Quién reprime sus deseos? ¿Quién le señala qué está bien y qué está mal? ¿Quién le arroja la culpa de saberse libre? Quién sino ella misma que prefiere callar, que no le teme a las palabras pero las prefiere inertes.

El trabajo con las actrices: Proceso de dirección y dramaturgia poética

En mi concepción personal, el proceso de dirección es inescindible de la dramaturgia. Hay una simbiosis entre el decir y el hacer, entre la narrativa dramática y la creación escénica. La dramaturgia poética crea el universo particular de cada personaje. Esa palabra poética es el puente entre la actriz y el personaje. Mi tarea es propiciar esa travesía y ese encuentro.

Cuando escribo no incluyo indicaciones escénicas. Sin embargo, en mi mente voy creando una puesta imaginaria. Veo a los personajes, los escucho, percibo sus movimientos, cómo se mueven sus cuerpos en un espacio con luces y sombras. Todo eso se reconvierte y se resignifica en el trabajo con las actrices. El texto guía el proceso, la palabra poética cobra renovado sentido. Hay algo en la manera de mirar, de vincularme con mi propia dramaturgia que se transfiere y, al mismo tiempo, muta en cada encuentro con las actrices. Podría decirse que es un juego colaborativo en el que se improvisa, se propone, se motiva, se interpela, se observa y se escucha. Así lo hemos ido percibiendo en estas tres experiencias.

Siempre hay un trabajo de mesa que cada actriz debe hacer en soledad y un trabajo de mesa que hacemos juntas al inicio. Después hay que poner el cuerpo. Hay un diálogo permanente, un intercambio de pareceres y sentires. Es un proceso envolvente. Nada se cierra hasta que se cierra. Aún después del estreno el trabajo de exploración sigue avanzando aunque la búsqueda se hace más fina, más sutil. Después de cada función retomamos las charlas, revisamos, ajustamos. Es la posibilidad que nos da el carácter efímero del teatro de estar siempre vivo, siempre creándose a sí mismo, siempre ser una única vez.

En esa travesía, en ese itinerario que trazamos desde la dramaturgia textual a la escénica cobran fuerza ciertos criterios que componen un campo sensible de indagación corporal, de lenguaje sonoro, de objetos simbólicos y de rituales.

Para una mejor comprensión acompaño la descripción de los criterios de dramaturgia escénica con algunas imágenes de las obras.

• **Indagación corporal:** se sostiene en la idea coreográfica de crear estructuras en las que los movimientos conformen un discurso específico, es decir, un lenguaje corporal que sea expresión del mundo interno de estas mujeres-personajes. Cuerpos en movimiento “narrando” a través de sus desplazamientos, de los diferentes niveles de la kinesfera, de las variaciones de la energía, del contacto con los objetos (manzana, cajones, cuchillo, telas, sal, caracola, velas, cruztijera), de la gestualidad, de las acciones mínimas e incluso de la inacción aparente. En síntesis, se busca un lenguaje del cuerpo en diálogo con los otros lenguajes sensoriales.



Figura 1a



Figura 1b

• **Lo sonoro:** Más allá de la musicalización, hay un relato sonoro que se crea a partir del carácter simbólico del sonido producido por algunos elementos. Por ejemplo, el sonido de la sal al caer, el soplido a través de la caracola, la cruztijera abriendo y cerrándose, la cuchara revolviendo las manzanas dentro del caldero o el cuchillo cortándolas (Figura 2) Pero también el texto es un espacio sonoro. Hay una musicalidad, un ritmo, una respiración que necesita ser explorado y

apropiado por las actrices hasta adquirir la naturalidad de ese lenguaje. Es decir, hasta que el lenguaje poético sea cotidiano porque es cotidiano para el personaje. Esto es clave en el trabajo de dirección y actoral, lograr que esa palabra poética le sea natural y cotidiana como lo es para el personaje.



Figura 2

- **Los objetos:** Es fundamental el carácter escénico de los objetos. Todos los elementos están vinculados con el campo semántico de la historia que se narra en cada obra y la simbología mítica de los personajes. Por ejemplo: Eva: manzana-serpiente-cocina-cajones-cuchillo.



Figura 3

- **El ritual:** Se trata de una construcción poética del concepto de ritual – periplo como ilación entre lo visible y lo invisible, entre lo sagrado y lo profano, entre lo íntimo y lo ancestral. Ese es el recorrido, el camino que atraviesan estas mujeres -personajes. De algún modo, y dentro de la particularidad de la historia de cada obra, todas ellas atraviesan ese periplo que inician en un estado de vulnerabilidad y culminan en otro de liberación. En paralelo, actrices y directora somos parte de ese ritual y de ese recorrido.

En síntesis, esta travesía es una indagación del espacio íntimo femenino donde el lenguaje sensorial – poético, la metáfora, el símbolo, el ritual, los cuerpos conforman un universo particular. Universo que es, ni más ni menos, una nueva realidad. Pero esa nueva realidad que se gesta en la palabra poética de la dramaturgia textual impregna toda la escena. Y nos impregna a nosotras – directora y actrices - en toda nuestra corporeidad y corporalidad.

Referencias bibliográficas

- Alifano, R. (1984) *Conversaciones con Borges*. Buenos Aires, Argentina: Editorial Atlántida
- Artaud, A. (2001). *El teatro y su doble*. Barcelona, España: Edhasa.
- Bordelois, I. (2005). *La palabra amenazada*. Buenos Aires, Argentina: Libros del zorzal.
- Driskell, Ch. B. (1979). Conversación con Ricardo Monti, *Latin American Theatre Review*.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- (2016). *Teatro matriz, teatro liminal*. Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- Kartun, M. (2006). *Escritos 1975-2005*. Buenos Aires, Argentina: Colihue.
- Musitano, A. (2014). La escritura dramática y la escritura poética de fin de siglo XX: coincidencias y especificidades, *Actas VII Encuentro Interdisciplinario de Ciencias Sociales y Humanas*, FFyH-UNC.
- Monti, R. (2015). “El arte de escribir teatro”. Conferencia dictada en el Seminario Iberoamericano de Dramaturgia creativa, Centro Cultural Kirchner. (Grabación personal sin publicar)
- Monti, R. (2011). El teatro, un espacio literario. Apuntes sobre dramaturgia. En línea en: [hhttps://saquenunapluma.files.wordpress.com/2011/04/ricardo-monti-02.jpg](https://saquenunapluma.files.wordpress.com/2011/04/ricardo-monti-02.jpg)
- Noé, L. F. (1988) *Antiéstética*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor.
- Pavis, P. (2016) *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Paso de Gato.
- Ubersfeld, A. (2003). El habla solitaria. *Acta Poética*, (24).



Sobre la permeabilidad entre dramaturgia y dirección

Leticia Paz Sena*

Para quienes indagamos las artes escénicas contemporáneas desde el lugar de investigadorxs espectadorxs —esto es, involucradxs con un objeto de conocimiento que a la vez fue y es, para nosotrxs, una experiencia—, escuchar y leer cómo lxs propixs hacedorxs piensan sus prácticas es entrever el revés del bordado de un enigma amable: la creación. Este trabajo busca asomarse a la complejidad del vínculo poroso entre dramaturgia y dirección. En las reflexiones de artistas-investigadorxs es recurrente encontrar espacios en común a la hora de describir las prácticas directoriales y dramáticas. En el ejercicio de nombrar estas tareas, se solapan algunas categorías, como *montaje*, *organización*, *composición*. Esta suerte de sinonimia generada entre los términos *dirección* y *dramaturgia* señala una permeabilidad entre estas actividades, desafiante para pensar las particularidades de procesos creativos de las artes escénicas del presente en los que encontramos el rol de lx directorx dramaturgx.

¿Cuál es, entonces, la especificidad de este rol inespecífico? Esta pregunta por la especificidad de una inespecificidad es clave al abordar las prácticas dramáticas del presente. En efecto, la escritura en el teatro es una zona de diversas y complejas exploraciones creativas en las que intervienen —y se permean entre sí— diferentes sujetos, instancias, materialidades y temporalidades. El interrogante está contenido, así, en el reconocimiento de una clara ampliación del concepto de *dramaturgia* (Dubatti, 2008; Manzone, 2017) o su estallido (Pavis, 2016) a partir de distintas experiencias del siglo XX que se alejan de modos de producción de la tradición teatral occidental basados en la división y jerarquía entre roles. Dentro del inacabado debate teatrológico acerca de la relación entre texto y escena, las formas que asume hoy la escritura teatral destierran la idea de una escena subordinada a los lineamientos del texto, que ya no puede entenderse como garante del sentido, sino como un material más que se amalgama a los otros lenguajes que componen la escena. En conse-

* SeCyT - CIFYH - UNC
letipazsena@unc.edu.ar

cuencia, la dramaturgia tiene un carácter ineludiblemente teatral y puede plantearse, siguiendo a Danan (2012), como un trabajo de movimiento hacia la escena.

En su *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*, Pavis (2016) realiza un veloz recorrido por el “confuso y accidentado” paisaje de las nuevas dramaturgias y apunta: “Debemos tomar nota de esta *revolución copernicana* de la dramaturgia y la puesta en escena” (p. 88). En las prácticas creativas del presente, la noción de dramaturgia, imbricada en la escena, incluye el trabajo con materiales no verbales ni escritos, así como supone una diversidad de roles y tareas por la que la actividad dramática puede no distinguirse de la directorial. Cabe, entonces, acompañar las preguntas que realiza el director, dramaturgo e investigador teatral Argüello Pitt (2016):

Si, entonces, todo es dramaturgia, surge el problema de la especificidad de la dramaturgia y en particular del teatro. ¿Cuál sería el problema entonces? ¿Sería un problema de competencias y de formaciones específicas? ¿Un problema de especialización y distribución de trabajo? [...] ¿Dónde termina o comienza el trabajo del director y dónde el del dramaturgo? (pp. 89-90)

¿En qué sentido nos preocuparía cierta hibridación de roles que los artistas buscan o asumen, aunque no sin interrogantes, con frecuencia? ¿Es el resultado o la transgresión de tradiciones de formación, el cuestionamiento de las estructuras tradicionales de la institución teatral moderna, una consecuencia histórica de condiciones de producción limitadas (propias de contextos de crisis), el devenir de experimentaciones estéticas, un posicionamiento político en torno a las formas de creación? Todas estas posibilidades son pistas certeras para reconstruir históricamente la “revolución copernicana” referida por Pavis. En una vía de reflexión complementaria, este trabajo, construido desde la mirada de una investigadora espectadora, intentará desplegar algunas nociones que el propio pensamiento en y sobre la práctica teatral moviliza y que resultan fundamentales considerar para aproximarnos a las artes escénicas contemporáneas. El interés se orienta a advertir la potencia de comprender la permeabilidad entre dramaturgia y dirección y, al mismo tiempo, la de identificar qué matices y componentes entran en juego en esa relación de permeación mutua.

Los trabajos de Eugenio Barba, *Quemar la casa* (publicado originalmente en 2009), y Cipriano Argüello Pitt, *Dramaturgia de la dirección de escena* (2016), permiten acercar la dirección a la zona común que se habilita al ampliar el concepto de *dramaturgia* hacia la complejidad de escribir para la escena. Ambos teatrístas, profundamente involucrados con la praxis, crean pensamiento a partir de ella y lo sistematizan.

Barba (2020), por su parte, concibe la dramaturgia del espectáculo como “un entramado en una concatenación y simultaneidad de diferentes núcleos de acciones o episodios” (p. 40) y, a la vez, como “co-presencia en profundidad de diferentes estratos, cada uno dotado de su propia lógica” (p. 40). En esta urdimbre, diferencia tres niveles de organización: la dramaturgia orgánica, la dramaturgia narrativa y la dramaturgia evocativa.

La premisa de mi dramaturgia era pensar en plural: más de un sentido, más de una historia, más de un tipo de relación, una multiplicidad y una ramificación de elementos y líneas de desarrollo. [...]

Mi dramaturgia de director era una dramaturgia de dramaturgias.

He hablado frecuentemente del director que teje. [...] Mi tarea era tejer las dramaturgias -los materiales, orgánicos y narrativos- de los actores entrelazándolos en un “texto” vivo. (Barba, 2020, p. 337)

Argüello Pitt (2016), quien retoma de Barba la metáfora del tejido de materiales para describir la construcción de sentido, plantea: “Pienso el trabajo del director como una escritura de la escena; por esto, los procedimientos de la dramaturgia son interesantes para el desarrollo de la escena” (p. 85), razón por la que elige sostener y disputar la categoría de *dramaturgia de escena*. La disputa deviene de un corrimiento de la idea de dramaturgia asociada exclusivamente a la escritura literaria y una puesta en evidencia del trabajo con materiales de otro orden semiótico:

La dramaturgia se cruza con la escena, transformándose claramente en dramaturgia escénica. El adjetivo *escénica* es el señalamiento de una materialidad compleja que toma lo literario como un elemento más, pero no jerárquico. Al mismo tiempo, sostener la palabra *dramaturgia* es pensar la escena como un tejido complejo de sentido. (Argüello Pitt, 2016, p. 88)

Las nominalizaciones y caracterizaciones que ambos hacedores eligen para dar cuenta de su reflexión sobre el hacer teatral convocan una singular y fértil sinonimia entre dramaturgia y dirección que posibilita enten-

der de modo común algunas tareas y dimensiones de estas prácticas. Hay permeabilidad, por ejemplo, en la generación y reunión de materiales diversos —verbales o no— en los ensayos, a partir de la lógica del derroche. Además, ambas prácticas se mancomunan en la búsqueda por propiciar y luego organizar un caos, en lo que Barba describe como el armado de la propia tempestad: incorporar obstáculos y dificultades para colaborar con el azar en la espera de lo imprevisto.

Las palabras *composición* y *montaje* también iluminan espacios porosos. El término *composición* es tan recurrente como puesto en tensión: asociado a la idea tradicional de dramaturgia como “arte de componer obras de teatro” —el sentido 1 identificado por Danan (2012)—, en la reflexión sobre la praxis el concepto se ve desplazado de la construcción de la fábula aristotélica para ser reapropiado al considerar composiciones a partir de corporalidades —visible en la noción de *partitura*, en Barba— o el ensamble de materialidades. La categoría *montaje* pone en evidencia la permeabilidad entre dramaturgia y dirección al reconocer el trabajo con fragmentos y los efectos de sentido que se producen en su particular combinatoria y no en su mera acumulación.

Otro aspecto interesante que deviene de concebir dramaturgia y dirección como una zona permeable es la multiplicación de autorías. Este punto también es advertido, en el ámbito de la investigación, por Dubatti (2008): las *dramaturgias de escena* dejan ver la intervención de distintos sujetos creadores en el acontecimiento escénico. Barba, de hecho, es referenciado por sus aportes en el desarrollo del concepto de *dramaturgia de actor/actriz*, que reconoce el valor de la actuación en términos autorales, aspecto que también retoma Argüello Pitt.

A su vez, la permeabilidad entre dramaturgia y dirección asocia mirada con lectura e interpretación. Quien dirige, como primerx espectadorx, mira lo que sucede en el ensayo, lo lee, esto es, despliega su interpretación.

La escena puede pensarse como texto escrito y lo escrito como escena; al director, al actor, al escenógrafo, etc., como lectores y al público como un lector. El texto como escena y la escena como texto plantean la posibilidad de encontrarse con lo otro, que no es ni más ni menos que la búsqueda de sentido y su exteriorización. [...]

El texto ya no es ni una inscripción ni una descripción, sino que plantea la posibilidad de la transcripción. (Argüello Pitt, 2016, p. 94)

Es interesante cómo lo otro es convocado: podemos acordar que el teatro es siempre encuentro deliberado con lo otro. La otredad resulta un interrogante que invita a la interpretación, entendida como búsqueda —y nunca arribo— del sentido. La creación puede ser una mirada que recorre, lee, interpreta y, como quien traduce, transcribe para otros.

Ahora bien, sin olvidar esta zona común entre las prácticas directoriales y las dramáticas, ¿podría ser también potente capturar los componentes específicos que se ponen en juego en esa relación de permeabilidad? En tanto el rol de la directora dramática puede habitar con espontaneidad esta particular sinonimia señalada más arriba, para la mirada de quien investiga procesos creativos, la permeabilidad es un punto de partida indispensable para el abordaje. Aun así, sabemos que la sinonimia no es un fenómeno de equivalencias totales de significado, sino, más bien, un bosque de matices de la significación. Para quienes, desde la investigación, oscilamos entre el bordado de la creación y su revés, discernir los matices puede ser un ejercicio de aproximación que amplíe la comprensión de nuestros objetos al hacer foco en determinadas dimensiones.

Pensar, por un lado, la dirección en términos escriturales puede ser una forma de comprender el trabajo de composición que se realiza ante cuerpos que, a su vez, escriben en el acontecimiento evanescente de la escena y cuyos movimientos y dinámicas resultan trazos en el espacio. El campo de la danza ha reflexionado sobre esta cuestión en el intento por superar la oposición entre la escritura como fijación y el trabajo perceptivo de un puro presente; en la encrucijada *coreo-gráfica* entre la evanescencia y la inscripción, la danza se piensa como “composición en movimiento dentro de una variabilidad de los lugares y de los modos de agenciamientos posibles de dicha composición” (Bardet, 2012, p.118). Según Bardet, bailarina y filósofa, la danza compone en la inmediatez, en un presente espeso, y las posibilidades de notación no fijan el movimiento, sino que lo traducen.

También esta autora, como lo hacen Barba y Argüello Pitt, recuperan el papel de la improvisación en los procesos compositivos, en tanto potencial herramienta de generación de materiales. ¿Improvisar, entregarse a lo imprevisto y a lo que acontece una única e irrepetible vez, no entraría en contradicción con escribir? “El director de escena es el responsable de crear acontecimientos. Lo paradójico es que se hace a partir de la repetición”, plantea Argüello Pitt (2016, p. 56). Esta contradicción, que Barba

(2020) describe como “saber preservar la nieve de las improvisaciones” (p. 70), resulta, sin embargo, potente: pensar en términos de escritura permite volver sobre lo elaborado, pero, al mismo tiempo, volverlo diferente cada vez, como sucede al reescribir. Podríamos mencionar también que escribir es desplegar la (in)capacidad de nombrar: ante el caos propiciado en la creación, dar nombre es a la vez mojonar y desviar lo que emerge, dar luz y a la vez esconder lo que irrumpe.¹

Pensar el vínculo dirección/escritura también posibilita indagar algunas experiencias de registro y notación como los cuadernos de dirección, un material que, de existir, demandaría atender sus particularidades como ejercicio de memoria, vínculo —diferido o sincrónico— con el instante de la escena y materialización del pensamiento, a través de formas diversas de escribir y trazar: “Los cuadernos de dirección, en caso de que los haya, son siempre un mundo particular que intenta anotar el acontecimiento, de recuperarlo, de capturarlo” (Argüello Pitt, 2016, p. 40).

La dimensión escritural de la dirección también incluiría considerar los modos de abordaje de procesos creativos que trabajan con textos como materiales disparadores. Sobre este punto, Barba expresa con claridad que el trabajo de dirección no es *para* el texto, sino *con* el texto. El cambio en la preposición produce un viraje interesante en la concepción del vínculo texto/escena, que el director del Odin Teatret entiende en los términos de una corrosión, en tanto material a ser desmembrado, descompuesto y transformado por los cuerpos y las demandas físicas de la escena.

Otro aspecto a atender en la dimensión escritural de la dirección es el cuestionamiento del valor museístico de la escritura, es decir, como único espacio de conservación y, en diferentes instancias institucionales, de legitimación. Sin negar la capacidad de la escritura de despegarse de un aquí y un ahora que posibilita imposibles como, por ejemplo, dialogar con el pasado, la relación entre artes escénicas y escritura contemporánea puede ser un espacio para repensar con qué modalidades se documenta la experiencia y puede convertirse en la oportunidad de ampliar los espacios de reflexión sobre la generación de archivos tanto materiales como inmateriales.

¹ Sobre el funcionamiento de la palabra en el trabajo de la dirección al interior de los ensayos, es interesante recuperar los planteos de la directora e investigadora Jazmín Sequeira en su artículo “La potencia de lo desconocido. Dirigir errando entre palabras y cuerpos” (2013). Aunque la preocupación no es la escritura, se trata de una reflexión interesante sobre la relación entre el lenguaje y lo real durante los procesos creativos.

Por otro lado, y de la mano de lo anteriormente dicho, se vuelve necesario reconocer la dramaturgia en los términos del montaje escénico. Esta consideración abarca los interrogantes acerca de la intervención de la materialidad de la escena en las prácticas dramáticas. En su ensayo “La mano poética de Abraham...”, Sergio Blanco (2007) explicita que el vínculo entre texto y escena es de inclusión mutua. En ese sentido, entiende al texto como *textura* y explica:

...mi tarea como autor teatral es la de componer todo ese denso espesor de signos que componen la escena: distribuir y articular todo un conjunto de discursos escénicos capaces de componer una verdadera retórica espacial. [...] mi labor de dramaturgo es la de escribir un texto -o textura-, que consistirá en el enhebrado de todo un entretejido compuesto de ruidos, cuerpos, sonidos, luces, formas, palabras, músicas, movimientos, objetos, etc., en el cual ninguno de todos estos elementos dominará a otro, sino en el que todos se articularán igualmente, en ese lugar concreto que es la escena. (p. 19)

Blanco, de hecho, menciona el carácter permeable de la escritura teatral, en la búsqueda por dejar entrever en la escritura el peso, color, sonido, ritmo, volumen de la escena. En este mismo sentido también resulta ineludible abordar estas dramaturgias como escrituras interrumpidas por lo real y trazadas en una relación de contradicción potente con lo efímero. Las formas que cobra ese espesor material en la escritura, así como su condición incompleta e interrumpida son, sin dudas, desafíos interesantes para la investigación.

En esta línea de consideraciones también resultan relevantes aquellas propuestas escénicas que acentúan el aspecto material de la palabra y la grafía, explorando sus dimensiones sonoras y visuales en un gesto de suspensión o saturación del sentido. Este recorrido de experimentaciones podría ser abordado en otro ámbito de concreción de dramaturgias: la edición de textos teatrales. La edición es también, en sintonía con la propuesta espacial de Blanco, una forma de disponer en el espacio, de aquí que el concepto de *puesta en página* (van Muylem, 2013) sea iluminador para investigar trabajos que experimentan con la materialidad de la palabra en decisiones estéticas en torno a las tipografías, los blancos y los márgenes y se emparentan con la poesía y las artes visuales en la búsqueda por descentrar la mirada de quien lee.

Este recorrido intentó advertir las diversas problemáticas que devienen del reconocimiento de la permeabilidad que existe entre dramaturgia y dirección en las prácticas teatrales del presente. Esta relación de permeación mutua apunta a la compleja y estrecha vinculación entre palabra y cuerpo. Lxs directorxs dramaturgxs, en su tarea de componer en la escena, podrían ser llamados, con las palabras del poeta José Watanabe, guardianxs del hielo.

El guardián del hielo²

Y coincidimos en el terral
el heladero con su carretilla averiada
y yo
que corría tras los pájaros huidos del fuego
de la zafra.
También coincidió el sol.
En esa situación cómo negarse a un favor llano:
el heladero me pidió cuidar su efímero hielo.

Oh cuidar lo fugaz bajo el sol...

El hielo empezó a derretirse
bajo mi sombra, tan desesperada
como inútil.

Diluyéndose
dibujaba seres esbeltos y primordiales
que sólo un instante tenían firmeza
de cristal de cuarzo
y enseguida eran formas puras
como de montaña o planeta
que se devasta.

No se puede amar lo que tan rápido fuga.
Ama rápido, me dijo el sol.
Y así aprendí, en su ardiente y perverso reino,
a cumplir con la vida:
yo soy el guardián del hielo.

² En *Animal de invierno y otros 65 poemas sobre la naturaleza y sus criaturas*, editorial Bajo la luna, 2019.

Convocadxs por la potente paradoja de escribir el instante, lxs directoxs dramaturgxs asisten diariamente al devastamiento de planetas, a la fuga de las formas. *Amar rápido* parece ser, entonces, el llamado. Que también sea el nuestro, en tanto investigadorxs espectadorxs.

Referencias bibliográficas

- Argüello Pitt, C. (2016). *Dramaturgia de la dirección de escena*. México: Paso de Gato.
- Barba, E. (2020). *Quemar la casa*. Buenos Aires: Interzona.
- Bardet, M. (2012). Com-poner. En *Pensar con mover. Un encuentro entre danza y filosofía* (pp. 115-135). Buenos Aires: Cactus.
- Blanco, S. (2007). La mano poética de Abraham... En AA VV. *Escribir para el teatro* (pp. 13-22). Alicante: XV Muestra de Teatro Español de Autores Contemporáneos, Colección Laboratorio Teatral 2.
- Danan, J. (2012). *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. México: Paso de Gato.
- Dubatti, J. (2008). Textos dramáticos y acontecimiento teatral. En *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado* (pp. 135-171). Buenos Aires: Atuel.
- Manzone, V. (2017). El cuerpo dramaturgico. *Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades*, 6 (11), 133-146. Mar del Plata: Facultad de Humanidades, UNMDP. En línea en: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/etl/article/view/1951> Consultado en diciembre 2020.
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Paso de Gato.
- Sequeira, J. (2013). La potencia de lo desconocido. Dirigir errando entre palabras y cuerpos. En Argüello Pitt, C. (comp.). *Ensayos. Teoría*

y práctica del acontecimiento escénico (pp. 69-93). Córdoba: DocumentA/Escénicas-Alción.

van Muylem, M. (2013). La puesta en página en la traducción de textos teatrales contemporáneos. *Mutatis Mutandis. Revista Latinoamericana de Traducción*, 6 (2), 330-347. Colombia: Universidad de Antioquia. En línea en: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/mutatismutandis/article/view/17216> Consultado en diciembre 2020.



Postdictadura y enseñanza de dramaturgia: algunas resonancias entre la dirección y la emergencia de un nuevo saber escriturario

Mariano Saba*

Es posible afirmar que el período de Postdictadura fue definitorio para la renovación con respecto a la escritura teatral y a la comprensión de sus procesos de enseñanza y aprendizaje. Esto es indudable al cotejar la sucesión de hitos relativos a la didáctica de la dramaturgia en el lapso que va desde inicios de la década de los '80 hasta mediados de los '90. Al respecto, y sólo por mencionar algunos ejemplos, me atrevo a destacar la novedad que implicó el encuadre teórico de Ricardo Monti sobre la *imagen* en el proceso creador; la fundación en 1993 del Curso de Dramaturgia de la Escuela Metropolitana de Arte Dramático por parte de Mauricio Kartun y Roberto Perinelli; y el origen del Caraja-ji en 1995, con la inmediata multiplicación de talleres privados luego de su disolución. Sin embargo, poco se ha enfatizado la relación directa que existió entre esta etapa revitalizadora de la enseñanza dramática y la gravitación de ciertas poéticas de dirección -como la del Sportivo Teatral, fundado en 1986-, las cuales coadyuvaban a modificar la forma tradicional de comprender el ejercicio de la dramaturgia y de su transmisión pedagógica.

Así, vale la pena recordar que -tal como explica Dubatti (2011)- la Postdictadura es una categoría aplicable al período que se extiende entre 1983 y 2010. En su opinión, “el prefijo *post-* expresa a la vez la idea un período *posterior* a la dictadura y *consecuencia* de la dictadura” (p. 72). En este sentido el panorama de lo teatral dentro de ese tiempo exige comprenderse, en todos sus aspectos, no sólo como surgimiento espontáneo de su época sino también con relación a los condicionamientos históricos que provocó la sangrienta dictadura del período 1976 - 1983. Dubatti explica al respecto que el mencionado “paisaje teatral no se define entonces por dos claras líneas internas enfrentadas, ni por la concentración en figuras de autoridad excluyente, sino por la desdelimitación, la destotalización” (Dubatti, 2011, p. 74). En esta línea la Postdictadura se caracteriza por un

* Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas “Dr. Amado Alonso” (UBA) / CONICET
marianosaba@gmail.com

canon de multiplicidad, lo cual permite en el pensamiento tanto de la dirección como de la dramaturgia y de su enseñanza, una relativización de los valores heredados y de sus exigencias técnicas. Sin embargo, lo que más me interesa destacar en este trabajo es el *acortamiento de la distancia entre las especificidades de la dramaturgia y de la dirección*, cuestión identificable en la renovación del campo teatral durante toda la Postdictadura pero especialmente durante el sub-período de 1989 a 1995, con el teatro “frente al proyecto neoliberal y la resistencia / resiliencia política” (Dubatti, 2016, p. 53). Me atrevo a afirmar que existe en esos años un significativo crecimiento de la cercanía entre las funciones de la dirección y de la dramaturgia, hasta llegar incluso a producirse en muchos casos una asimilación de ambos roles que con el tiempo se conseguiría naturalizar. Es claro que la condición de posibilidad para esa paulatina asimilación tuvo que ver con la relativización de ciertas *verdades* intocables ligadas al texto-centrismo precedente y a su aparente legitimidad como origen inescrutable del sentido de lo teatral. Es por esto que quiero remarcar dos cuestiones puntuales del campo durante la transformación señalada: en primer lugar, la emergencia de un pensamiento intrínseco de la dramaturgia con respecto a la actuación (algo que hasta entonces había sido mayormente privativo de la dirección); y en segundo lugar, la necesidad de asumir la dirección por parte de muchos escritores cuyos textos, al parecer, planteaban poéticas de experimentación que no eran factibles de ser pensadas por las posiciones más tradicionales de la dirección legitimada.

Con respecto al primer tema, es factible asegurar que –salvo escasas excepciones– la dramaturgia –tanto en sus instancias formativas como en su producción– no acostumbraba a pensar teóricamente en las implicancias de la actuación para su construcción de lenguaje. En los '90 –y probablemente gracias a los *relatos* emancipados que la actuación *under* venía promoviendo desde los '80– la actuación deja de pensarse como territorio meramente *intérprete*. Se desgasta entonces la virtud operativa sobre la actuación que hasta entonces había sido entendida como competencia exclusiva de la dirección. Estudios como el Sportivo Teatral –entre muchos otros– relativizan la jerarquización entre una actuación “expectante” que se limita a la interpretación de los textos, y una dirección “ilustrada” que vendría a organizar sus fuerzas en la idea *apriorística* de una puesta. La aparición del *actor productor* reconduce el tema del *sentido al relato de actuación*, y la dramaturgia joven puede entonces pegarse a ese reordenamien-

to –imbuida también en los conflictos específicos de su campo con las exigencias heredadas en torno al *mensaje* y a lo *comprometido*–. Esto obliga entonces a la escritura teatral a reorganizar durante los '90 sus responsabilidades en el campo de la construcción de lenguaje, al punto de considerar en algunos casos las pruebas proliferantes de la actuación como nodo radiante de relato cuyos sentidos la dramaturgia podía ayudar a organizar en cierta partitura *a posteriori*. En otros casos, la actuación no resulta “disparador” de escritura pero sí estímulo, decantando en los textos *hipótesis de representación* sumamente abiertas, y orientadas de distintas formas a recibir la complementariedad de la actuación. La dramaturgia asume entonces una atención particular sobre la actuación que hasta entonces sólo había competido a la dirección: esta innovación del campo resulta plenamente visible cuando la propia *formación en dramaturgia* postula la necesidad de pensar el texto desde la hipótesis de su actuación, y no sólo desde las exigencias autónomas de su dimensión literaria. Evocaré al respecto el ejemplo notable del Caraja-ji y de sus derivas.

Tal como explica Celia Dosio (2008) durante el tiempo en que Juan Carlos Gené estuvo al frente del Teatro General San Martín, la dirección convocó a un taller de dramaturgia coordinado por Roberto Cossa y Bernardo Carey. Poco estudiada, se trata de una experiencia previa a la que tuvo lugar luego, originando el Caraja-ji:

Esa experiencia anterior se había desarrollado también en el marco del teatro San Martín y había vinculado a dramaturgos y actores en un trabajo de corte más interdisciplinario. Los autores proponían escenas y textos fragmentarios que luego algunos actores ligados al teatro, como por ejemplo Roberto Carnaghi, trabajaban directamente en escena. El taller había resultado muy productivo y enriquecedor. (Dosio, 2008, p. 23)

Tan positivo fue ese taller que el Teatro San Martín arriesgó después una nueva propuesta con los mismos coordinadores. Se decidió así convocar a un grupo de autores jóvenes que produjeran materiales con el objetivo de nutrir el repertorio de la Comedia Juvenil (dirigida por Perinelli). Pero el nuevo intento, sin embargo, sería problemático: el encuentro de los coordinadores con lo que se concebía como una selección de *lo joven* terminó por fracturar los presupuestos “didácticos” del taller. Según Dosio (2008), “la relación entre los convocados y los coordinadores fue tensa desde el comienzo. Había un profundo desacuerdo ideológico y es-

tético. Y ni bien comenzaron a trabajar se hicieron patentes” (p. 24). En palabras del propio Spregelburd el núcleo de la contienda radicaba en la incomprensión recíproca de términos técnicos en cuanto a la escritura dramática:

Quando preguntamos ingenuamente qué es una obra joven, que era el trabajo que teníamos que hacer, nos respondieron “una obra joven es una obra cuyos personajes son jóvenes”. Errores que tienen que ver con malas interpretaciones de cuestiones técnicas. Incluso, hasta el punto tal que creíamos estar hablando de lo mismo y no. Cuando nosotros hablábamos de estructura, ellos hablaban de argumento. Nosotros hablábamos de estructura en un término mucho más global. No se podía hablar... (en Dosio, 2008, p. 24)

Dos meses después, los conflictos se habían hecho habituales y el taller se encontraba erosionado. Desde la dirección del teatro solicitaron ver los materiales, aunque la evaluación resultaba repentina y los materiales se encontraban en proceso. Según la dirección, los textos carecían de “humor, pasión y ternura” (Dossio, 2008, p. 27), por lo cual se decidió suspender el taller. Ante la intempestiva resolución institucional, los jóvenes deciden proseguir con los encuentros en el sótano del Teatro Payró. Meditan la posibilidad de pedir a Kartun o a Monti que los supervisen, pero finalmente definen continuar sin coordinación. De ese modo nace el Caraja-ji, cuyos integrantes fueron Arrieta, Tantanian, Spregelburd, Robino, Daulte, Zingman, Leyes y Apolo.

Es curioso que a diferencia de su antecedente, esta segunda convocatoria del San Martín escindiera la relación entre los dramaturgos convocados y la actuación capaz de hacerse cargo de las pruebas correspondientes a las obras en marcha. Cierta prejuicio sobre lo joven parece haber obturado esa posibilidad. De hecho, y a pesar de solicitárseles a los escritores desarrollos orientados a los jóvenes actores de la Comedia (mejores promedios del Conservatorio Nacional de Arte Dramático y de la EMAD), no fue estimulado por parte de la organización ningún acercamiento de ambos planos con el objetivo de fomentar construcciones integradas. Muy por el contrario, durante el breve tiempo que duró el taller la mediación entre la expectativa y la escritura estuvo dada por la coordinación de dos autores legitimados que detentaban la última autoridad en la perspectiva sobre los textos. Al suspenderse este proyecto por la fractura de una esce-

na didáctica “oficial”, el Caraja-ji inaugura en su exclusión una suerte de valor *horizontal* que venía aplicándose desde años antes en los módulos prácticos del Curso de la EMAD (de donde casualmente Tantanian, Apolo y Arrieta eran egresados), y que sería patrón democratizador reconocible de los pioneros talleres privados que proliferaron luego. Aludo, por poner sólo dos ejemplos, al desempeño de Rafael Spregelburd coordinando cursos de dramaturgia en el Sportivo Teatral, donde colaboraba con la estructuración de las situaciones improvisadas en los seminarios de actuación, o al taller de dramaturgia que por entonces iniciaron de forma conjunta Alejandro Tantanian y Daniel Veronese.

En ese contexto de mediados de los '90, entonces, la ajenidad de la escritura con respecto a la actuación termina de disolverse gracias a muchas circunstancias, y entre ellas al cruce que ciertas escenas de enseñanza dramática producen con algunos paradigmas rupturistas de la dirección, como ser el de Ricardo Bartís. “De Bartís, yo aprendí absolutamente todo lo que aprendí de teatro” (Abraham, 2013, p. 56), señala Spregelburd y describe:

Lo más gracioso es que a Bartís me lo había recomendado mi propio profesor de dramaturgia. Cuando Bartís me vio, dijo: “Así que vos sos dramaturgo”. Así, muy despectivamente. Entonces para mí era una formación muy esquizofrénica. Un día tenía el taller de escritura con Mauricio [Kartun], al otro día iba a lo de Bartís. El primer año en lo de Bartís yo lo pasé muy mal. Nada de lo que había estudiado previamente me servía, pero además él tenía para conmigo una actitud de choque porque yo escribía obras de teatro y creía que yo pensaba algo muy distinto de lo que pensaba él. Bartís pensaba que los autores no saben nada de teatro, que el teatro se escribe sobre la escena. En realidad yo estaba de acuerdo con él, pero creía que también podía formarme en ambos campos y escribir mejor siendo actor, que es de hecho lo que hace él. (p. 57)

Esta persistencia en el cruce entre escritura teatral y una experimentación en el campo asociativo de la actuación tuvo sin lugar a dudas su repercusión no sólo en la poética de Spregelburd sino también en su desempeño como novel director, y como docente y propagador de la praxis dramática. Al respecto explica:



Mientras yo seguía trabajando en el Estudio, daba clases de estructura dramática. En realidad, daba clases de lo que yo creo que hay que hacer: ayudar a los actores a organizar las escenas cuando no hay nadie detrás que se las escriba, a convertirse en escritores de las propias escenas. Esto también creo que sentó las bases de lo que a mí me pasa en el teatro. Yo no soy dramaturgo. Yo soy un actor que se escribe las obras en las que le gustaría actuar. (p. 58)

Cierto vínculo con Kartun es inevitable: también él había colaborado como docente de estructura dramática en el Sportivo Teatral, consolidando la búsqueda de un *trazo diestro* que habilitara la forma de los indefinidos contornos que la improvisación actoral iba abriendo en las búsquedas del estudio. Algo entonces del acercamiento coincidente a ese nodo de creación donde la dramaturgia componía un margen imprescindible pudo aportar no sólo un nuevo modo de pensar la dirección, sino también nuevos tipos de enseñanza y aprendizaje de la dramaturgia. Spregelburd declara su coincidencia con Bartís de que al no haber obras que interesaran a su generación, había que “escribir las obras sobre la escena” (Abraham, 2013, p. 59). La búsqueda de esas obras requería exactamente lo opuesto a lo que se les había solicitado a los autores en el taller del San Martín: no ir en busca del sentido, si no rodearlo. La *aproximación indirecta* –procedimiento bélico de Liddell Hart (1974), evocado por Bartís en su propio trabajo– permitía la comprensión de la escena como espacio más alusivo que declarativo; habilitaba la comprensión lateral del conflicto más como espacio de merodeo que de afirmación temática. Es indudable que este rasgo implicó una fuerte cuota de erosión para los relatos más ligados al argumento realista, fundado en la idea previa y en la intención “didáctica” del autor. Spregelburd sostiene: “Lo que hace mi teatro es justamente generar tapices que hacen que la razón entre en crisis” (65). Y con esto puede sugerirse que la crisis de la razón es así el resultado proveedor que emana de una genealogía iniciada por Monti y Kartun, nutrida por las vanguardias de actuación de los '90 y consolidadas con las nuevas dramaturgias surgidas de los primeros cursos de escritura teatral enmarcados en ese contexto. Es cierta idea de *razón* rectora del lenguaje representativo lo que colapsa con la puesta en crisis de la dramaturgia de *premisa*, pasa al *piedrazo en el espejo* bartisiano y deriva finalmente en poéticas como la de Spregelburd, quien llegaría a proponer como parte de sus clases de drama-

turgia ya no el armado de una idea primigenia sino el listado anárquico de lo que no puede representarse. Él mismo expresa al respecto:

Es un ejercicio que yo hago mucho con los alumnos. Les pido en la primera clase una lista de cosas irrepresentables para la escena. Es muy curioso porque algunos se piensan que es una pregunta filosófica... es una pregunta completamente técnica. [...] La gracia está en tomar un disparate absoluto y hacerlo en serio. (pp. 76-77)

Es en este sentido que podemos afirmar, a partir del ejemplo del Caraja-ji y de su posterior incidencia en la multiplicación de talleres, que a mediados del período de Postdictadura, ciertos hitos renovadores en el aprendizaje de la escritura dramática habilitaron cruces con algunas poéticas de dirección capaces de jerarquizar la importancia del *relato de actuación* para la construcción de un nuevo *relato dramático*. El estudio de estos cruces, sin lugar a dudas, sigue nutriendo una historia más cabal de la constitución actual del campo didáctico de la dramaturgia, consciente por fin de sus vínculos innegables con los otros elementos de lo performático pero, sobre todo, con los de la dirección escénica.

Referencias bibliográficas

- Abraham, L. E. (2013). Entrevista a Rafael Spregelburd. *Boleín GEC*, 17, 53-85.
- Dosio, C. (2008). *El Caraja-ji (Primera Parte). Lo joven, la tradición y los años noventa*. Colección Libros de Rojas, Buenos Aires: C. C. Rojas (UBA).
- Dubatti, J. (2016). Las poéticas políticas de Eduardo Pavlovsky y Mauricio Kartun, entre siglos: de la micropolítica de la resistencia a una nueva discusión de macropolítica alternativa. *El matadero*, 10, 51-67.
- Dubatti, J. (2011). El teatro argentino en la Postdictadura (1983-2010): Época de Oro, destotalización y subjetividad. *Stichomythia*, 11-12, 71-80.



Hart, L. (1974). *Estrategia de aproximación indirecta*. Buenos Aires: Editorial Rioplatense.



Retazos de la mujer en la sociedad colombiana de mediados del siglo XX: comentarios sobre *Paro femenino* (1949)

Erika Viviana Téllez Sánchez*

Luis Enrique Osorio: un liberal con ideas conservadoras

En el barrio Las Nieves de Bogotá nacería Luis Enrique Osorio –dramaturgo, periodista, educador, sociólogo, conferencista, novelista, músico y poeta colombiano– quien desde muy joven se dio a la tarea de viajar por numerosos lugares del territorio colombiano y por algunos países del globo terráqueo para hacerse un nombre y una trayectoria que le permitiera no caer en el anonimato y así trascender en la memoria nacional.

Como tal, Osorio es la expresión humana de la ambivalencia. Su obra dramática, más allá de las lecturas convencionales, puede entenderse de diversas formas, admitir distintas interpretaciones y dar, por consiguiente, espacio para las dudas y la incertidumbre, pero, sobre todo: permite comprender las tensiones y disyuntivas a las que se enfrenta aquel que desee plasmar la compleja realidad social de Colombia.

Es de sobra conocido que Luis Enrique Osorio, es una de las figuras más sobresalientes de la escena teatral entre los años veinte y cincuenta, época en que sus obras son celebradas. Su trabajo teatral, como lo indican las investigaciones de Eliecer Cantillo (2013) o de Jimena Montaña Cuéllar (1994), suele tener la posibilidad de ser interpretado como un cálido costumbrismo. Una tendencia relacionada con el manejo de temas de forma sentimentalista, anclada a una visión centenaria de las artes, a un tradicionalismo común a la dramaturgia de las primeras décadas del siglo XX.

No obstante, Osorio es lo que podríamos considerar un comediógrafo camaleónico: liberal en el decir, conservador en la defensa de los valores y ferviente defensor de las formas culturales. Apoya el régimen de Rojas Pinilla a quien le dedica una obra (Montaña Cuéllar, 1994, p. 45), pero

* Líder del semillero: Teatro y memoria histórica (TYMH)
Universidad Distrital Francisco José de Caldas
Facultad de artes ASAB
Evts.2613@gmail.com



crítica a Enrique Olaya Herrera y a otros personajes de la época en obras como *La ciudad alegre y coreográfica*.

Cuando expreso que la obra de Osorio puede ser un espacio fértil de interpretación gracias a su carácter ambivalente, creo poder sustentar esta premisa con la función y lugar de la mujer al interior de su obra. Como menciona Montaña Cuéllar (1994): “La posición de la mujer [en la visión de mundo de Osorio] no queda del todo clara. Por vocación puede llegar a ser una intelectual, o por lo menos un ente pensante, pero por definición debe y tiene que ser esposa y madre abnegada.” (p. 57). La ambivalencia puede convertirse rápidamente en acusación rampante de contradicción: nada mejor para un momento en que las banderas partidarias están bien puestas como tener claras las posiciones morales de una sociedad justa y ordenada:

Las mujeres para Osorio, son o ángeles o demonios; puras, castas y vírgenes, o destrozadoras de corazones, impuras y de flojas costumbres. Ejemplo de su pensamiento es que en “La bendición” inicia con esta frase estremecedora: ¡El matrimonio –exclama Abú-Abdallah ante el auditorio de colegas– es la Guillotina del Arte! (Montaña Cuéllar, 1994, p. 55)

Y allí, en el momento en que el conservadurismo implica la defensa y perpetuación de los valores tradicionales, frente a un liberalismo que busca establecer el Estado laico nunca alcanzado por completo, está Luis Enrique Osorio, asignando el rol de maternidad y de fidelidad propio de una esposa, pero al mismo tiempo declarando, como señala Montaña Cuéllar (1994) en apartados de notas tituladas, precisamente “Ideario”, que:

El feminismo no pide sino que la mujer; de acuerdo con su carácter y su visión terrena, esté protegida ante la sociedad por medio de la ley [énfasis mío] (...) Desgraciadamente entre nosotros, donde la parálisis mental se halla en boga, casi todos aceptan las grandes corrientes modernas en forma que los catedráticos quieren explicárselas, y con todas las calumnias superficiales que se inventan a las nobles iniciativas humanas. (pp. 57-58)

Es claro que entre el *Ideario* de Osorio y la perspectiva sobre lo femenino en *La bendición* hay algo más que una contradicción. Por el contrario, es una ambivalencia propia de la comedia de Osorio, espacio literario donde “El escritor del “Ideario”, y el creador de las novelas parecen dos entes diferentes. En el primer caso, Osorio da tumbos entre el romanti-

cismo costumbrista, cursi y exagerado. Pero en sus notas y editoriales está a la vuelta de su tiempo” (Montaña Cuéllar, 1994, p. 58). Empero, ¿Qué significa estar a la vuelta de su tiempo? Significa reconocer, que en plena segunda década del siglo XX, es decir, en el trasegar de la hegemonía conservadora en Colombia, Osorio reclama la igualdad jurídica de las mujeres en la sociedad: que la mujer sea reconocida con su carácter y su visión terrena, que esté protegida ante la sociedad por medio de la ley.

Pero, entonces no queda muy claro. Osorio, quien suele ser tomado como un escritor y dramaturgo costumbrista, asigna el rol tradicional y sentimentalista propio de la mujer de principios de siglo XX en Colombia en sus obras: una mujer respetuosa de los valores frente a una mujer impura que cuestiona la moral y las buenas costumbres; y, de forma simultánea, en los *Idearios* de su *Novela Semanal*, propugna por la defensa del feminismo.

Mi propósito no es la determinación absoluta de una posición única. Por el contrario, mi intención es declarar que Luis Enrique Osorio plasma las ambivalencias a las que se enfrentaban las mujeres en el siglo XX: la tensión entre la perpetuación de los valores conservadores y la renovación de prácticas sociales ejercidas nunca antes por las mujeres (i.e. la independencia económica resultado de labores pagas, el ejercicio de libertad en las prácticas de roles sociales establecidos). Así mismo, mi intención es profundizar y problematizar la lectura convencional de Osorio, como veremos con *Paro Femenino*. ¿Cómo debería comprenderse entonces el retrato del movimiento femenino que expone Osorio? ¿Como si fuese una risa sardónica que esconde un conjunto de claves que no podrían ser comprendidas en su tiempo, o, por el contrario, como un llamado a la conservación del status quo, de la moral y los buenos valores del sistema patriarcal que mantendrá a salvo a todas las mujeres?

***Paro femenino* y la situación social de la mujer en la primera mitad del siglo XX**

Paro femenino es una comedia de 1949 –estrenada poco después de que las hordas enloquecidas del pueblo destruyeran la capital colombiana en el llamado Bogotazo– que retrata de forma caricaturesca al movimiento feminista que luchaba por acceder al reconocimiento jurídico y al acceso al voto desde hacía ya varias décadas. La comedia mantiene como antecede-

dente central a *Lisístrata* de Aristófanes. Sin embargo, sus temas distan de ser los que propone el autor griego. En esta obra intenta más bien retratar de manera sarcástica al sindicalismo y a las luchas feministas que se estaban dando en el momento. Esto es expresado por Osorio en la introducción del tomo IV de sus obras completas:

En *Paro Femenino*, obra a la cual le hice la música, resucité un argumento que, hasta donde se me alcanza, no se había trajinado desde los tiempos de Aristófanes. En su obra *Lisístrata* solidariza él a las mujeres para que nieguen toda clase de favores a los hombres mientras no termine la guerra fratricida del Peloponeso. Dentro de la crudeza del enredo, aquello era una imploración pacifista que expresaba, tras las escenas de tendencia pornográfica, la angustia patriótica del autor. Mi comedia se halla lejos empero de ser una modernización del mismo asunto. No tiene la crudeza sexual de la pieza aristofánica, y enfoca más bien una sátira al sindicalismo y el feminismo de nuestra época. [Énfasis mío] (Osorio, 1963.)

La trama de la obra transcurre en la Bogotá de mitad del siglo XX y desarrolla, en esencia, el siguiente argumento: un grupo de mujeres de la sociedad son convocadas por Dalila, líder de la Celiafo (Centro Libertario Femenino), para organizar un gran paro de mujeres, esto implica el cese absoluto de todo tipo de actividad por parte de las mujeres (e.g. labores domésticas, relaciones sexuales, actividades laborales, y todo tipo de función social), todo está en marcha hasta que su hija, Alegría, transgrede el juramento realizado por todas las mujeres en la Celiafo casándose el mismo día que inicia el paro, lo cual ocasiona una deslegitimación del movimiento, llevándolo a una crisis. Razón por la cual es sometida a un juicio. Finalmente, los hombres, encabezados por Plutarco, el esposo de Dalila y padre de Alegría, toman el control de la situación restableciendo el orden en la República.

Evidentemente la obra *Paro femenino* de Osorio intenta retratar (aunque de forma irónica y risible) las luchas feministas, las cuales se estaban dando en el momento por los diferentes grupos de mujeres que se organizaron para conseguir: mejores condiciones de vida, abrirse espacio en lugares y sectores que solo eran ocupados por los hombres, y para constituirse y ser reconocidas como sujetos al interior de la sociedad. *Paro femenino* pone de manifiesto las exigencias de las mujeres y las necesidades de estas en medio de una sociedad patriarcal. Ahora bien, en la comedia de Osorio nos encontraremos con distintos personajes femeninos que du-

rante la acción de la obra emprenderán una lucha a fin de exigir una sociedad más justa para con ellas; es por ello que intentarán vincular a todas las mujeres de la sociedad colombiana, sin discriminar clase social, status, raza, Etc. Ejemplo de estos personajes serán: Dalila, una mujer audaz y con firmes convicciones, quien es además la líder del movimiento feminista; Bertilda, figura que apoya resueltamente todos los ideales del sindicato y que intentará proponer siempre perspectivas claras e imparciales dentro del grupo de mujeres; Timotea, personaje con fuertes valores conservadores, característica que no le impedirá hacer parte del grupo de mujeres que están en la búsqueda de la igualdad y la justicia; Zaza, de este personaje no sabemos mucho salvo que es prostituta y está en representación de su gremio; Sor Cándida, la cual aparecerá en representación de las comunidades religiosas dentro del paro; y, finalmente tenemos a Alegría, la joven hija de Dalila que está ad portas de casarse, los intereses de esta parecen estar lejos de ser los que competen al movimiento feminista.

En primer lugar, encontramos a Dalila, quien es retratada por Osorio como una mujer decidida. Ella está a la cabeza del sindicato de mujeres y además de esto es quien se da a la tarea de unir a las mujeres en pro de sus ideales. Debido a su carácter es posible afirmar que sus labores en el hogar no se limitan a los oficios domésticos, sino que, contrario a lo que se esperaría, se permite accionar de maneras no convencionales, ejemplo de ello es que es la líder del movimiento.

Dalila está a la cabeza de la “Celiafo, sigla de Centro Libertario Femenino”, que es el sindicato organizado por mujeres bajo el cual se cobijará a todas, para pedir igualdad frente a los hombres, tal como lo expresa Dalila en una conversación con Sor Cándida: “DALILA. —Se trata, Su Reverencia, de un movimiento feminista, que tiene por objeto acabar con los abusos y la corrupción de los hombres” (Archivo familiar Osorio). Es importante mencionar que para el año en que fue escrita la obra (1949), había ya un gran número de grupos de mujeres organizados.

Esto para señalar que Osorio en su comedia *Paro femenino*, con el grupo liderado por Dalila, estaría haciendo una síntesis de los movimientos femeninos, con el fin de retratar las luchas que estaban siendo llevadas a cabo por las mujeres en el campo social de mediados de siglo. Ahora bien, esto no es lo único que intenta reflejar Osorio en su obra, es claro que además de las corrientes feministas, el dramaturgo plasma también (aunque de forma muy breve) las exigencias de estas frente a la sociedad y los

hombres. Dalila es la líder de la Celiafo. Al ser la presidenta del sindicato, es ella la encargada de guiar a las mujeres y no dar tregua en las luchas que están emprendiendo.

TIMOTEA. —Es que no puedo yo abrir la boca, porque al momento empieza esta señorita a...

CONCHITA. —Porque usted habla demasiado y no dice nada. . .

BERTILDA. — ¡Por Dios! ¡Profundidad! ¡Profundidad en el debate!

DALILA. — *A este paso, ¿cuándo vamos a imponernos al sexo contrario?... ¿De qué sirve haber organizado la Celiafo, sigla de Centro Libertario Femenino? ¿De qué sirve el gigantesco esfuerzo de la doctora Bertilda para sindicalizar a todas las mujeres, si no podemos dominar los nervios en vísperas de cantar victoria?...* [Énfasis mío] (Osorio, 1963)

Un segundo ejemplo de ello, sería:

DALILA. — *(Pitando)* Continúa la discusión

CONCHITA. —No discuto con menores de edad.

TIMOTEA. —Ni yo con personas de medio pelo.

DALILA. — *¿Pero no oyen el pito?... ¿O tendré que traer el clarinete? ¡Ahora verán!* [Énfasis mío] *(saca un pito enorme)*

CONCHITA. —No hay necesidad. Lo mejor es que nos retiremos las mecánografas, o que adelantemos el paro por nuestra cuenta...

BERTILDA. —En estos momentos la disidencia o la falta de quórum serían fatales.

DALILA. — *¡Unión, compañeras! ¡Unión!... Aunque ustedes no crean, la falta de unión es la que tiene la culpa de nuestra debilidad.* [Énfasis mío] (Osorio, 1963)

En los diálogos citados (de dos escenas separadas), se ve como en distintas reuniones ella deberá sosegar los ánimos de las presentes con el fin de que ningún sindicato, ya afiliado al movimiento, se retire. Además de lo anterior, deberá darse a la tarea, junto con Bertilda, de generar vínculos con las mujeres de otros sectores de la sociedad y de lograr que esto se de en buenos términos, tal como sucede en la primera parte de la obra cuando se reúne con Sor Cándida y con Zaza. En dichos encuentros les expondrá cuales son las máximas del movimiento encabezado por ella. En primer lugar, se da la reunión con Sor Cándida, una monja de origen antioqueño, que está en representación de la delegación de las comunidades religiosas.

(Entra SOR CANDIDA, hermana de los pobres)

SOR CANDIDA. — *(Con acento antioqueño)* Muy buenos y santos días señoras.

TIMOTEA. —Siéntese Su Reverencia...

SOR CANDIDA. — ¡Muy formal!

DALILA. —Nos perdona Su Reverencia que la hubiéramos hecho esperar...

SOR CANDIDA. — ¡De más!... ¡Si supiera que aguardé con tanto gusto!.. ¡Y estoy además tan acostumbrada a eso!... Como no hago sino pedir limosna para mis pobres viejos.

DALILA—*Se trata, Su Reverencia, de un movimiento feminista, que tiene por objeto acabar con los abusos y la corrupción de los hombres.* [Énfasis mío]

SOR CANDIDA. —Dios la oiga niña. ¡Eso sería más bueno!... Pero nosotras siempre tenemos algunos reparitos que hacerles, ¿sabe?

DALILA. —Tiene la palabra Su Reverencia.

SOR CANDIDA. —En caso de que estalle el paro femenino, ¿No podríamos nosotras seguir atendiendo a nuestros ancianos?... Todos son mayores de ochenta años... Hay que hacerles todo, hasta cambiarlos cada rato, como a los recién nacidos... ¡Pobrecitos, si vieran...

DALILA. —*Lamento, Su Reverencia, que eso sea imposible. Esos ancianos precisamente por su mayor edad, son más culpables de nuestras desgracias que ningún otro hombre. Y si han vuelto a la infancia hasta ese punto, que paguen así su despotismo, sus injusticias y sus traiciones.* [Énfasis mío]

SOR CANDIDA. —Bien, pase lo de mis viejos, que al fin y al cabo Dios a nadie abandona. Pero, ¿Es que ustedes no han pensado que los sacerdotes son hombres? ¿Cómo dejar de oírles la santa misa y pedirles el perdón de nuestros pecados?

(...)

CANDIDA. —Bueno: y en definitiva, ¿Qué es lo que ustedes piden pues?

DALILA. —*Muchos siglos llevan los hombres, Su Reverencia, mandando en el mundo; y todo sigue al revés a pesar de los esfuerzos de Lisístrata en Grecia, que hasta hoy no habían sido secundados. Ni se acaban las guerras, ni mejoran las costumbres, ni deja la vida de encarecerse.* [Énfasis mío] (Osorio, 1963)

En uno de los diálogos anteriores Osorio hace referencia a la comedia *Lisístrata* de Aristófanes, Dalila habla de la comedia como si lo que se narra en ella hubiese sido un suceso real, de otro tiempo. Es evidente que Osorio plasma en algunos de los diálogos las exigencias de las mujeres de manera ridícula y ligera, sin embargo, se pone en boca de Dalila, que uno de los objetivos del movimiento es “acabar con los abusos y la corrupción de los hombres”, al día de hoy la obra permite analizar cuál era la realidad del movimiento feminista de la época y es por ello que se puede ver allí una trasposición de lo que eran algunas de las exigencias de las feministas del momento. Pues aquellas pedían poder participar en política para propiciar un cambio dentro de la sociedad a fin de contribuir a que se lograra la paz, lo que afirma la petición de estas de acabar con los abusos propiciados por los hombres.

Un ejemplo de los abusos y vejámenes que sufrieron las mujeres, fue la época de la violencia, periodo en el que las mujeres se vieron afectadas en gran medida:

La Violencia afectó a las mujeres en su diferencia sexual: fueron violadas y abusadas de forma terrorífica. Es especialmente repetido el dato sobre la violación y muerte de las mujeres embarazadas a las que se les desgarraba el vientre para extraer el feto y sustituirlo por animales (...) Parece claro que las afectadas fueron mayormente mujeres campesinas y pobres. (Luna, 2000, p. 82)

En un segundo lugar, tenemos a las sufragistas quienes exigían el derecho al voto en aras de lograr igualdad y participación en espacios diferentes a los que les eran adjudicados a la mujer:

En el discurso de las sufragistas, las significaciones de género femenino se mezclaban con las de igualdad, por ejemplo, en el texto de Rosa María Moreno Aguilera al decir: Creo sinceramente que nuestra intervención (política) sería un medio civilizador y pudiera ser moralizador también puesto que nosotras no estamos afiliadas a ninguna rosca política. (Luna, 1999, p. 206)

En un tercer lugar encontraremos, como ejemplo, a una de las máximas exponentes del movimiento feminista, Lucila Rubio de Laverde, quien: “puntualizaba que los postulados del feminismo eran cuatro: educación, derecho a administrar los propios bienes, igualdad en el salario y derechos políticos” (Luna, 1999, p. 208). En esos cuatro postulados se resumen las peticiones por parte de las mujeres en las luchas que emprendieron en aras de ser reconocidas en el campo social colombiano. Volviendo a los diálogos de la obra, que hacen referencia a las exigencias que harían las mujeres de este sindicato a la sociedad, los últimos reclamos del pliego de peticiones serán leídos por Bertilda, a pedido de Dalila:

DALILA. —Comadre: sírvase leerle a Su Reverencia el pliego de peticiones.

CANDIDA. —Oigámoslo pues... ¡Bien pueda!

BERTILDA. —*Cesará nuestra paciencia si entre el hombre y la mujer no se reparte el poder sin la menor diferencia.*

Que haya para los señores rígido control de amores; y para evitar que el mal nos traiga su mala hora, se nombre una contralora del pecado original.

Que a la esposa verdadera, y sin ninguna objeción, el hombre, quiera o no quiera, le entregue plata y chequera, con la llave del portón.

Que el soltero empedernido que anda de brazos cruzados vaya a trabajos forzados si su deber no ha cumplido; y ya que así nos traiciona, que acepte una solterona para servir de marido.

Que se indaguen las verdades sin reparo en las edades; y donde haya poligamia, se cobre por esa infamia exceso de utilidades.

Y aunque a los hombres les duela y aunque esto tenga su acíbar, junto al solio de Bolívar haya solio de Manuela. [Énfasis mío] (Osorio, 1963)

El último diálogo de Bertilda propone que al interior de la sociedad hay un sistema de dominación patriarcal y por ende se asume que los hombres están en posición de ventaja al interior de esta. Sin embargo, Osorio al plasmar con ironía a las luchas feministas, quiéralo o no, permite en una lectura más actual de la comedia se puede identificar que tanto los hombres como las mujeres son víctimas de ese sistema (i.e. si la mujer debe ceder a cumplir sus deberes como esposa, otro tanto es imperativo para el hombre; esta demanda existe antes del intento de reforma del movimiento femenino). Por consiguiente, Osorio no propone, por medio de sus personajes femeninos una revolución que transforme todo el sistema social, de forma diferente, expone una crítica sistemática a los status roles asignados: lo que evidencia de forma clara que tanto los hombres como las mujeres son víctimas del régimen de dominación patriarcal, proponiendo así que es necesaria una división equitativa e igualitaria en los roles de los mismos.

Por otro lado, es importante recordar que en esa época el hombre tenía una exigencia menor en cuanto a fidelidad se refiere y en relación a lo que se le exigía a la mujer frente al mismo tema. En otras palabras, la fa-

milia colombiana tenía como característica lo siguiente: “legalmente monogámica, con privilegios poligínicos encubiertos al hombre [resaltando la desigualdad del caso] y fidelidad femenina estricta” (Gutiérrez, 2005, p. 287). Es claro que en los requerimientos de este pliego de peticiones se encuentra una que compete al tema de la monogamia, otro elemento que no dista mucho de la realidad. Amezcuita, J. León, M. y Motta, L. (1997) en sus estudios, y a raíz de encuestas hechas a la población, demostrarían que: “las mujeres desean que la fidelidad se les exija a ambos cónyuges” (p. 306), en la comedia las mujeres solicitan que el hombre que practique la poligamia sea castigado. Luego de la reunión con Sor Cándida, se da un encuentro con Zaza, una joven meretriz que llegará para vincularse con este movimiento.

ZAZA. —Ay, qué pena, y tan ocupadas como estarán ustedes, ¿no?.. ¡Eh Ave María...

DALILA. —*Ocupadas, señorita, en defender a la mujer, sin distinción de colores... de colores... ¿cómo se dirá?...*

BERTILDA. —*De matices sociales.*

DALILA. —*Nuestro fin es acabar con la violencia, la corrupción y los abusos de los hombres...*

ZAZA. — *¡Ah bien pensado! ¡Porque cómo son de violentos, abusivos y corrompidos! ¡Eh! Si les contara. Supieran que anoche nada más... [Énfasis mío]*

TIMOTEA. —No, no, no, no... Es mejor que no nos cuente. (Osorio, 1963)

Dalila y el movimiento que esta encabeza, intentarían vincular a las mujeres de todos los sectores del país a su sindicato, “sin distinción de matices sociales”, para ellas sería importante la unión entre las mismas a fin de obtener buenos resultados en sus reclamos. En un escenario más real, las activistas de la época lograron extender su lucha haciendo partícipes a las mujeres de distintas facciones de la sociedad.

El plan de acción apuntaba a la reunión del elemento femenino: «*Prescindiendo de prejuicios sociales, de credos religiosos y políticos*. Se propuso obtener en los comités seccionales y en la Junta Directiva, representación de todos los sectores de la actividad femenina y más adelante con obreras, de manera que todos los intereses de las mujeres quedaran representados y que cada miembro pudiera beneficiar al grupo o sector al que pertenecía» (...) Tiempo después, los días 10, 11 y 12 de febrero se reunió en Bogotá, el I Congreso Nacional Femenino bajo la presidencia de Lucía Querales y Mercedes Abadía del cual surgió la Alianza Femenina. Tenía como: «Finalidad primordial, agrupar a todas las mujeres colombianas y asociaciones femeninas del país entorno al anhelo de adquirir a plenitud los derechos ciudadanos, sin que pierdan por ello su propia individualidad (...)» (Villareal, 1994, pp. 101-102. Énfasis mío)

Osorio en su comedia, y más aún en el sindicato de la “Celiafo” y en las exigencias de este, plasma retazos del movimiento feminista real que se había gestado desde principios de siglo XX. Claramente, lo hace de forma ridícula pues su obra es una comedia y es por ello que muestra de forma frágil caricaturesca al movimiento femenino y a los personajes que hacen parte, no obstante, es implacable a la hora de valerse de sus obras para hacer una crítica de la situación que se vivía y de lo que concernía a la mujer en un escenario más serio, en cuanto a la carencia de derechos políticos y civiles. Continuando con la trama de la comedia, es posible vislumbrar como Osorio también hace una fuerte crítica al comportamiento de los máximos dirigentes.

DALILA. —Lo que interesa es saber si ustedes están dispuestas a cooperar en el paro femenino que se aproxima.

ZAZA. —Pues claro que sí. Si a todas nos ha parecido de lo más bueno. Y estamos dispuestas a ayudarles hasta con plata...

DALILA. — ¿De veras?.. ¿Y cuál sería su cuota voluntaria?..

ZAZA. —*Si nos conviene pues lo que sea. Tenemos más de un millón de pesos en la caja de ahorros de Bogotá, dos en la de Barranquilla, cinco en la de Cali y diez en la de Medellín.*

DALILA. — ¿Tanto así?

ZAZA. —Y más si quieren... ¡Eh! Contamos además con congresistas, gerentes y banqueros... No es más sino que digan. Bien pueda. [Énfasis mío]

DALILA. —No está por demás anticipar que, si perseguimos un cambio de régimen, es también para que todas las mujeres tengan un cambio de vida.

ZAZA. —Pues si el cambio ha de ser para mejorar gracias... ¡Muy formal!!

BERTILDA, — ¡Que conste en el acta ese propósito de la enmienda!

DALILA. —Y puesto que ya tenemos organizadas todas las fuerzas vivas, sólo nos falta fijar la fecha en que ha de estallar el paro. (Osorio, 1963)

En la obra *Zaza*, quien está para representar al gremio de las prostitutas, no escatima en gastos a la hora de aportar económicamente al sindicato haciendo alarde. Además de que en su larga lista de “mecenás” y “patrocinadores” cuenta con figuras públicas y hombres de clase social alta, ejemplo de ello serían congresistas, banqueros y gerentes, tal como la misma Zaza lo expresa. Debemos recordar que Osorio era muy audaz a la hora de exponer y escarnecer, incluso a los altos mandos del país, cosa que ya había hecho una vez en 1917, con Olaya Herrera y otros personajes influyentes de la época, en su obra “La ciudad alegre y coreográfica”. Seguido a esto, quiero resaltar el texto de Dalila en el que ella expresa que “la idea de perseguir un cambio de régimen, es para que todas las mujeres tengan un cambio de vida”, puesto que, esta era una de las banderas sobre las cuales se regía el movimiento feminista: la finalidad de su lucha era la de mejorar las condiciones de vida de todas las mujeres del territorio colombiano, cosa que se logró de manera parcial cuando estas obtuvieron el derecho al voto en 1954. Nuevamente, Osorio pone en un diálogo de su comedia temas concernientes a la realidad de su entorno.

Volviendo al personaje de Dalila, su carácter firme no solo se pone de manifiesto en las reuniones del sindicato, también se evidencia en su esfera íntima, en la relación que tiene con su esposo Plutarco y su hija Alegría. Para Dalila el movimiento femenino lo es prácticamente todo. Es por ello que pone por encima de este, incluso, los deseos de su hija de casarse, a quien insta a hacer parte de la asociación de mujeres.

(*Entran DALILA Y BERTILDA*)

DALILA. — ¡Lindo espectáculo! ... ¡Distinguidísimo!

ALEGRÍA. — Mamá...

DALILA. — *Ahora comprendo por qué no quisiste ir a la reunión del Centro Femenino. El señor, no conforme con trasnocharnos, tenía que venir a desayunarse aquí... Eso es ya indelicadeza... y un abuso.* [Énfasis mío]

APOLINAR. — Permítame, señora, que le explique...

ALEGRÍA. — Mamá: Si fui yo quien lo llamó.

DALILA. — ¡No me extrañó! Pero él debería comprender que...

APOLINAR. — Vine sólo por un minuto, señora... palabra de caballero... a consultarle a Alegría...

DALILA. — *Para esas consultas se le han concedido horas especiales... Pero... ¡Claro!... No se le pueden pedir peras al olmo... La discreción no se aprende... ¡Se nace con ella!* [Énfasis mío] (Osorio, 1963)

Un segundo ejemplo de ello sería cuando Dalila le revela a Alegría que debe posponer la fecha de su matrimonio otra vez:

ALEGRÍA. — ¿Por qué, mamá?.. ¡Pero si la discutimos por todos los aspectos!

DALILA. — ¿Por qué?.. ¿Por qué?.. ¡Claro! ¡Cómo no quisiste venir a la reunión de la Celiafo! ¡Como andas en las nubes! ¡Qué vas a saberlo...pero tienes que saberlo! Porque te sindicalizaste, y juraste defender nuestro movimiento.

ALEGRÍA. — ¿Quién iba a decirte a ti que no?..

DALILA. —*Puedes casarte cuando quieras. Allá tú. Pero el día que se escogió al fin para la boda es el mismo que acabamos de fijar por unanimidad para que estalle el paro femenino en todo el país.* [Énfasis mío]

ALEGRIA. — ¡Ay, qué barbaridad!

DALILA. — *¿Barbaridad que la mujer se imponga, que pueda decidir de su suerte y la de toda la sociedad?... ¡No pareces hija mía!* [Énfasis mío]

ALEGRÍA. — Pero mamá, ¿Qué quieres que haga?

BERTILDA. — Nada extraordinario, no te afanes.

DALILA. — *Decirle simplemente a ese hombre, si es que persistes en tu absurdo capricho, que te equivocaste otra vez de fecha, y que no queda más remedio que cambiarla.* [Énfasis mío]

ALEGRÍA. — Pero... ¿Para cuándo?

BERTILDA. — Para ocho días más tarde.

DALILA. — *El paro no durará más. Y entonces, te casarás, si te empeñas aún; pero ya en condiciones muy distintas.* [Énfasis mío]

ALEGRÍA. — Será, pues. . . ¡Qué remedio!.. ¡Ay, ocho días más!

DALILA. — *Llámallo y díselo.* [Énfasis mío] (Osorio, 1963)

Dalila sobrepone al matrimonio de su hija sus intereses frente al paro femenino. Es justo por eso que solicita una y otra vez a Alegría que aplace su casamiento con Apolinar. Pues la fecha última que se eligió para la boda es la misma que se escogió para detonar en todo el país el paro de mujeres.

En los anteriores diálogos se pueden ver esbozos del carácter dominante que tiene esta mujer, al igual que el de Doña Patrocinio en *El zar de precios*. La diferencia entre ellas es que, como ya lo analizamos antes, el comportamiento de Doña Patrocinio se debe en parte a la necesidad que tiene esta de proteger sus intereses de clase; por otro lado, Dalila procede

o actúa en función de los ideales del sindicato, ideales que están sumamente arraigados a ella. Dalila presenta conductas dentro de su hogar, que se enmarcan dentro de cambios que empezarán a darse una década más tarde, como se evidencian las descripciones antropológicas, históricas y sociales analizadas a lo largo de este trabajo. Ella es el fiel reflejo de las transformaciones que se darían años más tarde en el comportamiento de la mujer. Ejemplo de esto fue que: “la mujer empezó a sacudir el respaldo de la fe católica al patriarcalismo, cuestionó y desobedeció sus principios en su lucha por la equiparación de los géneros” (Gutiérrez, 2005, p. 288) y claramente Dalila empieza a cuestionar el orden social establecido y las conductas patriarcales de su contexto.

La relación que tiene esta con su marido es bastante “disfuncional”, pues cada vez que aparecen los dos personajes en el mismo escenario, se ven inmersos en peleas y discusiones que no llegan nunca a buen término, lo que ocasiona que más de una vez resuelvan sus conflictos de manera violenta:

DALILA. — ¡No admito que me humilles, y menos delante de la gente!

PLUTARCO. — ¡Admirable que haya público! Ojalá todo el mundo se enterare de tu terquedad. El querer adelantar una simple fecha contra tu gusto no es motivo para que vengas a prender aquí la candelada.

DALILA. — *Habla una palabra más y te rompo este paraguas en la cabeza.*

PLUTARCO. — (*Agarrando una silla*) ¡A un lado, todo el mundo!.. Despejen la pista... Los muchachos se casan cuando les dé la gana, sin más impertinencias. *Y déjate de amenazas ridículas; porque en cuanto levantes un milímetro más ese artefacto, te rompo en las costillas todo el mobiliario de la sala, rasgo las cortinas, vuelvo picadillo los manteles, no queda un santo en tu cuarto ni un plato en la vajilla...* [Énfasis mío] (Osorio, 1963)

Ahora bien, claramente Dalila no tiene el talante de una mujer sumisa, razón por la cual se permite ser altanera con Plutarco, “el jefe de familia”, tal como se muestra en el siguiente diálogo: “DALILA. — Si eres en realidad el jefe de la familia y no un monigote, saca de aquí a ese hombre, que nos ha irrespetado.” (Osorio, 1963). Un lector conservador sería engañado fácilmente al pensar que Dalila es una clásica figura femenina de su tiem-

po, empero, la figura de Dalila no se identifica con aquella mujer que debía respeto y obediencia a su marido, pues esta se da la licencia de referirse a él de una manera bastante “inadecuada”. En otra escena, confirmamos una vez más lo anteriormente señalado, pues Plutarco reclama a Dalila porque esta tiene abandonadas sus labores en el hogar: “PLUTARCO. — ¡Tiempo!.. Pues no es mucho el que tienes comprometido, al menos aquí en tu casa. Porque acaban de dar las doce, y todavía están las camas sin tender, el patio sin barrer, el baño sin asear...” (Osorio, 1963), Dalila está dejando de lado las labores domésticas por inmiscuirse de lleno en el sindicato, un claro reflejo de la búsqueda de esta por abrirse paso en espacios diferentes a los asignados a su status-rol en la diferencia de los sexos.

Ante la avalancha de sacudimientos tan trascendentes, sólo escasos reducidos de familia tradicional sobreviven integralmente. Otros luchan desesperadamente para lograr adecuarse con expresiones nuevas a la dinámica del momento. Según otros moldes que reemplazan a la institución tradicional, re-moldeamiento que algunos han llamado crisis familiar y otros, apocalípticamente, extinción. (...) Quiebra definitivamente de territorios por género. El cambio en los roles por sexo, de la familia tradicional, abrió la puerta a la mujer para entrar a la actividad en el complejo institucional global y el hombre, por cambios internos en la familia, ha comenzado a compartir las tareas hogareñas. (Gutiérrez, 2005, p. 288-289)

El matrimonio de Dalila y Plutarco está atravesando por distintos cambios producto de la necesidad que tiene esta de sentirse reconocida en medio de una sociedad patriarcal, ella ya no se asume totalmente en las labores del hogar, pues en su búsqueda de la emancipación empieza a ocupar otros espacios, lo que implícitamente hace que Plutarco, como patriarca, pierda autoridad frente a ella y al colectivo, revirtiendo así, los roles establecidos para cada uno, por la sociedad. Es por lo anterior que al día de hoy se puede hacer una lectura de este personaje, en la que se plantea a una mujer haciendo ejercicio de su libertad en términos de participación política. Aunque esta no sea la finalidad del autor, ya que Osorio retrata en ella a una mujer llena de excesos, quien al final de la obra recibirá el castigo impuesto por la colectividad, tal como sucede en las comedias, cuando el héroe cómico es ridiculizado y luego incorporado a la sociedad.

Al final de la obra Dalila se desmorona, pues su hija contrajo nupcias con Apolinar a escondidas, justo el mismo día en que las mujeres se declararon en paro. Su mayor preocupación era que tanto ella como el

movimiento perdiera credibilidad, debido a que justamente fue su hija la primera en mancillar los compromisos de los que se había hecho cargo cuando juró hacer parte del movimiento feminista.

DALILA. — ¿Qué ha de suceder?... Todo el mundo se ha enterado ya... No se habla de otra cosa en los círculos femeninos, sino de que ha sido mi hija la primera en quebrantar el juramento sindical... Ella va a desmoralizar el paro... Va a ser la causa del fracaso. (Osorio, 1963)

Por lo anterior, esta debe fungir como juez en un juicio que se le hará a Alegría, juicio en el que se decidirá si ella incurrió o no en una falta grave.

DALILA. — En todo caso, como si se tratara de una extraña. No soy su madre, sino su juez. Las señoras pueden servir de jurado... Usted acusa, compañera Timotea... Usted, doctora Bertilda, encárguese de la defensa... Introduzcan a esa mujer... ¡Ay, se me va la cabeza!... ¡Este golpe no lo resisto! (Osorio, 1963)

Pese a que quizá la intención del autor sea criticar los excesos del feminismo haciendo de ello una parodia, desde mi posición interpretativa, desde mi lugar de enunciación como mujer en el siglo XXI, la realización de dicho juicio es una muestra de que como movimiento buscan mantener las formas de la república como un intento de salvaguardar la justicia y la igualdad jurídica. Es decir, las mujeres no quieren ser criticadas por ser injustas, es por ello que recurren a conservar las formas institucionales, ya que estas garantizan la igualdad a los sujetos que están en un gobierno. De no haber hecho un juicio, y de haber dictado sentencia a Alegría sin ninguna forma institucional, serían tachadas de déspotas y de cometer un acto de injusticia. Reproduciendo con lo anterior, las conductas de represión, que justamente buscan acabar.

Por otro lado, tenemos al personaje de Bertilda, quien además de ser comadre de Dalila, es su mano derecha al interior del sindicato, de igual modo ella representa algunos grupos de mujeres de clase social más baja (e.g. vendedoras ambulantes, sirvientas y verduleras, tal como las llamaría ella), cosa que es expresada por la misma en un encuentro de la Celiafo. Cuenta aquella que se reunió en el teatro municipal con aquellas mujeres: “Hay que ver con qué facilidad las reuní a todas en el Teatro Municipal; con qué entusiasmo oyeron mi conferencia; con qué fervor se sindicalizaron, y me nombraron su representante en este centro” (Osorio, 1963).

De esta mujer se podría decir también que tuvo acceso a alguna forma de educación, pues su proceder y la forma en la que se expresa dan cuenta de ello. Bertilda apoyará resueltamente a Dalila en todo, más aun en lo concerniente al sindicato. Prueba de ello es que en más de una ocasión será esta la encargada de esclarecer dudas y menguar los ánimos entre las adscritas al movimiento. Como se evidenciará en los siguientes diálogos:

BERTILDA. — ¡No hay tal! *Lo que pasa es que sin la unión de todas las mujeres, cualquiera que sea su oficio, su cuna y su mentalidad, el paro general femenino es un imposible. Para imponer nuestra voluntad a los hombres, ni una sola debe quedar fuera de la C.T.C. Femenina que me honro en presidir.* [Énfasis mío] Porque en el momento en que se declare el paro, todos nuestros servicios deben suspenderse instantánea y simultáneamente ni hablarles, ni mecanografiarles...

(...)

BERTILDA. —Ni cocinarles, ni lavarles, ni aplancharles...

(...)

BERTILDA. —Porque, ¿qué sucedería, señora presidenta, si estuvieran de acuerdo tan sólo las madres de familia de la clase A, y nos faltaran las de la clase B y las de la clase C?.. ¿Qué sucedería si nos secundaran todas las señoritas caseras, y... pongo por ejemplo... si nos fallaran las mecanógrafas?... (Osorio, 1963)

Ella entiende lo fundamental que implica no discriminar a ninguna mujer por parte del sindicato. Es primordial para Bertilda que las demás mujeres entiendan que la unidad y la fuerza entre el sector femenino es indispensable para lograr llegar a buenos términos en las reclamaciones del movimiento feminista que se está gestando al interior de la sociedad. Además de ello, como se dijo anteriormente, Bertilda será quien en repetidas ocasiones haga un llamado a la calma cuando las reuniones adoptan una atmosfera de tensión: “BERTILDA. —Insisto, compañeras. No sólo es indispensable la unión de los sindicatos ya afiliados, sino también el supremo esfuerzo para vincular a todas las mujeres que están aún fuera del movimiento... y quedan muchas...” (Osorio, 1963), siendo el anterior solo uno de los distintos casos.

Ahora bien, es Bertilda quien debe explicar a las demás integrantes de la “Celiafo” que debido a esa búsqueda de la unidad femenina, deben entablar alianzas con las trabajadoras sexuales, esto desata incomodidad en Timotea, quien considera que aliarse con las prostitutas es caer bajo. Sin embargo gracias al espíritu mediador de Bertilda todo llegará a buen término, consiguiendo incluso, como se evidenció en diálogos anteriores, financiación por parte de ellas, cosa que en la actualidad puede leerse como algo de suma relevancia, pues que mejor para el movimiento que contar con el apoyo de las mujeres de este sector de la sociedad que para su momento era tan censurado. Bertilda de forma astuta explicará a las integrantes del sindicato las razones por las cuales hacer alianza con la líder de las meretrices es una magnífica idea, la escena sucede de la siguiente manera:

DALILA. —Continúa la doctora Bertilda en el uso de la palabra.

BERTILDA. —Ahora se trata... del extremo opuesto... *¿De qué serviría en este caso la simple unión de las mujeres honradas?... ¿A dónde irían los hombres cuando se quedarán sin servicio en la casa, la oficina y los almacenes, y no pudieran escalar los muros de un convento?... ¿A dónde irían?... ¿Alcanzan ustedes a comprender?* [Énfasis mío]

CONCHITA. — ¡Claro que sí!

TIMOTEA. — ¡Sería espantoso!

DALILA. — ¡El desastre!

BERTILDA. — *Por fortuna no sólo prevé el caso, compañeras, sino que lo resolvió.* [Énfasis mío]

TIMOTEA. — ¿Y eso cómo?

CONCHITA. — ¿De veras?...

BERTILDA. — *Por medio de nuestra quinta columna, organicé una requisita en los bolsillos y carteras de todos los hombres mayores de quince años y menores de*

ochenta. ¡Y admírenme ustedes!! ¡Levanté más de cinco mil direcciones! [Énfasis mío]

TIMOTEA. — ¡Qué barbaridad!...

DALILA. — ¡Cinco mil!

BERTILDA. — Sí... ¡Aquí están!

TIMOTEA. — ¡San Judas nos asista!

CONCHITA. — Muestre... Muestre...

BERTILDA. — Hay cosas realmente vergonzosas... Esta es, por ejemplo, la libreta de un hombre de setenta años, con diez hijos y no sé cuántos nietos... y tiene setenta direcciones, muchas de las cuales coinciden con las de sus descendientes de dos generaciones. (Osorio, 1963)

Lo anterior es prueba de la astucia de Bertilda e igualmente señala parte de la realidad del contexto social de Osorio, vigente al día de hoy. Osorio pone de manifiesto, de forma muy escueta, los privilegios sexuales de los que gozaban los hombres al interior de la sociedad, cosa que se demuestra en los diálogos anteriores. Bertilda consigue una libreta con un sin número de direcciones, que hacen referencia a los burdeles y a las casas de algunas mujeres, lugares a los que los hombres asistían cuando tenían la necesidad de satisfacer sus deseos más primitivos. Los diálogos de dicha escena muestran que esto era algo ya sabido por las mujeres, quienes en condición de esposas “aceptaban en silencio” los comportamientos de sus maridos. Todo ello resultado del entorno patriarcal en el que crecían.

El patriarcalismo había establecido dos categorías femeninas: la esposa y la mujer supletoria, con status y roles diferenciales. La primera ocupaba el rango superior y la función reproductiva legítima, mientras la gratificante era sometida a pautas de control que restringían su expresión. La concubina, amante, prostituta, eran parte del privilegio que el sistema autocrático masculino concedía al hombre para su gratificación sin fronteras. Con ella la reproducción era un subproducto no buscado. (Gutiérrez, 1998, p. 44)

El carácter sagaz de Bertilda, la hace actuar con prontitud y usar lo anterior a favor del movimiento, pues es gracias a la libreta de direccio-

nes que consiguen, que logra contactarse con Zaza y las mujeres que esta representa, uniéndolas al sindicato. De este modo prevé que los hombres al verse afectados, por el cese total de actividades por parte del sexo femenino, decidan recurrir a conseguir otro tipo de servicios fuera de su hogar. Es así como finalmente, incluso las mujeres de esta facción de la sociedad, se unen al paro, pese a las inconformidades que esto genera en algunas integrantes del sindicato, que se asumen más conservadoras y que, debido a su ética religiosa y a su moral se permiten juzgar el oficio de la prostitución, como algo ilegítimo y vulgar.

DALILA. — ¿Y qué hizo usted con esas direcciones, doctora?

BERTILDA. — *¿Qué había de hacer?... ¡Aprovecharlas todas!* [Énfasis mío]

(Sorpresa general)

CONCHITA. — ¿Y eso cómo?

BERTILDA. — *Reuní a todas esas muchachas en el Coliseo Cubierto.* [Énfasis mío]

TIMOTEA. — ¡Qué horror! ¿Y para qué?

BERTILDA. — *Era mi deber; atraerlas, organizarías, redimirlas...* [Énfasis mío] (Osorio, 1963)

Al final de la comedia es Bertilda quien cumple el rol de la defensa en el juicio que juzgará a Alegría. Sin embargo, lo más importante allí, es lo coherente que resulta ser el personaje de Bertilda cuando Timotea propone castigar físicamente a la enjuiciada, dando a entender que estas vías de hecho no marcarán la diferencia frente a la violencia ya ejercida por los hombres, y es por ello que se precisa del juicio, para que de este modo se juzgue a la acusada por vías legales:

TIMOTEA. — Yo, en el caso de usted, lo que le daba ahora mismo era una muenda en público.

BERTILDA. — ¡Absurdo! ¿Acaso nos hemos rebelado contra los hombres para recrudescer la violencia y resucitar la inquisición?... Mañana, aunque triunfáramos, ellos nos echarían en cara, con justicia, que rompimos la tradición jurídica de la república... Pido que se la juzgue; pero por normas legales... aunque sea por medio de un consejo verbal. (Osorio, 1963)

Las mujeres que hacían parte de los diferentes grupos de feministas del momento querían también ocupar espacios en la política, pues pensaban que desde allí podían ayudar a generar cambios al interior de la sociedad. Entendían que la violencia no era el camino para construir un país viable y es por ello que estas querían aportar también a la sociedad. Con su lucha el movimiento femenino no buscaba ponerle el pie encima a los hombres (como una lectura genérica podría sugerirlo, debido a la forma como Osorio retrata el conflicto en su comedia), por el contrario, querían tener igualdad frente a ellos. Lola Luna en sus estudios e investigaciones lo evidencia de la siguiente manera:

Entre las cartas llegadas a la redacción de *Agitación Femenina* en apoyo al sufragio femenino voy a destacar el siguiente texto, porque sintetiza las construcciones que sobre la mujer se han señalado anteriormente: (...) el instintivo anhelo de ayudar a nuestros compañeros en la lucha intensa por la vida. Si ellos encuentran mujeres conscientes de sus deberes morales, sociales y políticos, las generaciones futuras serán gloria verdadera de la patria (...) sería lógico el temor ante una evolución como la que deseamos si el voto debilitara el valor moral de la mujer, pero es todo lo contrario: la levanta de su inútil existencia y la hace más digna de su compañero y de su patria (...). *No estamos preconizando una pugna entre mujeres y hombres, sino una leal y eficaz colaboración*, [Énfasis mío] que no tiene razón alguna para ser solamente de puertas para adentro. (1999, p. 207)

En tercer lugar, está Timotea, una mujer altiva, arrogante, y muy problemática, que parece haber tenido un limitado acceso a la educación, cosa que es muy evidente en algunos diálogos de la misma al interior de la obra. En su comedia Osorio propone distintos tipos de feministas, unas que podría decirse son algo más liberales, como es el caso de Bertilda y Dalila; y algunas otras, como Timotea, que tienen fuertes valores conservadores. Con este personaje Osorio retrata otra facción del movimiento feminista, mujeres conservadoras que centraban su lucha en mejorar las condiciones de vida dentro del hogar, guiadas claramente por los valores inculcados por parte de la iglesia católica.

En una investigación encontré que en el interior de cada uno de los partidos se conformaron fracciones que llegaron a compartir discursos con fracciones de otros partidos. También las mujeres participaban de las distintas fracciones. Aunque ellas no habían alcanzado el voto, era clara su militancia partidista.

En las del partido liberal hubo dos líneas, una más popular o doctrinaria, de donde surgieron feministas más comprometidas que estuvieron cercanas a las feministas socialistas. Su feminismo se nutría del pensamiento liberal ilustrado, pues significaba igualdad, libertad, justicia y democracia. Pero también hubo una línea más convencional dentro de las sufragistas liberales que consideraba el voto como un fin en sí mismo. El sufragio como instrumento de mantenimiento del estatuto de la mujer dependiente y atravesada por lo doméstico es claro en el discurso de la iglesia.

Dentro de las sufragistas conservadoras el tema de la familia tenía la mayor importancia. Luna señala cómo las sufragistas conservadoras seguían la doctrina oficial de la iglesia católica según la cual las mujeres deberían movilizarse para obtener el voto, pues con ello se aseguraba la defensa del hogar cristiano. Además, su intención de influir con políticas asistenciales, se notaba en sus discursos. (Villarreal, 2006, p. 185)

Timotea, podría decirse, hace parte más de esta fracción de mujeres conservadoras. Esto se manifiesta cuando la “Celiafo” quiere hacer partícipes también del movimiento a las mujeres como Zaza, que se emplean en la prostitución. Para Timotea es deshonoroso tener que relacionarse con dichas mujeres pues su oficio es indecoroso y mal visto, ella no tiene reparo alguno al demostrar los sentimientos de repudio que ello le genera. Ejemplo de ello son los siguientes diálogos. En primer lugar, cuando Bertilda cuenta que se dio a la tarea de organizar al gremio de las trabajadoras sexuales, al punto de unir las finalmente al movimiento; Timotea amenaza con abandonar el sindicato: “TIMOTEA. —Pues si esas mujeres han de tomar parte en el movimiento, yo me retiro... Hasta allá no voy.” (Osorio, 1963). En segundo lugar, cuando esta se entera de que Zaza, la delegada de las meretrices, se halla en el lugar de reunión del sindicato, se muestra reacia y reacciona con desdén y soberbia, lo anterior debido a su moral religiosa: “TIMOTEA. — ¿Aquí?... ¡Qué horror!.. ¿Y si la han visto entrar?... ¿Qué irán a decir de nosotras?... ¡Eso es una locura!... ¡Protesto!” (Osorio, 1963). En tercer lugar, cuando el resto de mujeres deciden recibir a Zaza, Timotea muestra su total descontento frente a esta decisión y resuelve irse, sin embargo, no se lo permiten: “TIMOTEA. —Pues yo digo que no... ¡Rotundamente!... Me hallo lejos de aprobarles a esas mujeres su

conducta.” (Osorio, 1963). Finalmente, en cuarto lugar, al levantarse la reunión luego de que esta finalizara, Timotea deja ver su carácter soberbio en su comentario: “TIMOTEA. —Siquiera. Porque no resisto más la presencia de esa mujer. Juntas, pero no revueltas...” (Osorio, 1963).

Al finalizar la comedia se evidencian con más fuerza las conductas violentas de este personaje. Cuando empieza el juicio contra Alegría, es Timotea, la fiscal del caso, quien arremete en juzgamientos contra la acusada: “TIMOTEA. —Acuso a esta vil mujer de dos delitos imperdonables: el de perjurio y el de traición”(Osorio, 1963). A esto Bertilda, quien es la defensora, responde ávidamente, cumpliendo a cabalidad con su rol:

BERTILDA. —Lo que se pretende es demostrar la verdad... la absoluta verdad, limpia de suspicacias... Comencemos por el cargo de perjurio... Pregunta: ¿cuándo dejó la acusada de ser señorita?... La respuesta se cae de su peso: ¡Cuando comenzó a ser señora!

TIMOTEA. — ¡Qué descubrimiento!

BERTILDA. — ¿Y cuándo comenzó a ser señora?...

TIMOTEA. —Probablemente, cuando dejó de ser señorita...

BERTILDA. —Dejó de ser señorita y comenzó a ser señora... ¿oigan ustedes bien...y que conste en el acta... a las seis de la mañana del día de hoy...

TIMOTEA. — ¿Cómo?... ¿Tan temprano?

BERTILDA. —A las seis de la mañana salió del templo con su esposo, cuando el paro femenino no había aun estallado... Desde ese momento señora presidenta, señoras del jurado, dejó de pertenecer automáticamente al sindicato de señoritas caseras, al cual había prestado juramento de lealtad.

TÍMÓTEA. —Ha debido entrar entonces automáticamente también al sindicato de madres de familia. (Osorio, 1963)

Es claro que, para Timotea, Alegría había incurrido en alta traición con el sindicato al haber contraído matrimonio y más aún al haberlo con-

sumado. Sin embargo, más allá de lo anterior, quiero centrar la atención en que el movimiento feminista que plantea Osorio se cae por ambigüedades y diferencias como las expresadas anteriormente (i.e. la inclusión de las meretrices, la decisión de Alegría, los conflictos internos en búsqueda de una unidad) que no son más que el exceso de las mujeres y su incapacidad para mantener en pie sus luchas, es así como Osorio critica ferozmente la falta de unidad y respaldo entre el mismo sexo, cosa que hace por medio de la estructura del género de la comedia. La comedia en primera instancia inicia con una reunión del sindicato, y es claro cómo desde un comienzo se muestra a un grupo de mujeres falto de orden y organización:

PRIMER ACTO

CUADRO PRIMERO

(Club femenino. Se levanta el telón con gran alboroto, que se resuelve en coro.

Discuten. DALILA, BERTILDA, TIMOTEA y CONCHITA, rodeadas de una barra de mujeres charras de distintas edades)

¡Callen! ¡Qué es ese alboroto, señoras, por Dios!

Si así seguimos, corre peligro este paro de no coronar su aspiración. Sólo la calma permite poder concretar lo que pedimos. *Este bullicio es fatal y nos puede fallar la insurrección.* [Énfasis mío]

Mejor será callar... ¡Qué ruido atroz!

¡Mejor la lengua atar! ¡Esto es feroz!

Callémonos, callémonos, no hay tiempo que perder,

Callémonos, callémonos... ¡Que viva la mujer!

Mejor será callar... Lo creo así.

Mejor la lengua atar... ¡Me voy de aquí!

¡Por Dios, no más palabras, qué confusión!

¡Callémonos o falla la insurrección!

DALILA. — (*Tocando el pito desde la mesa presidencial*) ¡Por favor! ¡Pido silencio! ¡Silencio! ¡Silencio!... (Osorio, 1963)

Ahora bien, en el último cuadro de la obra, antes de que los hombres lleguen a tomar el control de la situación, se muestran nuevamente las mismas mujeres del principio en una situación muy similar, entre revueltas y disputas:

TIMOTEA. —Pues me voy a hacer entender... Ahora verá.

(*Se lanzan la una contra la otra*)

BERTILDA. — ¡Atrévase!

DALILA. — ¡Sepárenlas, señoras del jurado!.. ¡Sepárenlas!... ¿Qué es esto?

BERTILDA. — ¡Atrevida!

TIMOTEA. — ¡Grosera!

BERTILDA. — (*Arreglándose el peinado*) Pido la peinilla... Digo, la palabra. (Osorio, 1963)

A lo largo de la obra de Osorio, y en especial en *Paro femenino* es posible evidenciar dos lecturas del movimiento feminista heterogéneo. La primera, más cercana al propósito del autor: muestra un movimiento resquebrajado en sus cimientos, lleno de diferencias entre sus integrantes y permeado totalmente por el espíritu “volátil, ingenuo y poco práctico” de la mujer, razón por la cual, siempre se mostrarán las reuniones de la Celiafo, como momentos caóticos, llenos de ruido y con gran desorden. Es decir: el movimiento feminista como una multitud errante, una masa amorfa, incapaz de llegar a la democracia. La segunda lectura, con mayor relevancia para las coyunturas históricas y que me interesa, radica en com-

prender el movimiento feminista como una fuerza democrática en donde la mujer pone en juego su búsqueda por la libertad: la diversidad, pluralidad y heterogeneidad del movimiento es un claro ejemplo de la democracia radical que el pensamiento feminista busca retratar en la actualidad, o sea, las diversas facciones que Osorio retrata (observa), no son el resquebrajamiento y la imposibilidad de la acción política de la mujer al interior de la sociedad, por el contrario y según mi interpretación, representan el esfuerzo de las mujeres por reconocer las diversas problemáticas que las aquejan. En palabras más simples, lo que Osorio retrata (aunque este no sea su fin) como una masa amorfa y carente de voluntad es en realidad el pueblo femenino que es incapaz de discriminar y excluir por razones de diferencia (por ello Zaza es incluida en el movimiento pese a las críticas conservadoras), y ante esta heterogeneidad se enfrenta con fuerza democrática y apoyada en las instituciones. Al mismo tiempo, Osorio advierte al movimiento feminista el mayor riesgo con el que se enfrenta (que no es, se debe insistir en ello, el retrato de la masa amorfa que sólo ruge con alharacas, pues este pueblo femenino, es precisamente la clave de su ejercicio de libertad): que sea confinada a la esfera íntima, a sus tareas domésticas y que sea a los hombres a quienes se les confiera el mando y el control de las instituciones públicas, que es como efectivamente termina la obra.

Conclusiones provisionales

El cierre de la obra, junto con el momento de expedición de las demandas por parte del movimiento feminista, declara en diálogos breves y con una agilidad sorprendente en las posiciones de los personajes, al interior de la sociedad, un asunto delicado y sumamente conservador: la garantía y reproducción de la estructura patriarcal. No obstante, esta estructura patriarcal no es igual a la libertad de los hombres frente a la servidumbre absoluta de las mujeres. De forma radicalmente diferente, tanto hombres como mujeres están bajo esta situación de dominación: si el hombre desea acceso ilimitado al cuerpo de la mujer, deberá dejar el gobierno de la casa en manos de esta; y si ella desea conservar la poca libertad que ejerce en el espacio íntimo tendrá que consentir a todas las demandas masculinas. Es decir, la estructura patriarcal que Osorio retrata, por medio de la ironía propia de la comedia, se consolida como un espacio de dominación que ambos sexos padecen.

Esto es claro en dos instancias. En la primera identificamos los intentos de las mujeres por construir una institucionalidad cohesionada y unitaria: la república con juicios e igualdad jurídica, no obstante, resultado de los conflictos internos, no logran consolidarse. Lo que nos conduce a la siguiente instancia: la proclama de la familia. Lo que sigue en el juicio, –que no logra un dictamen claro– es el reconocimiento de los lugares sociales de hombres y mujeres: reconocerse al interior del círculo familiar (padre, madre, hija). A partir de esto, y frente a la ausencia de un gobierno propuesto por el movimiento femenino, surgen automáticamente los hombres, como la unidad política despótica sin conflictos que jamás lograron construir las mujeres al interior de la comedia, quienes proclaman que controlarán y gobernarán el caos. Finalmente, Osorio dictamina las claves de un gobierno que frenará el paro femenino.

No obstante, creer que *Paro femenino*, por ser un retrato burlesco e irónico de los movimientos de las mujeres, se subyuga al pensamiento conservador y costumbrista, se reduce a una lectura superficial y genérica que no toma en cuenta el retrato (sea intencional o no, por parte del dramaturgo) social del movimiento feminista. Puesto que, como se ha demostrado en el presente trabajo, la fuerza del pensamiento de Osorio radica en su capacidad para presentar y retratar las situaciones históricas y sociales de hombres y mujeres. Y es precisamente esta la fuerza de *Paro femenino*; al finalizar la obra la proclama de un status quo es central:

PLUTARCO. —Por obligación, hija, porque traigo tu libertad incondicional y la de todas estas señoras, junto con la segunda resolución de nuestro club, (lee)...

“CONSIDERANDO:

Que la actitud agresiva del sexo femenino contra los maridos legítimamente constituidos puede llevarnos al caos, y pone en grave peligro la misma conservación de la especie.

RESUELVE: *Apliquense la unión conyugal, la paz doméstica, el toque de queda y el Estado interesante en todos los hogares de la república.* [Énfasis mío] (Osorio, 1963)

Puesto que somete tanto a hombres como a mujeres a un sistema de dominación patriarcal. La ironía más grande de *Paro femenino* no es la mordaz crítica a los movimientos feministas de la época, sino por el contrario, señalar, identificar y consolidar un sistema en que tanto los hombres como las mujeres sufren el mismo sistema de opresión patriar-

cal. Como último ejemplo de ello se tiene la figura de la mujer libertina –aquella, que, como cuenta su hija, lastimaría en lo más profundo de sus sentimientos a Osorio, (Comunicación personal, 3 de junio de 2020) –, pues tanto la figura de la meretriz, como la figura de la mujer libertina, son tan solo la prueba del sufrimiento masculino al interior de la sociedad patriarcal, frente aquellas mujeres que juegan con las reglas masculinas.

Ahora bien, es claro que Osorio no hace un retrato fiel de la mujer al interior de la sociedad en sus comedias, sin embargo, a través de su lectura podemos encontrarnos con retazos, partes o fragmentos de aquellas mujeres que tuvieron que combatir contra la opresión ejercida hacia ellas por la sociedad colombiana. Y es gracias a la caricaturización que Osorio hace de las mujeres y de las funciones de lo femenino, en algunas de sus comedias (en este caso: *Paro femenino*) que se puede hacer una mirada minuciosa sobre la mujer de mitad del siglo XX. Es importante hacer la salvedad de que lo fundamental en las comedias de Osorio no son sus personajes femeninos, pues las características de su obra competen a otros aspectos. Sin embargo, se precisa de hacer énfasis en el rol que asumían dichos personajes y cómo esto se reflejaba en la realidad histórico-social del país.

Finalmente, de todo lo anterior se deriva una pregunta: Cuál sería la forma en la que hoy día se pondría en escena esta obra ¿Con la mirada propuesta por el autor frente a las luchas emprendidas por las mujeres o con una visión más fresca y realista de cara a lo que en realidad es el movimiento feminista? Una dirección con perspectiva feminista buscaría entonces poner de manifiesto los logros del movimiento, que es precisamente lo que Osorio niega. Esta tergiversación histórica, este anacronismo de la lectura de Osorio, buscaría recuperar la voz de las mujeres.

Referencias bibliográficas

- Cantillo, E. (2015). *La obra de Luis Enrique Osorio Análisis dramatólogico y de contexto*. Bogotá: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Gutiérrez, V. (1998) “cambio social, familia Patriarcal y emancipación femenina en Colombia”. En: *Trabajo Social* N° 1 (pp. 39-50) DOI: DOI:10.15446/ts. Consultado en agosto 2020.

- Gutiérrez, V. (2005) “Modalidades familiares de gin de siglo”. En: *Maguaré* 19 (pp. 287-299) DOI: <https://doi.org/10.15446/mag.v0n19.10774>. Consultado en agosto 2020.
- Luna, L. (1999) “La Femenidad y el Sufragismo colombianos durante el período 1944-1949” En: *Anuario Colombiano de Historia Social y de la Cultura* 26 (pp.193-212) DOI:10.15446/achsc. Consultado en agosto 2020.
- Luna, L. (2000) El logro del voto femenino en Colombia: la violencia y el maternalismo populista, 1949-1957 (pp. 81-94) Recuperado de: <http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/107629/1/500494.pdf>. Consultado en agosto 2020.
- Montaña Cuéllar, J. (1994) “La Novela Semanal de Luis Enrique Osorio”. En: *Boletín Cultural y Bibliográfico*, 31 (36).
- Osorio, L. (1963) Paro femenino. En *Teatro, Volumen IV*. Tomado del archivo familiar de su hija Alba Helena Osorio.
- Villarreal, N. (1994) Movimientos de mujeres y participación política en Colombia, 1930-1991. En: *Historia, Género Y Política. Movimientos de mujeres y participación política en Colombia, 1930-1991*. Barcelona: PPU Promociones y publicaciones universitarias (pp. 59-121)
- Villareal, N. (2006) “El sujeto sufragista, feminismo y feminidad en Colombia”. En: *Lectora* 12, (pp. 183-187)



El estatuto del texto dramático en la dirección teatral argentina contemporánea

Mariano Nicolás Zucchi*

1. Introducción

En términos generales, existen dos grandes tradiciones que se ocuparon de definir el estatuto del texto dramático (en adelante, TD). Por un lado, aquella que lo concibe como un objeto orientado hacia su futura puesta en escena, lugar en el que, para los autores que trabajan en esta dirección, adquiere sentido pleno (cf., entre otros, Bobes Naves, 2004; De Toro, 2008; Dompeyre, 1992; Elam, 1980; Fitzpatrick, 1987; García Barrientos, 1991; 2012; Helbo, 2012; Ingarden, 1971; 1998; Pavis, 1988; 1987; Petitjean, 2011; Sanchis Sinisterra, 2002; 2012; Thomasseau, 1997; Vaisman, 1979). En efecto, la mayoría de los investigadores que se enmarcan en la llamada “semiótica teatral” suponen que el TD es una suerte de *boceto escénico*, esto es, un tipo de discurso plagado de *lagunas* (Ubersfeld, 1989, p. 19) a ser completadas en la instancia espectacular. Por otro lado, es posible identificar una segunda tradición en el campo de la teatrología según la cual el TD constituye un objeto autónomo (cf., entre otros, De Marinis, 2005; Fortier 1997; Issacharoff, 1985; Kowzan, 1997; Meza, 2006; Ryngaert, 2004; Villegas, 1971; 1991). Dicho de otro modo, para esta perspectiva, la obra dramática no establece una relación de dependencia respecto a la puesta en escena, sino que se define por un conjunto de variables procedimentales que le otorgan un estatuto literario.¹

Ahora bien, como se espera mostrar en este artículo, estos dos modos de entender el estatuto del TD (y la polémica que se establece entre ellos) también pueden identificarse en los discursos de los hacedores teatrales.²

¹ En Zucchi (2017) nos dedicamos a examinar cada una de estas tradiciones y mostramos que el enfoque autonomista resulta más adecuado al momento de producir una caracterización rigurosa del TD en términos lingüístico-enunciativos.

² Al respecto, interesa sugerir aquí que la reproducción de estas orientaciones teóricas en los espacios específicos de formación del hacedor teatral es quizás la responsable de la persistencia de ambas concepciones en la práctica escénica.

* CONICET, UBA, UNA
marianonzucchi@gmail.com

En efecto, en este trabajo se pretende relevar la vigencia de dichas tradiciones en la escena contemporánea argentina. Para ello, se estudiarán un conjunto de textos crítico-teóricos formulados por algunos de los directores y dramaturgos más relevantes del campo local (Bartolone, 2018; Bona, 2018; Demaría, 2018; Kartun, 2015; Loza, 2018; Obersztern, 2015, Szuchmacher, 2015, entre otros). Como se buscará argumentar, la manera en la que se concibe al TD es un elemento central de la práctica de la dirección escénica, ya que altera sustancialmente el abordaje de la puesta y la metodología de trabajo con el actor. En ese sentido, consideramos que un estudio de estas características no solo es relevante en términos teóricos, sino que, además, puede ser útil al momento de (re)pensar la propia práctica del director teatral.

En lo que sigue, en primer lugar, se reseñará la propuesta de aquellos teóricos que suponen que el TD establece un lazo de dependencia respecto a su realización espectacular y se analizará de qué modo esta concepción se reproduce en los discursos de los directores contemporáneos (cf. §2). En segundo lugar, se realizará un trabajo similar con la perspectiva autonomista (cf. §3). Finalmente, se presentarán algunas conclusiones del trabajo (cf. §4).

2. El texto dramático como un objeto que depende de la instancia espectacular. Vigencia de esta perspectiva en la dirección teatral argentina contemporánea

La gran mayoría de los trabajos que se dedicaron a reflexionar en torno a la naturaleza del género en el último siglo tienden a concebir al TD como un objeto que mantiene una relación de estricta dependencia respecto a su puesta en escena en el marco de un espectáculo teatral³ (cf., entre otros, Bobes Naves, 2004; De Toro, 2008; Dompeyre, 1992; Elam, 1980; Fitzpatrick, 1987; García Barrientos, 1991; 2012; Helbo, 2012; Ingarden, 1971; 1998; Pavis, 1988; 1987; Petitjean, 2011; Sanchis Sinisterra, 2002; 2012;

³ En este artículo se utilizará el término “espectáculo” para aludir al fenómeno empírico que surge como resultado de la combinación de códigos semióticos en un contexto escénico (De Marinis, 1982). Por una cuestión de precisión terminológica, se decidió evitar el empleo del concepto de “representación”, usado frecuentemente como sinónimo, ya que su significado es ambiguo y porta una serie de valores que, justamente, son aquellos que se pretenden cuestionar aquí. Por ejemplo, el valor iterativo del prefijo “re” constitutivo del lema genera la idea de que todo elemento “representado” (en este caso, en la escena) es una copia, ya sea de un objeto “del mundo” o de uno construido previamente por el TD.

Thomasseau, 1997; Vaisman, 1979). En otras palabras, para estos autores el TD es una suerte de *boceto escénico*, esto es, una matriz textual no autónoma que indica de forma general las características que un futuro espectáculo debería asumir (o reproduce las particularidades que este tuvo, en caso que el TD sea creado a posteriori).

Con todo, si bien todos estos trabajos aceptan la hipótesis de que el TD constituye una obra de arte que depende de algún modo de su realización espectacular, en sentido estricto cada uno de ellos propone una definición distinta del objeto en cuestión, la cual se sustenta en argumentos de diversa naturaleza. A continuación, se desarrolla una revisión crítica de los principales aportes que se realizan al momento de definir al género en esta dirección.

En primer lugar, un grupo de académicos (cf. Fitzpatrick, 1987; Helbo, 2012; Sanchís Sinisterra, 2002; Ubersfeld, 1989) defienden la relación de dependencia entre TD y espectáculo afirmando que el texto está *orientado* hacia la puesta en escena. Dice Helbo (2012) al respecto: “El estatus del texto teatral, cuando preexiste a la representación, es por lo tanto particular, de naturaleza intersticial: perforado por la *performance*, por la historia de la puesta en escena, revestido a la vez por un carácter de partitura” (p. 42).

Sin embargo, a pesar de que este argumento tiene un alto grado de pregnancia en la disciplina, la idea de que el TD tiene en su interior “matrices textuales de “representatividad”” (Ubersfeld, p. 16) es problemática en varios sentidos. En principio, es extremadamente difícil determinar qué zonas del texto estarían operando como indicadores de la “virtualidad escénica”. Si bien es cierto que muchos TD invitan a imaginar en la lectura que la acción transcurre sobre un escenario (por ejemplo, presentando en las didascalias enunciados como “El personaje se acerca a proscenio”), esto no sucede en todas las piezas dramáticas. En efecto, un conjunto vasto de obras parece atentar contra su posible escenificación. Considérense, por ejemplo, las “comedias irrepresentables” de García Lorca (e.g., *El público* ([1930] 1955)), con un número abrumador de personajes y cambios constantes de espacio, o el uso de diagramas y réplicas superpuestas en *4.48 Psicosis*, de Kane ([1999] 2009), textos que constituyen desafíos importantes para aquellos directores que buscan construir una puesta en escena con ellos. Más aún, numerosas piezas presentan didascalias (que, como se sabe, no son reproducidas en tanto tales en la instancia especta-

cular) difícilmente interpretables como *acotaciones escénicas*, esto es, como expresiones que indican el modo en que la pieza debería escenificarse. Por el contrario, existen TD en los que estos enunciados parecen estar claramente orientados hacia la lectura del material, ya sea por el uso poético que se hace del lenguaje en ellas (e.g., *La rosa de papel*, de Valle-Inclán ([1924] 1996)) o porque aportan información crucial para la comprensión del texto que no puede trasladarse a la escena. Así sucede, por ejemplo, en *Las brujas de Salem*, de Miller ([1953] 1997), en el que se apuesta al empleo de la primera persona gramatical para explicar el procedimiento de la parábola presente en la pieza.⁴ Ejemplos como estos, que, se insiste, son altamente frecuentes, constituyen una evidencia sólida en contra de la posición que sostiene como criterio de clasificación para definir al TD su orientación hacia una futura puesta en escena.

En segundo lugar, algunas de las teorías que defienden la relación de dependencia entre el TD y la puesta en escena afirman que las obras dramáticas solo adquieren sentido pleno en el marco del espectáculo teatral (cf. Elam, 1980; Petitjean, 2011; Ubersfeld, 1989; Vaisman, 1979). En otros términos, conciben que el TD posee una serie de “lagunas semánticas” (Ubersfeld, p. 19) destinadas a ser completadas por la puesta en escena y solo en ese marco esas porciones de discurso se vuelven significativas. En palabras de Elam (1980):

The ‘incompleteness’ factor [...] -that is, the constant pointing within the dialogue to a non-described context- suggests that the dramatic text is radically conditioned by its performability. The written text, in other words, is determined by its very need for stage contextualization” (p. 129) [El carácter “incompleto” [...] -esto es, el señalamiento constante que el diálogo realiza hacia un contexto no definido- sugiere que el texto dramático está radicalmente condicionado por su capacidad de ser llevado a escena. El texto escrito, en otras palabras, está determinado por su alta necesidad de contextualización escénica].⁵

Sin embargo, este argumento también presenta una serie de problemas. El primero de ellos es el de anular el proceso de lectura como instancia que completa los “vacíos” del texto. En efecto, y si se retoman

⁴ Un estudio detallado del uso particular de las didascalias en la obra puede encontrarse en Zucchi (2018a).

⁵ La traducción es mía.

los trabajos de Barthes (1987) y Foucault ([1969] 1999), el sentido no es inmanente a la obra ni viene determinado por el autor, sino que se construye siempre *en la lectura* del material literario. Sin embargo, si bien los académicos mencionados en el párrafo anterior parecen aceptar esta idea al sugerir que toda pieza de ficción tiene “lagunas” a ser completadas por el receptor, no justifican el motivo por el cual en el caso del TD es la puesta en escena la encargada de completar estos espacios y construir sentido. Es más, si se acepta su argumento, parecería que el espectador teatral tiene un rol completamente pasivo, ya que el propio espectáculo le presentaría una versión ya “actualizada” del texto (Ryngaert, 2004, p. 9).

Un segundo problema aparece al momento de determinar cuáles serían estos “vacíos semánticos”. Ubersfeld, por ejemplo, encuentra que son los *shifters* (i.e., o conmutadores, palabras que poseen un “significado actual” que depende de su empleo en cada acto de enunciación) las partículas que no poseen referente en el TD, ya que necesitan de la representación para adquirir sentido pleno (p. 194). De este modo, para la autora, la presencia en un TD de la palabra “yo” en la réplica de algún personaje no puede interpretarse a menos que se encuentre proferida en el marco de un espectáculo teatral. Como puede anticiparse, esta idea es fácilmente rebatible, ya que es evidente que en el proceso de lectura de un TD la asignación de sentido del pronombre “yo” no es problemática en absoluto: esta palabra evoca a la figura del responsable de la enunciación en tanto ser del mundo⁶ (Ducrot, 1984), que, en términos de identidad, coincide con el personaje a cargo de la réplica en la que aparece el lexema.

En tercero y último lugar, la hipótesis de que el TD no es autónomo y cobra sentido en el marco de una puesta en escena específica supone que el propio espectáculo también establece una relación de dependencia con el texto escrito. En efecto, si el TD se completa en el marco de la escena, esta no sería otra cosa que una traducción a diversos códigos semióticos de un sentido ya prefigurado por el dramaturgo en su material lingüístico. Vieites (2017), quien también cuestiona esta tradición, afirma lo siguiente:

Desde esa perspectiva, más dominante de lo que cabría creer, el rol del equipo de realización teatral (actores, actrices, directoras, técnicos, diseñadoras...) en tanto traductores o conversores de signos, no sería otro que

⁶ Ducrot denomina a esta entidad *lambda* (λ) y la distingue del locutor en tanto responsable de la enunciación según el enunciado (L). Este último se define, además, por ser la persona del discurso que reacciona frente a los puntos de vista convocados por la expresión.

seguir el hilo del texto dramático, en un proceso en el que incluso cabría hablar de transducción. (Doležel, 1999) (p.144)

Como puede observarse, esta concepción, que afirma oponerse al “textocentrismo”, termina replicando los mismos presupuestos teóricos:

las didascalias y los diálogos son las estructuras textuales que ordenan los signos en la representación, al mismo tiempo que proveen el contexto comunicativo en el que se llevan a cabo los actos de habla y que construyen el universo de la obra. (Lasso Osorio, 2013, p.34)

Nótese en la cita la posición que ocupa el TD como factor articulador de la puesta en escena.

Por supuesto que esta concepción del espectáculo teatral es imprecisa, ya que desacredita la actividad creativa llevada adelante por el equipo de realización de la puesta en escena. En principio, es importante decir que muchas producciones escénicas no cuentan con un texto previo o utilizan alguno que no responde al género dramático (e.g., una novela, un poema). Pero incluso en aquellos casos en los que se apela a un TD, este no constituye un elemento definitorio de la puesta, sino un material de base como cualquier otro. Para probar esta idea, considérese, a modo de ejemplo, lo que sucede con las didascalias. Como se sabe, estos enunciados ocupan un lugar acotado en la mayoría de los textos. En ese sentido, si se aceptara que esta matriz textual está orientada a informar el modo en que el TD debe ser llevado a escena, ¿cuál sería el motivo por el cual el dramaturgo deja librado a criterio del director la mayoría de las decisiones formales de una puesta en escena? Si el TD fuera el articulador del espectáculo y este un conversor de su sentido, el volumen didascálico debería ser mucho mayor.

En síntesis, los argumentos de los que se valen los autores que conciben al TD como una entidad que depende de su futura puesta en escena presentan una serie de inconsistencias metodológicas (sobre todo, en sus presupuestos epistemológicos) que obligan a poner en duda el modo en el que caracterizan la naturaleza del género. Desde la perspectiva que aquí se defiende, ninguno de los elementos del texto se orienta a indicar las características que debe tener un espectáculo, sino a construir un universo ficcional autónomo.

Sin embargo, y como quedó dicho, es posible identificar esta manera de concebir al TD en los discursos proferidos por algunos de los hacedores teatrales argentinos contemporáneos más destacados (cf. Fernández,

2018; Gonzales, 2016; Kartun, 2015; Loza, 2018; Mansur, 2018; Obersztern, 2015, Szuchmacher, 2015).

Por ejemplo, algunos directores entienden que es el dramaturgo el que, mediante su texto, funda las características que luego adquirirá el futuro espectáculo. En este marco, el trabajo de puestista es, simplemente, el de garantizar que esa articulación propuesta por el autor dramático sea eficazmente llevada a la escena. Dice Gonzales (2016) al respecto: “La dramaturgia, entonces, se ocuparía de pensar la escritura escénica, para ensayar una visión del texto que interrogue el sentido desde la forma (Danan, 2010). Suscribimos a esta idea de que el dramaturgo es quien se ocupa de la puesta en escena” (p. 99).

Otros directores, en cambio, parecen apostar a la hipótesis de la “laguna semántica”, discutida más arriba, al momento de definir la especificidad del género. Es el caso de Obersztern (2015):

Es difícil diferenciar la parte que compone el proceso de la escritura misma de la parte que concierne a la puesta. O decir con exactitud dónde termina una y empieza la otra, porque, aunque son momentos temporalmente distintos, uno ya cuenta con la existencia del otro: el texto *sabe* que van a arribar otras cosas, y *elige* mantenerse bastante agujereado para dejar espacio a ese otro. (p. 73)

Tal como se desprende de la cita, la directora y dramaturga supone que el TD constituye una textualidad direccionada hacia su escenificación, orientación que quedaría probada en la presencia de “agujeros” destinados a ser completados por la puesta en escena. Szuchmacher (2015) caracteriza al TD en una dirección similar:

Lo que define, entonces, la presencia de lo teatral en un texto es la *hipótesis de representación*, es decir, una presunción de la materialidad del hecho escénico, que se revela a través de marcas incluidas en el propio texto, que remiten directa o indirectamente a los sistemas de producción teatral particulares del momento de la escritura. (pp.74-75)

En su argumentación, el director teatral parece estar retomando la idea de Ubersfeld (1989) reseñada más arriba, esta es, la que el TD está compuesto por “matrices de representatividad”. Así, las piezas dramáticas serían portadoras de zonas que señalan su “virtualidad escénica”, el modo en que deben ser llevadas a escena. Nuevamente, en esta lógica de trabajo,

el lugar del director escénico es el de descubrir estas “hipótesis de representación” y garantizar que se repliquen en el marco de un escenario.

Tal como se viene argumentando, se considera desafortunada esta caracterización del género dramático y de su relación con el espectáculo, en particular, porque no logra develar la especificidad de ambos objetos. Como quedó dicho, si se adopta esta perspectiva, la tarea del puestista queda limitada a la de ser un simple conversor de un sentido previo definido por el autor dramático. En cuanto al texto, concebirlo como un *boceto* de un futuro espectáculo conduce a pasar por alto sus particularidades lingüístico-enunciativas. Esto, por su parte, incide sobre el proceso de construcción de sentido en la lectura, ya que no permite identificar con precisión los efectos de sentido que todo TD genera producto de los elementos que hacen a su constitución formal. En última instancia, el riesgo de la reproducción de esta concepción es que la propia labor del director de escena (cuando trabaja con un texto) se vea perjudicada: al no contar con una caracterización ajustada del género, su lectura del TD, solo limitada a identificar la “virtualidad escénica”, podría terminar eludiendo aspectos claves del texto, los cuales podrían ser cruciales para su tarea creativa.

3. El texto dramático como una pieza literaria autónoma. Vigencia de esta perspectiva en la dirección teatral argentina contemporánea

La segunda tradición ocupada de especificar la naturaleza del TD es aquella conformada por una serie de autores que defienden el hecho de que se trata de piezas autónomas, esto es, que el proceso de construcción de sentido en ellas es independiente de su materialización escénica. Llamativamente, dentro de los estudios del área, esta corriente cuenta con menos adeptos que la reseñada en el apartado anterior (cf., entre otros, Fortier 1997; Issacharoff, 1985; Kowzan, 1997; Villegas, 1971; 1991). En términos generales, los investigadores mencionados justifican su caracterización afirmando que la escritura no forma parte, en la inmensa mayoría de los casos, de los múltiples sistemas de signos de los que se vale un espectáculo. Así, el hecho de que en el TD intervenga únicamente este código lo volvería un objeto independiente de la puesta en escena y, a su vez, lo ubicaría en el mismo orden que el resto de los géneros literarios. Dice Fortier al respecto:

Drama is most often written language, the words ascribed to the characters which in the theatre are spoken by actors. As a written form, drama is easily appropriated by literary theory; it is understandable in the same general terms as fiction, poetry or any other form of letters” (p.4) [El texto dramático es en general lenguaje escrito, las palabras asignadas a los personajes que en el teatro son pronunciadas por los actores. En tanto forma de la escritura, el texto dramático es fácilmente asimilado por la teoría literaria; es entendido en los mismos términos generales como ficción, poesía o cualquier tipo de forma de escritura].⁷

En particular, un grupo específico de autores dentro de esta tradición (cf. De Marinis, 2005; Meza, 2006; Ryngaert, 2004) sostienen que el TD y el espectáculo constituyen objetos autónomos y diferentes entre sí, ya que cada uno de ellos apela a un dispositivo semiótico distinto. Dice Meza a propósito del TD: “El texto dramático, con independencia de la intención con la que el escritor elabora sus construcciones simbólicas, es un texto literario que no precisa de su “escenificación” para existir como tal, ni para ser “consumido”, estudiado o interpretado” (pp. 2-3).

De Marinis, por su parte, señala que entre ellos se establece un vínculo de *interdependencia relativa*: “por un lado, el espectáculo no es en absoluto el único e inevitable destino del texto dramático como tal; por el otro, el texto dramático no es en absoluto el único, inevitable punto de partida del espectáculo teatral [...]” (p. 141). En ese sentido, propone distinguir entre el TD considerado como obra literaria y el TD como material de realización de un espectáculo. Si bien en términos objetivos en ambos casos se estaría frente *al mismo texto*, según De Marinis, el abordaje teórico en cada uno de los casos cambiaría radicalmente. Así, el autor propone distinguir dos grandes rutas de lectura que puede tener el género en función del empleo que se haga de él. No obstante, lamentablemente no especifica las particularidades de cada una de ellas. En ese sentido, el planteo del autor parece más bien orientado a saldar la polémica que a proponer una caracterización productiva para pensar la construcción de sentido en estas matrices textuales.

Ahora bien, ¿qué grado de pregnancia tiene esta tradición en la escena local? Si bien la indagación bibliográfica que se realizó arrojó pocos resultados en este sentido (cf. Bartolone, 2018; Bona, 2018; Demaría, 2018;

⁷ La traducción es mía.

Gabín, 2018), se considera importante reponer mínimamente la perspectiva de trabajo de estos teatristas.

Bona, por ejemplo, defiende explícitamente el carácter autónomo del TD, característica que lo ubica como un miembro más de los géneros literarios: “La dramaturgia es una pariente de la literatura. Sabemos que hay espectáculos en los que el texto tiene más preponderancia que en otros... A mí me interesa que el texto teatral tenga la misma autonomía que una novela, un cuento, un relato” (p. 31).

Demaría, por su parte, si bien acepta que tanto el TD y como espectáculo constituyen dos objetos autónomos, se dedica a pensar el vínculo entre ellos. Según el dramaturgo, la relación entre texto y puesta no es nunca la de equivalencia semántica, ya que toda puesta en escena, cuando trabaja con un texto previo, implica un acto de reformulación: “tengo muy presente siempre que cuando un texto mío transita del papel al escenario va a ser otra cosa, incluso al punto de las reescrituras, que siempre son necesarias” (p. 43).

Como puede observarse, son escasos los discursos de hacedores teatrales argentinos en los que aparezca una representación del TD como obra literaria. Sin embargo, sería necesario realizar un estudio cuantitativo más riguroso para poder iluminar la cuestión, tarea que, por supuesto, excede los objetivos de este artículo. En principio, pudiera darse el caso que muchos otros directores y dramaturgos trabajen en esta dirección pero que no hayan publicado textos de su autoría en los que se pronuncien al respecto. Asimismo, habría que evaluar también la influencia de las escuelas de formación en la reproducción de determinadas representaciones sobre el objeto TD, en particular, el posicionamiento teórico-metodológico adoptado en cada asignatura. Sin dudas, esto podría dar algunas respuestas que ayuden a explicar el estado de la situación actual. De cualquier modo, el problema no puede resolverse aquí. Simplemente, resulta interesante dejarlo planteado a modo de una futura línea de investigación que se desprende de esta indagación.

4. Conclusión

El estatuto del TD es una cuestión central a atender tanto para los estudios teatrales como para aquellas aproximaciones que se propongan reflexionar sobre la tarea del director. Como se sugirió a lo largo de este trabajo, la

concepción de texto que se maneje determinará en buena medida la caracterización que se haga de sus componentes (las réplicas y las didascalias) y los modos de utilizarlo al momento de construir una puesta en escena.

Frente a este problema, este artículo buscó relevar la vigencia en los discursos de los hacedores teatrales contemporáneos argentinos de las dos perspectivas dominantes que se ocuparon de definir la especificidad del TD. Al respecto, luego de reseñar críticamente cada una de estas tradiciones, se mostró que, al menos en los textos publicados, existe un predominio contundente de la posición que entiende que la obra dramática es punto de origen del espectáculo y, en tanto tal, está dotada de “matrices de representatividad” y “lagunas” a ser completadas por la instancia espectacular. Como se señaló, este posicionamiento teórico posee una serie de dificultades metodológicas y epistemológicas que, desde la perspectiva que aquí se defiende, convendría revisar. En ese sentido, se cree que una indagación de estas características es relevante, al menos, para realizar un diagnóstico preciso del estado de la situación.

Antes de dar por finalizada la exposición, y a los efectos de establecer una posible solución al problema, se cree necesario dejar plasmada la posición que esta investigación adopta al respecto. Como se desprende del desarrollo realizado hasta aquí, tanto el TD como el espectáculo apuestan a códigos semióticos distintos en su constitución formal, los cuales anulan la posibilidad de pensar cualquier tipo de equivalencia semántica entre ambos. En ese sentido, este artículo considera que, a los efectos de poder describir rigurosamente la especificidad de cada uno de estas entidades, lo más productivo es considerarlas como objetos independientes, entre los cuales se establece un vínculo de *autonomía recíproca* (De Marinis, 2005). En otras palabras, el TD, más allá del empleo que de él se haga, puede ser interpretado, por sus propias características lingüísticas⁸, sin la necesidad de recurrir a una puesta en escena que lo especifique o complete. Sin embargo, es importante aclarar que la escritura dramática, por sus vínculos históricos con la instancia de puesta en escena, no es independiente de los códigos de representación espectacular y la evolución de las estéticas teatrales, que constantemente modifican los horizontes y las posibilidades de la labor de los dramaturgos. No obstante, como quedó dicho, esto no

⁸ En Zucchi (2018b) puede encontrarse una caracterización detallada de cada uno de los componentes del TD.

significa que el TD necesite ser plasmado espectacularmente para poder ser interpretado.

En todo caso, la relación entre texto y espectáculo podría leerse como un fenómeno de orden *hipertextual* (Genette, 1989), esto es, como un caso de reescritura, de recuperación y reelaboración de algunos elementos (temáticos o formales) de una unidad en la otra (López, 2013). Así, cuando efectivamente se utiliza un TD como material de base para un realizar una puesta en escena, podría pensarse que la relación entre los objetos sería de *identidad relativa*, en la que el espectáculo mostraría en sus recursos formales algún grado de respeto o ruptura en relación con el material original. Del mismo modo, adoptar esta perspectiva teórica sería productivo para describir aquellos casos, frecuentes en la actualidad, en los que el TD es generado a posteriori de la realización espectacular, ya sea como pieza destinada al consumo literario o como registro del acontecimiento teatral.

Referencias bibliográficas

Barthes, R. (1987). *El susurro del lenguaje*. Barcelona: Paidós.

Bartolone, I. (2018). “No escribo las obras, las construyo en función de lo que leo y voy produciendo”. *Dramaturgias posibles – vol 2. Picadero cuadernos*, 34, 20-29.

Bobes Naves, C. (2004). Teatro y semiología. *Arbor CLXXVII*, 699-700, 497-508.

Bona, G. (2018). “En la soledad del escritorio se aprende de todo”. *Dramaturgias posibles – vol 2. Picadero cuadernos*, 34, 30-35.

De Marinis, M. (1982). *Semiótica del Teatro* (Trad. G. Camilletti). Milano: Bompiani.

De Marinis, M. (2005). *En busca del actor y del espectador*. Buenos Aires: Galerna.

De Toro, F. (2008). *Semiótica del teatro*. Buenos Aires: Galerna.

- Demaría, G. (2018). "En el teatro el autor es un grupo de gente". *Dramaturgias posibles – vol 1. Picadero cuadernos*, 33, 42-49.
- Dompeyre, S. (1992). Étude des fonctions et du fonctionnement des didascalies. *Pratiques: linguistique, littérature, didactique*, 74, 77-104.
- Ducrot, O. (1984). *El decir y lo dicho*. Buenos Aires: Paidós.
- Elam, K. (1980). *The Semiotics of Theatre and Drama*. London and New York: Routledge.
- Fernández, G.A. (2018). "Hay materiales que no resisten nuevas maneras de ser representados". *Dramaturgias posibles – vol 1. Picadero cuadernos*, 33, 30-41.
- Fitzpatrick, T. (1987). Análisis de textos dramáticos y de espectáculos: hacia un modelo teórico. *Semiosis*, 19, 191-211.
- Fortier, M. (1997). *Theory / Theatre*. New York: Routledge.
- Foucault, M. ([1969] 1999) ¿Qué es un autor? En M. Morey (Ed.), *Entre la filosofía y la literatura* (pp. 337-358). Barcelona: Paidós.
- Gabin, M. (2018). "El actor siempre reescribe sobre el texto". *Dramaturgias posibles – vol 1. Picadero cuadernos*, 33, 62-71.
- García Barrientos, J. L. (1991) Teatro, drama, texto dramático, obra dramática (un deslinde epistemológico). *RLit*, LIII(106), 371-390.
- García Barrientos, J. L. (2012). *Cómo se comenta una obra de teatro*. México: Paso de gato.
- García Lorca, F. ([1930] 1955). *Obras completas*. Madrid: Aguilar.
- Genette, G. (1989) *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus.

- Gonzales, S. (2016). Lo que habla en mí: entre el archivo, el ruido del mundo y la lengua musical. En M. van Muylem (Comp.), *Paisajes dramaturgicos. Ensayos de teatro comparado* (pp. 99-110). Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba.
- Helbo, A. (2012). *El teatro: ¿texto o espectáculo vivo?* Buenos Aires: Galerna
- Ingarden, R. (1971). Les fonctions du langage au theatre (Trad. C Bobes Naves). *Poétique*, 8, 531-538.
- Ingarden, R. ([1960] 1998). *La obra de arte literaria*. México: Alfaguara.
- Issacharoff, M. (1985). *Le Spectacle du discours*. Paris: Librairie Jose Corti.
- Kane, S. (2009). *Ansia. 4.48 psicosis*. Buenos Aires: Losada.
- Kartun, M. (2015). *Escritos 1975-2015*. Buenos Aires: Colihue.
- Kowzan, T. (1997). *El signo y el teatro*. Arco Libros: Madrid.
- Lasso Osorio, J. (2013). *Textos dramáticos y traducción teatral* (Tesis de grado no publicada). Programa de Artes Dramático, Departamento de Artes Escénicas, Facultad de Artes integradas, Universidad del Valle, Santiago de Cali.
- Lopez, L. (2013). Reescrituras teatrales contemporáneas de los clásicos: efectos y perspectivas críticas. En L. López (Coord.), *Topología de la crítica teatral III. Reescrituras críticas de la escena contemporánea* (pp. 51-62). Buenos Aires: IUNA.
- Loza, S. (2018). “Me sirve distraerme de un material para volver a otro”. *Dramaturgias posibles – vol 2. Picadero cuadernos*, 34, 36-43.
- Mansur, N. (2018). “Palabras, lecturas, acciones para ejecutar”. En *Dramaturgias posibles – vol 2. Picadero cuadernos*, 34, 5-7.

- Meza, T. (2006). Nueva dramaturgia: Ausencia del autor dramático o reconocimiento de la revuelta íntima. *La Casa de Asterión. Revista Trimestral de Estudios Literarios*, 7, 34-45.
- Miller, A. ([1953] 1997). *Las brujas de Salem*. Barcelona: Tusquets Editores.
- Obersztern, M. (2015). El obrar de las palabras. En AA.VV., *Detrás de escena* (pp. 67-74). Buenos Aires: Editorial Excursiones
- Pavis, P. (1987). Del texto a la escena: un parto difícil. *Revista Conjunto*, 79, 173-190.
- Pavis, P. (1988). *Diccionario de teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Ediciones Paidós.
- Petitjean, A. (2011). Pour une problématisation linguistique de la notion de genre: l'exemple du texte dramatique. *Écho des études romanes*, VII(2), 5-20.
- Ryngaert, J. P. (2004). *Introducción al Análisis teatral*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur.
- Sanchis Sinisterra, J. (2002). *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*. Guadalajara: Ñaque.
- Sanchis Sinisterra, J. (2012). *Narraturgia. Dramaturgia de textos narrativos*. México: Paso de gato.
- Szuchmacher, R. (2015). *Lo incapturable. Puesta en escena y dirección teatral*. Buenos Aires: Random House.
- Thomasseau, J. M. (1997). Para un análisis del para-texto teatral Nota 1: Genealogía del concepto de didascalía. En C. Bobes Naves (Comp.), *Teoría del teatro* (p. 83-118). Madrid: Arco
- Ubersfeld, A. (1989). *Semiótica teatral*. Madrid: Cátedra.

- Vaisman, L. (1979). La obra dramática: un concepto operacional para su análisis e interpretación en el texto. *Revista Chilena de Literatura*, 14, 5-22.
- Valle-Inclán, R. (1996). *Retablo de la Avaricia, la Lujuria y la Muerte. Ligazón, La Rosa de Papel, El Embrujado, La Cabeza del Bautista, Sacrilégio*. Madrid: Espasa-Calpe.
- Vieites, M. (2017). Teatro y traducción / Por un giro escénico. *Trans*, 21, 111-130.
- Villegas, J. (1971). *La interpretación de la obra dramática*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Villegas, J. (1991). *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*. Ottawa: Girol Books.
- Zucchi, M. [Lagré, L.] (2017). Hacia una descripción del género texto dramático como obra literaria. *Reflexión académica en diseño y comunicación*, XXXI, 165-170.
- Zucchi, M. [Lagré, L.] (2018a). La función narrador en el texto segundo. Análisis de la figura del Locutor en las didascalias de la traducción española de *Las brujas de Salem* de Arthur Miller. *Teatro XXI*, 24, 33-39
- Zucchi, M. (2018b). Hacia una descripción lingüística del género texto dramático. *Reflexión académica en diseño y comunicación*, XXXVI, 169-174.



2. Poéticas de la dirección teatral: perspectivas comparadas



Poéticas de modernización en el teatro independiente judío: la dirección artística de David Licht en el IFT

Paula Ansaldo*

El IFT (*Idisher Folks Teater* – Teatro Popular Judío) nace con el nombre de IDRAMST (*Idische Dramatische Studye* – Estudio Dramático Judío) en 1932 en Buenos Aires como la primera compañía teatral judía independiente de la Argentina. El teatro independiente había surgido solo dos años antes, en 1930, de la mano de Leónidas Barletta y su Teatro del Pueblo, posicionándose como una “nueva modalidad de hacer y conceptualizar el teatro, que implicó cambios en materia de poéticas, formas de producción y organización grupal, vínculos con el público, militancia artística y política y teorías estéticas” (Dubatti, 2012, p. 81) y cuyo objetivo fue distanciarse del actor cabeza de compañía, del empresario comercial y del Estado. El IFT compartía muchas de sus características con el resto de los grupos independientes –tales como la asociación grupal, la promoción del teatro escuela, el objetivo de transformar la sociedad al propiciar las ideas de solidaridad, progreso y revolución– pero poseía la particularidad de estar dirigido específicamente a un público judío, ya que hasta finales de la década del 50 realizaba sus representaciones únicamente en ídish, la lengua hablada por los judíos de Europa del Este hasta la Segunda Guerra Mundial. En este sentido, el IFT se diferenciaba de sus compañeros del Movimiento de Teatros Independientes, pero también del resto de los teatros judíos de Buenos Aires que estaban dirigidos por empresarios y tenían una fuerte orientación comercial. Por el contrario, el IFT funcionaba de manera autogestionada e independiente del capital empresarial y su búsqueda de lucro, sustentándose a partir del aporte de sus asociados y del trabajo de sus activistas.

Pero si bien podemos considerar al IFT como un teatro popular –tal como lo indica su nombre– en cuanto a su propósito de educar a las masas y a su orientación política de izquierda, es necesario pensarlo también como un teatro de arte, debido a su búsqueda de modernización artística

* IAE-UBA/CONICET/NEJ
paulansaldo@hotmail.com

en cuanto a su repertorio, su poética de puesta en escena y el estilo de actuación de su elenco. Los integrantes del IFT buscaron desde el comienzo, crear un teatro que pudiera no solo elevar y enriquecer el nivel literario del teatro judío en Argentina, sino también modernizar las formas a partir de las nuevas tendencias que se estaban desarrollando en Europa. Estas corrientes innovadoras llegaron al IFT principalmente debido al flujo transnacional de directores y artistas judíos europeos, que trajeron bajo el brazo concepciones teatrales modernas con las que habían tomado contacto en las compañías teatrales de las que provenían. En este trabajo nos centraremos en la figura del director polaco David Licht, quien fue el director artístico del IFT desde 1938 hasta 1953. Los años en que Licht tuvo a su cargo la dirección del Teatro son reconocidos como la época dorada del IFT, el momento en el que la compañía se posicionó como una trinchera no solo política, sino artística. Partimos así de la hipótesis de que la participación de Licht en el IFT fue fundamental en el desarrollo de la identidad estética de la compañía, en la elección de su repertorio y en su consolidación como un teatro de innovación dentro del campo teatral de Buenos Aires.

La dirección artística de David Licht

David Licht se incorporó a la dirección del IFT en 1938, luego de formar parte de la *Vilner Trupe* –una de las compañías teatrales judías de arte más importantes de Europa– y de desempeñarse en París como director de un teatro popular judío como el que el IFT estaba intentando crear: el *Parizer Yiddisher Avangard Teater* (PYAT). En este sentido, se trataba de un director experimentado, tal como señalaban en la revista *Nai Teater*, órgano de difusión del teatro: “el IFT ya está tan desarrollado que podemos permitirnos traer a un director del exterior, que dirigió el PYAT de París, de éxito en éxito” (junio de 1938)¹. Bajo su guía, el elenco puso en escena un nuevo repertorio y desarrolló una estética distintiva que los singularizó profundamente al interior no solo del circuito teatral judío, sino especialmente dentro de la escena argentina.

¹ Todas las traducciones del ídish al castellano de los artículos de la revista pertenecen a Sofía Laski, quien realizó una suerte de memoria del teatro IFT que nunca llegó a finalizarse, traduciendo gran parte de los números de la revista *Nai Teater* al español. La misma puede consultarse en la Fundación IWO de Buenos Aires.

El IFT le otorgó a la tarea del director una importancia primordial que hasta entonces no había tenido en el teatro judío de Buenos Aires. En este sentido, la institución seguía el modelo de los teatros independientes de Buenos Aires y de los teatros judíos de arte, que no se basaban en la premienencia de las estrellas, sino en la construcción de un trabajo colectivo bajo la guía de un director que poseía un fuerte compromiso estético y que reemplazaba al primer actor como el corazón de la producción. Rechazaban así una “estructura teatral de raíz ancestral (proveniente de los albores del Renacimiento) sustentada en la primera figura, el narcisismo, la excepcionalidad del ‘genio’ y el divismo del actor” (Dubatti, 2012, p. 82). En este sentido, la compañía proponía una forma de teatro grupal que se oponía al “teatro individualista” que primaba en los escenarios comerciales. Esta voluntad de constituirse como un teatro colectivo respondía por un lado a la ideología de izquierda de los integrantes de la institución que se basaba en la horizontalidad, el trabajo en grupo y la discusión en asamblea. Por el otro, seguía los lineamientos estéticos de los teatros de arte europeos como la *Vilner Trupe* y, sobre todo, del teatro soviético GOSET (Teatro Estatal Judío de Moscú), que ponían el acento en la construcción grupal por sobre las figuras individuales. El trabajo en ensamble se convirtió así, en uno de los elementos principales que caracterizaron la composición artística de las representaciones del IFT. En una nota publicada en *Nai Teater* Nro. 12, Emilio Satanowsky describía la estética de puesta en escena de Licht como “una plástica y un tránsito escénico que modela figuras, ritmos, para los que aprovecha a los actores, pero que en ningún caso destaca” y señalaba que en sus trabajos “prima la acción del movimiento y la del conjunto, antes que la del actor individual” (marzo de 1939, p. 50). En este mismo sentido, en una nota publicada en *Nai Teater* Nro. 25 (octubre de 1949), Nachman Dreschler incitaba a los críticos a evaluar las puestas del IFT desde su especificidad de teatro social y no con los mismos parámetros con los que se juzgaba al teatro profesional, en tanto que “la crítica está acostumbrada a criticar a individuos y no elencos, puesto que la crítica nunca conoció un colectivo artístico, educado en el pensamiento de que no existen roles grandes o pequeños”. Esta estética de ensamble era valorada por su originalidad también fuera de la colectividad judía, ya que el trabajo coral no era habitual en los escenarios porteños del período, donde por lo general –con excepción de los teatros independientes– aún se trabajaba con estructuras jerárquicas y primeras figuras.

A partir de la llegada de David Licht, la influencia del teatro soviético que el IFT tenía ya desde sus primeros años, se combinó con la herencia que éste traía de la *Vilner Trupe* dando lugar así al desarrollo de una estética propia, cercana a lo que Caplan (2018) denomina un “modernismo inclusivo”. El modernismo inclusivo consiste en una búsqueda de innovación en cuanto al lenguaje teatral, pero que incorpora elementos que provienen de la tradición, en lugar de romper con ella o posicionarse como su antagonista. Esta inclusión de la tradición teatral y literaria judía puede verse en la conformación del repertorio del IFT durante los años en que Licht fue su director. En primer lugar, Licht no eligió únicamente un repertorio preexistente ya probado y legitimado por otras compañías teatrales judías, ni recurrió tampoco únicamente a las obras de la dramaturgia universal en traducciones al idish, sino que creó un repertorio original para el Teatro, a partir de adaptaciones teatrales de cuentos y relatos de los más célebres escritores judíos, tales como Scholem Aleijem, I. L. Peretz y Méndele Moijer Sforim. Un ejemplo emblemático en este sentido es el de la obra *El sueño de Menajem Mendl*, estrenada en 1944, en la que Licht realizó una adaptación teatral de las historias del que quizás fuera uno de los personajes más famosos de Scholem Aleijem, cuyo éxito fue tal que se representó más de cincuenta veces. De esta forma, en lugar de luchar contra la tradición o negarla, las adaptaciones de Licht incorporaron personajes y motivos provenientes del folklore y de la literatura judía. Asimismo, Licht desarrolló la composición plástica y de movimiento de los actores utilizando la gestualidad de las prácticas religiosas e incorporó arreglos musicales a partir de melodías litúrgicas y canciones tradicionales judías. Los procedimientos de puesta en escena provenientes de la modernización europea se fusionaron así, con elementos que venían de la tradición judía. La conciencia que tenían los integrantes del IFT de estar creando una forma escénica original a partir de la fusión de lo nuevo y lo viejo, de lo innovador y lo tradicional, aparece ya en el programa de mano de la obra *Bajo el puente* (1939), donde puede leerse: “El IFT no imita sistema y no está supeditado a ninguna tendencia; es solo un teatro experimental que anhela desde las tablas fusionar lo artístico y lo literario”.

A su vez, bajo la guía de Licht el elenco del IFT montó obras provenientes del teatro universal en traducciones al idish, tales como *El mercader de Venecia* de William Shakespeare en 1944, *Los bajos fondos* en 1942 y en 1949 *Yegor Bulichev* de Máximo Gorki, *Todos los hijos de Dios tienen alas*

de Eugene O'Neill en 1945, "El delator", uno de los episodios de la obra *Terror y Miserias del Tercer Reich* de Bertolt Brecht en 1949 y *Todos eran mis hijos* de Arthur Miller en 1950. La difusión de obras universales era una función que el IFT consideraba primordial en tanto educador de las masas, ya que, dado que la gran mayoría de los judíos hablaban en ídish, era fundamental ponerlos en contacto con la dramaturgia moderna traduciendo a su idioma. Estas obras atraían también al público no judío, ya que se trataba de autores aún poco representados en la escena nacional, tales como Arthur Miller o Bertolt Brecht. Asimismo, al elegir piezas de autores contemporáneos, el IFT reafirmaba su carácter de teatro innovador que formaba parte de los procesos de modernización teatral de su tiempo.

Por otro lado, Licht trajo innovaciones en cuanto a la poética de actuación del elenco y una nueva pedagogía en la formación de actores y actrices, que para esa época aún no estaba difundida en la Argentina: el sistema de Stanislavski. Mientras que para la década del 30 las concepciones teatrales de Stanislavski ya eran conocidas en Europa y en los Estados Unidos, en la Argentina sus escritos no se publicaron traducidos al español hasta la década del 50, cuando el Centro de Estudios de Arte Dramático Teatro Escuela Fray Mocho le dedica a Stanislavski el Nro. 6 de sus *Cuadernos de Arte Dramático* en 1953, y se publican los libros *Un actor se prepara* y *Mi vida en el arte* en 1954. Sin embargo, sus concepciones no se difundieron ampliamente en la escena porteña hasta la llegada de la teatrística Hedy Crilla, quien en 1958 comenzó a trabajar junto al grupo teatral independiente La Máscara, popularizando la pedagogía stanislavskiana y formando allí a una nueva generación de actores en esta técnica interpretativa (Pellettieri, 2003, p. 259).

No obstante, sus ideas habían ingresado al IFT ya en 1938 a partir de la incorporación de Licht, quien había tomado contacto con esta poética actoral en sus años en París, donde se encontraban numerosos artistas que se habían formado con Stanislavski. La influencia que tenían sus concepciones teatrales en el trabajo de Licht, puede verse ya en uno de sus primeros artículos sobre teoría teatral, publicado en la revista *Nai Teater* Nro. 15 (junio de 1940), bajo el título "Desde Antoine hasta Stanislavski: dos sistemas teatrales", donde el director realiza un recorrido desde el naturalismo hasta la aparición de las teorías stanislavskianas, a las cuales considera superadoras de los postulados de Antoine. Asimismo, en el Nro. 26 de la revista (mayo de 1950) se publica en ídish un capítulo completo

del libro *Mi vida en el Arte*, al que los actores y actrices judeo-argentinos capaces de leer en ese idioma tienen acceso cuatro años antes de su primera publicación en español. De esta forma, el ingreso de Stanislavski en el IFT, y por transición en el campo teatral porteño, se produce de la mano de David Licht. Como señala la actriz argentina Cipe Lincovsky, formada bajo su dirección:

Él venía del *Vilner Trupe*, con toda la escuela de Stanislavski. Claro, él nos dirigía y nos llevaba a situaciones, nos pedía situaciones, y muchos años después, cuando salió el primer libro del método Stanislavski, nosotros nos dimos cuenta de que todos habíamos actuado bajo ese método, y por eso el IFT era tan especial. No tenía nada que ver con el teatro argentino. Era otro tipo de actuación moderna, totalmente. Pero era porque todo esto que leíamos en el libro: memoria emotiva, memoria emocional, sensitiva, todo eso lo habíamos hecho nosotros (cit. en McGee Deutsch, 2010).

En su autobiografía *Encuentros. Vida de una artista*, la actriz cuenta una anécdota donde Licht la ayuda a poder llorar en escena, guiándola para que apele a sus propios recuerdos y logre vivir el papel, de acuerdo con los principios de la memoria emotiva. Relata también que los actores del medio teatral asistían a las funciones del IFT y se sorprendían por el tipo de actuación del elenco ya que, en sus palabras: “Era otra forma de actuar. Así que cuando salí al mundo con ese repertorio del IFT y ese entrenamiento actoral excepcionales, yo no era un pasajero con una valija vacía, sino con una valija ya cargada” (2006, p. 25). En este mismo sentido, en una entrevista realizada con motivo de su llegada a Chile en 1953, los integrantes del IFT afirmaban que el trabajo del elenco “se basa en Stanislavski, acentuando los recursos expresivos para conmover profundamente al público y llegar hasta sus más hondos sentimientos” (*El Siglo*, noviembre de 1953). Es así que, a partir de la dirección de David Licht, y especialmente con la fundación de la Escuela Dramática del IFT en 1947, estas nuevas formas de entender el teatro y la actuación fueron transmitidas a las nuevas generaciones que se formaron en el IFT. Además, fueron debatidas y analizadas tanto al interior del elenco, como de forma abierta al público general mediante conferencias y publicaciones sobre teoría teatral en la revista *Nai Teater*, y en este sentido, el IFT fue pionero dentro del campo teatral de Buenos Aires.

Esta forma innovadora de actuación del elenco, sumado a las puestas en escena modernas y a la creación de un repertorio original, provocó que durante estos años asistieran a las funciones del IFT directores, actrices y actores de la escena nacional, a pesar de no comprender el ídish. En numerosos documentos de la época, se señala que el elenco tenía que realizar funciones especiales a la medianoche, para permitir que los actores del teatro nacional pudieran asistir después del horario en el que trabajaban en sus respectivos elencos, contando con la presencia de figuras como Antonio Cunill Cabanellas, Leónidas Barletta, Armando Discépolo y Samuel Eichelbaum. La asistencia de público que no hablaba ídish puede verse en la aclaración que figura en el programa de mano de la obra: “Para mejor comprensión del público que no habla la lengua ídish, se presenta un resumen de la obra en castellano”. Los programas bilingües que incluían un resumen escena por escena del argumento se utilizaron en la gran mayoría de las obras del IFT, y la práctica de realizar funciones extraordinarias para actores y actrices, siguió siendo habitual a lo largo de los años. David Licht fue incluso invitado a dirigir otras compañías teatrales argentinas, como la de Berta Singerman, con la cual montó en 1945 *El pacto de Cristina* de Nalé Roxó en el Teatro Alvear. Pero el trabajo que tuvo mayor trascendencia, y que contribuyó a su afianzamiento como un director moderno dentro del campo teatral de Buenos Aires fue su puesta de *Macbeth* de William Shakespeare con el teatro independiente La Máscara en 1943. Para la puesta en escena de la obra Licht, “hizo derribar la pared posterior del escenario y presentó escenas utilizando los camarines, en el patio de atrás y al aire libre” (Pellettieri, 2003, p. 100). Las reacciones que provocó este espectáculo en los críticos e intelectuales argentinos nos permiten dimensionar la originalidad que tenían para ese momento las puestas de Licht. Encontramos un interesante ejemplo en la carta que el escritor Elías Castelnuovo le envía el 11 de abril de 1943, luego de ver una función de *Macbeth*, en la cual afirma que Licht está a la altura de los más importantes directores europeos:

No vacilaría yo en este instante en colocarlo a usted al lado de Piscator, de Meyerhold, de Stanislavski o de Tairov (...) Hacía mucho tiempo que yo no recibía una impresión de arte tan profunda (...) Yo creo que si los personajes no hubieran dicho una sola palabra habría recibido la misma idéntica impresión. Porque lo más alto de la interpretación no fue la ver-

bosidad del drama: fue la plasticidad de las figuras. Sin darse cuenta, usted hace cine mudo.²

El carácter de “cine mudo” que le atribuye Castelnuovo a la poética de puesta en escena de la obra, resulta una descripción sumamente productiva para pensar el porqué de la originalidad de la estética desarrollada por Licht. Consideramos que esta poética de “cine mudo”, se debía justamente a su pertenecía y formación dentro de la tradición del teatro ídish, ya que el hecho de que gran parte de sus espectadores no comprendieran el idioma, obligaba a los directores judíos a desarrollar otros aspectos del lenguaje teatral para lograr transmitir sentimientos e ideas con independencia de la comprensión de los diálogos. Como ha señalado Caplan (2018), los teatros judíos de arte europeos habían necesitado desarrollar una poética visualmente atractiva para mantener la atención del público que no era ídish parlante. Le otorgaron así una importancia menor a la palabra y al texto, elementos que todavía ocupaban un lugar central en la mayoría de los teatros del mundo. Es por esto que, si bien los personajes de *Macbeth* hablaban en castellano, Castelnuovo sentía que podrían no haber pronunciado palabra –o haberlo hecho en una lengua desconocida como el ídish– y de todas maneras habrían logrado transmitir sus emociones. De esta forma, lo que podía ser percibido como una desventaja o una limitación (la lengua en la que realizaban sus representaciones) se había convertido para los teatros judíos en un estímulo para llevar adelante una mayor investigación en cuanto a la plástica de la escena, al trabajo del actor con su cuerpo y a la transmisión de emociones por vía no verbales. De esta forma, la necesidad de potenciar estos elementos había llevado al teatro judío de arte a constituirse como un espacio de fuerte innovación y experimentación a lo largo del mundo. Lo mismo sucedía con respecto a los recursos de puesta en escena, en los cuales los directores judíos se apoyaban en mayor medida que otros para transmitir más claramente las ideas y emociones de la obra. Por este motivo, en las puestas del IFT los elementos escénicos –tales como la iluminación, la escenografía y la plástica del movimiento de los cuerpos– adquirían tanta importancia como la interpretación de los actores, tal como sucedía en el teatro de Max Rein-

² Esta carta de Elías Castelnuovo se encuentra en la Colección de David Licht en el archivo del YIVO Institute for Jewish Research en Nueva York.

hardt³. Esto puede verse claramente en las notas periodísticas que reseñaban las obras de Licht:

Se destaca en su dirección la plasticidad que logra de los actores, como también las luces, el decorado y la música como factores preponderantes de la estructura de la obra. Muy pocos pueden rivalizar con él en el manejo de los reflectores (*La Hora*, 16 de marzo de 1943).⁴

Debido a estas razones, consideramos que la llegada de Licht a la Argentina funcionó como una vía de ingreso para procedimientos de puesta en escena que constituyeron una fuente de innovación dentro del campo teatral de Buenos Aires. La estética desarrollada por Licht en el Teatro IFT, influyó profundamente a los teatros independientes de Buenos Aires, como fue el caso de *La Máscara*, y contribuyó así al proceso de modernización del teatro argentino.

Palabras finales

A lo largo de este trabajo hemos indagado en algunos elementos de la poética de puesta en escena desarrollada por el Teatro IFT bajo la dirección de David Licht, que posicionaron a la compañía como un teatro de innovación dentro del circuito teatral porteño. Intentamos mostrar así la manera en la que el teatro judío de Buenos Aires funcionó como una corriente modernizadora, posicionándose como un conducto por medio del cual llegaron al país nuevos repertorios, autores, poéticas de actuación y estéticas que aún no se habían desarrollado en el campo teatral local y que el teatro judío contribuyó a difundir.

De esta manera, los directores judíos como David Licht que llegaron a la Argentina, trajeron bajo el brazo poéticas de modernización teatral que influyeron notablemente en el campo teatral nacional: las concepciones teatrales de Konstantin Stanislavski, la estética de ensamble del teatro soviético, las ideas de puesta en escena de Max Reinhardt, la obra de Bertolt

³ Licht había sido discípulo de su director David Herman, quien había vivido en Viena y estaba fuertemente influenciado por las ideas de Max Reinhardt sobre la puesta en escena.

⁴ La importancia que le otorgaba Licht a la iluminación lo llevó incluso a traer desde Estados Unidos un equipo lumínico moderno para el Teatro IFT, cuando regresa al país en 1948 luego de su estancia en Nueva York. Encontramos constancia de esto en las cartas que intercambia con los dirigentes del IFT en el año 1947, que se encuentran en el Archivo Teatro IFT, CeDoB "Pinie Katz".

Brecht y Arthur Miller, y la voluntad de formar nuevas generaciones de intérpretes a partir de la creación de escuelas dramáticas. Luego de la llegada de Licht, estos elementos contribuyeron a posicionar al Teatro IFT como un espacio de experimentación que despertó el interés de los círculos artísticos y las audiencias porteñas, quienes asistieron a sus espectáculos a pesar de no comprender el idioma de las representaciones. El teatro judío funcionó así, como una vía de ingreso para nuevas ideas artísticas al campo teatral de Buenos Aires, por lo que reconstruir su desarrollo constituye un aporte de relevancia para el estudio de fenómenos centrales en la historia del teatro argentino.

Referencias bibliográficas

- Caplan, D. (2018). *Yiddish Empire: The Vilna Troupe, Jewish Theater, and the Art of Itinerancy*. Ann Arbor: University of Michigan Press.
- Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos, 2012.
- Lincovsky, C. (2006). *Encuentros. Vida de una artista*. Buenos Aires: Grupo editorial Norma.
- McGee Deutsch, S. (2010). Entrevista a Cipe Lincovsky, Archivo Oral Centro Mark Turkow.
- Pellettieri, O. (ed.) (2003). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires: La segunda modernidad (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.
- Zayas de Lima, P. (2001). *Cultura judía, teatro nacional*. Buenos Aires: Nueva Generación.



La dirección de Aderbal Freire-Filho: entre culturas, historias y palabras, hacer un teatro del presente

Cassandra Boldor*

Aderbal Freire-Filho es conocido como fundador del *Gremio Dramático Brasileiro* en 1973 y del *Centro de Demolição y Construcción del Espectáculo* (CDCE) en 1989, tanto como por su gran variedad de proyectos teatrales. El director brasileño se distingue por la particularidad del trabajo enfocado en el actor como agente principal del lenguaje y en la transmisión de las ideas del texto dramático, pero también como un artista en búsqueda constante de nuevas formas de teatralidad y escenografía. Participa en varios festivales en Uruguay, Colombia y otros países de América Latina, donde gana diversos premios. En sus experiencias en los otros países, pone un especial atención a las aproximaciones del teatro brasileño y el de los países visitados. Es también reconocido por privilegiar los autores latinoamericanos, por el análisis atento de los textos y el trabajo creador en forma conjunta con los actores -aspectos que influyen en la realización de la particularidad de cada espectáculo-. A lo largo de su carrera, experimenta con varios lenguajes y proyectos escénicos. El proceso creador para él, constituye una instancia de cuestionamiento del proceso mismo y del aprendizaje personal.

Proponemos compartir nuestra investigación, donde se presentan detalles de su visión sobre el teatro y características de su proceso creador a través de entrevistas y testimonios. En la segunda parte nos acercaremos al espectáculo *La palabra progreso en boca de mi madre sonaba tremendamente falsa*, texto del dramaturgo rumano-francés Matei Visniec, montado por Aderbal Freire-Filho, junto con el elenco del *Teatro El Galpón* de Montevideo, en la temporada 2018.

Pasaje por la biografía artística

Aderbal Freire-Filho se destaca en una gran variedad de proyectos tanto de televisión, pedagógicas, pero además teatrales. En la década de los

* Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Udelar
cassandraboldor@gmail.com

ochenta, experimenta con el teatro de calle, con unos montajes interesantes y adaptaciones de Machado de Assis y Carlos Drummond de Andrade. En 1981 hace un montaje de Oduvaldo Vianna Filho con jóvenes actores, que es considerada por la crítica como una nueva y fértil etapa en su carrera, marcada por un equilibrio entre experimentación, exposición clara y un buen manejo del humor. En 1985, junto con el elenco de la Comedia Nacional de Montevideo, realiza el montaje de *Mefisto*, realizando su primer trabajo con un elenco de este país. A finales de los ochenta, retoma un proyecto soñado, el de construir una compañía teatral en el viejo *Teatro Glaucio Gill*, que se encontraba desactivado y en ruinas. Es en este contexto, en 1990, que estrena uno de sus mejores espectáculos *Mulher Carioca aos 22 Anos*, con el *Centro de Demolición y Construcción del Espectáculo*. Dicho trabajo constituye una mezcla de teatro épico y otros géneros dramáticos con un lenguaje innovador. El éxito de este espectáculo le vale el Premio Shell del año y puede ser considerado uno de los factores de estímulo a la serie de espectáculos que presentó en los años siguientes de la década. Lamentablemente, unos pocos años después, el grupo es expulsado de su espacio, pero el director encuentra la opción del *Teatro Carlos Gomes*, hacia el que será seguido por los actores y donde inicia otra serie de espectáculos y eventos teatrales.

En 1995 pone en escena versiones adaptadas de Luis Alberto de Abreu, Jean-Paul Sartre y Alexandre Dumas. Después de dirigir *El cartero y un poeta*, de Antonio Skármeta, sobre Pablo Neruda, llega a trabajar con artistas internacionales. Pero su actividad no se limita solo a la dirección de teatro, sino que también se involucra en una variedad de proyectos como trabajos con distintos grupos de teatro y en la dirección de alumnos de escuelas de teatro, así como experiencias de enseñanza a nivel universitario. Es un gran promotor de los autores brasileños y latinoamericanos, pone mucho peso en el análisis atento de los textos y, además de su posición en el proceso creador de cada espectáculo en particular, cree en la importancia del trabajo en forma conjunta con los actores. Siempre le gustó experimentar con varios lenguajes y proyectos escénicos, disfrutando del proceso creador como actividad de cuestionamiento y aprendizaje permanente (Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, 2018).

Como director Aderbal Freire-Filho tiene una relación especial reconocida con Uruguay, con la Comedia Nacional y además con el Teatro El Galpón desde los años 80. Entre Freire-Filho y el mundo teatral monte-

videano tuvieron lugar hasta hoy distintos espectáculos y colaboraciones. Más recientemente, en 2017 estrenó con el mismo *Teatro El Galpón*, la obra *Incendios*, del autor libanés Wajdi Mouawad, a la que siguió *La palabra progreso en boca de mi madre sonaba tremendamente falsa* de Matei Visniec y en 2019, un proyecto dedicado a los 70 años de *Teatro El Galpón* con un homenaje al escritor y periodista uruguayo Eduardo Galeano.

Visión sobre el teatro y características de su proceso creador

En abril de 1986 Aderbal Freire-Filho es invitado especialmente a Montevideo para realizar un Seminario para Directores. Una gran personalidad del mundo teatral y de radio uruguayo, Rubén Castillo, quien fue el que introdujo al director a la escena montevideana, aprovecha la ocasión para realizar una entrevista más larga, más relajada, que se transformó en el libro *Conversaciones con un director de teatro*.

Logramos encontrar el libro y descubrimos desde su apertura la naturaleza de un director humano, modesto, profundo, que ha aprendido de su experiencia que el teatro es como parte de su manera de ser, que es alrededor del diálogo: “Conversar es una manera de estudiar, de hacer reflexiones, de pensar en voz alta, de rehacer conocimientos; uno piensa que tiene cosas fijas, pero la mejor manera de conocer, de descubrir, es dialogar” (Castillo, 1986, p. 12). Su compañero de conversación –de diálogo– le propone hablar en portugués si le viene más cómodo, pero el director muestra una apertura en la cual nos parece que se basa su capacidad de trabajar por lo menos en dos culturas, de estar, de caminar entre ellas y de crear de dentro de ese lugar:

Este idioma mezclado es mi idioma ahora, el que hablo después de tres meses. Yo creo que lo que podría pasar hablando en portugués sería sentirme raro, con esta mezcla quizás esté más cómodo. No es lo mismo por supuesto tres meses que 44 años. Pero me diste esa libertad y por algo no empecé por usarla. Intenté hablar con los actores en portugués alguna vez que me pareció que no habían entendido bien mi “español” y teníamos más dificultades. (Castillo, 1986, p. 12)

Además del diálogo, de la conversación, el teatro es para Freire-Filho el arte que se centra en el hombre, en su imaginación y en su capacidad de crear otros mundos. A diferencia del cine, que se basa en la tecnología, al

teatro le son suficientes pocos y pobres recursos. Por otro lado, a diferencia de la literatura, el teatro, a través de sus medios de manipulación de la imaginación, de los actores, de los símbolos etc., logra provocar muchos de los sentidos y conmover de manera particular al espectador (Castillo, 1986). En una entrevista más reciente argumenta que el teatro es un arte del futuro, uno que existió desde siempre y que después de la desaparición del cine, de las series, vamos a seguir teniendo el teatro. Además de su no transitoriedad, el teatro es un arte que está completamente vivo, actual, que desarrolla poéticas escénicas nuevas todos los días, que explora con todos los posibles recursos y que va acompañando la humanidad (Clara, 2018). Así como en el centro del teatro se encuentra el hombre, el tipo de teatro que considera promover es justo el que cuestiona al hombre mismo, a la humanidad, es decir, el teatro que habla sobre nosotros. Por otro lado, insiste sobre el rol social que el teatro ocupa en la sociedad. En una época de tanto entretenimiento, el teatro tiene que ser algo más que eso, nos dice él (Clara, 2018).

Como sabemos, el lugar del director es bastante debatido generalmente, pero este director viene con una visión, podríamos decir, no muy común, y habla sobre la invisibilidad de este rol. Que no esté muy clara su presencia en el espectáculo, sostiene él, es quizás mejor. Se ve como un lector y como traductor de un texto, que después lleva ese mismo texto a compartir con otros lectores: los actores, los escenógrafos, vestuaristas y, por último, con los músicos. Juntos encuentran cómo acercar el texto al espectador de manera más potente, de agregarle al texto más expresividad. Él dice: “el director no quiere estar contra el autor, porque su función de traductor es dar al texto todos los recursos del escenario, ni usurpa el teatro al actor, porque redescubre el escenario para el actor” (Castillo, 1986, p. 24). ¿Cómo logra él encarnar ese rol, del traductor? ¿Qué implica su dirección?, son preguntas que tratamos de explorar.

En ocasión de una entrevista realizada por la revista Socio Espectacular, se le pregunta sobre su metodología de trabajo. Él confiesa que en los principios de su actividad como director, el proceso de traslado a escena y de trabajo con los actores era mucho más extenso de lo que es hoy en día. Al mismo tiempo, él cuenta del gran placer que se toma del trabajo de dirección, que le gusta experimentar, pero sin alejarse demasiado del texto. Otro aspecto muy interesante que cuenta de su proceso creador es el de las etapas iniciales: el descubrimiento de la coreografía para cada escena,

cómo se mueven los personajes, el universo de la historia, los símbolos, esta etapa siendo anterior y la base de la idea escenográfica:

Quizás un método sea, primero, tratar de descubrir cada escena y buscar una traducción coreográfica a esa escena. Eso me importa muchísimo: cómo se mueven. Porque no está la escenografía como en el cine, en *Incidios*, por ejemplo, no está el ómnibus, no está la casa de uno, no está la aldea tal o cual, no está la carretera, no está nada... Tengo que construir la escena en la imaginación del espectador, y si el actor está libre, ahí suelto, para mí, con esa falsa libertad, no va a decir dónde está; por eso la coreografía le va a ayudar a decir dónde y cómo está; puse una bicicleta para que parezca más joven, para que esté ahí en su aldea. Entonces esa coreografía es lo primero que trato de hacer para buscar cómo, e incluso me lleva a una escenografía. Bueno, esa coreografía me importa, porque así reconstruyo coreográficamente, escénicamente, poéticamente... hablo de la poética de la escena, lo que está en el texto. (Mantero y Vidal, 2018)

Toda esta etapa se desarrolla dentro de lo que le gusta llamar *atelier*. Es durante los procesos de ensayo que se juntan la traducción del texto, las ideas coreográficas y de puesta, con el diálogo con los actores y los otros artistas. Los ensayos dentro del espacio de *atelier* representan la exploración en conjunto de la expresión de la obra. En este conjunto, a él le corresponde más el rol de facilitador, podríamos decir, además en lo que implica el trabajo de relación con las palabras (Mantero y Vidal, 2018).

La palabra es esencial. En la lectura y en la escritura se trabaja de una manera y para el teatro, de otra. Es la palabra que toma realidad y para que esto sea posible, para que exprese la vida, necesita de un trabajo particular de parte del actor:

Lo que trato de hacer es eso, que los actores vayan más allá de las palabras, no solo para que las palabras se tornen más claras, y su sentido mejor conocido, sino también para que salgan de un error, que es muy común en algunos teatros, que es el de un actor que repite lo que dijo el director. Quizás la cuestión más importante para el actor sea olvidar que ya sabía ese texto, que ya sabía esa letra, lo más importante es eso. Es terrible porque cuando habla en ese momento es como que esa situación, y la acción que la mueve, deben llevarlo a decir esas cosas. Claro, naturalmente, él ya sabe qué cosas va a decir; pero tiene que olvidar [...] que sabe su letra, y descubrirla en el momento. (Mantero y Vidal, 2018)

Además de apropiarse del texto y de la historia, el actor tiene que encontrar la manera de salir de sus hábitos de actuar la emoción o la palabra: “hay que actuar la acción –no “palabrar” la palabra, ni “emocionar” la emoción–” (Mantero y Vidal, 2018). Por otro lado, los actores tienen que aprender a ser presentes. En realidad, lo que dice Freire-Filho es que “los actores tienen que desaprender, para hacerse presentes” (Mantero y Vidal, 2018). Ser presente es lo más importante para un actor. Eso implica que al hacer una obra de Chejov, por ejemplo, no está contando una historia de Rusia de principio de siglo XX, como actor se está viviendo en el presente (Mantero y Vidal, 2018). Vamos a ver cómo explora el director un texto en el cual la palabra “palabra” se encuentra justo en el título y que, además, tiene un problema, suena falsa.

Teatro El Galpón

La obra *La palabra progreso en boca de mi madre sonaba tremendamente falsa* es la primera representación del dramaturgo rumano Matei Visniec en ser conocida por el público uruguayo. El *Teatro El Galpón* es uno de los pioneros del teatro independiente en Uruguay. Se fundó en 1949, durante un gran período de bienestar económico del país, lo cual se reflejó en la apertura y la multitud de proyectos culturales, a los que el público contribuyó de forma decisiva. Pero la historia de este grupo se torna tormentosa durante la dictadura entre 1976 y 1984, periodo en el cual permanece cerrado. El grupo artístico se divide entre los que se van al exilio a México y los que pudieron quedarse en el mundo teatral del país; pero todos siguen haciendo y luchando por el tipo de teatro en el cual creen. El espacio físico y los recursos de este teatro, ocupan un lugar especial en su historia; ha actuado en tres salas distintas y la habilitación de todas fue lograda principalmente gracias a la relación especial entre los artistas y su público. Actualmente, el Teatro El Galpón es uno de los teatros montevideanos más activos y apreciados tanto a nivel local como internacional.

La obra y la puesta en escena en Montevideo

El texto *La palabra progreso en boca de mi madre sonaba tremendamente falsa* nos pone en un contexto este-europeo, balcánico y tiene dos versiones escritas por el autor: en rumano y en francés. En Montevideo fue traduci-

do del francés al español por la uruguaya Laura Pouso, representado por actores uruguayos, bajo la dirección del brasileño Aderbal Freire-Filho. Consideramos que todos estos cruces de culturas enriquecen la puesta en escena y el espectáculo en esta versión.

Como el propio autor señala en el prefacio de su texto en rumano, la obra tiene como tema la imposibilidad del duelo a partir de la guerra, así como el nacimiento de un capitalismo salvaje sobre las ruinas del comunismo. A su vez, el director nos indica la actualidad y la universalidad de los personajes, de las situaciones y de la crisis de la humanidad de nuestro tiempo. El contexto geográfico, histórico y social al que nos acerca la obra parece difícil de ubicar, uno que parece difícil poner en la categoría ficción por su fuerte conexión con la realidad histórica. Nos lleva a un lugar del mundo geográficamente complejo y cargado históricamente, trágico y doloroso socialmente. En nuestro trabajo, vamos a dedicar también una parte a estos detalles, siendo una etapa importante en el enfoque de nuestra investigación. La obra nos hace conocer a una pareja de refugiados que regresan a su pueblo después del final de una guerra. A su regreso, encuentran su casa y pueblo arruinados. Sus vidas se dividen entre la reconstrucción de la casa medio quemada y la búsqueda de los restos de su hijo muerto en la guerra. No solo las casas están en ruinas, sino que también las personas que viven en ellas: algunos hundidos en la desesperación y otros en la complicidad con una comercialización sin límites. En este contexto aparece también, en forma grotesca, la hija de dicha pareja que ejerce la prostitución en los países de Europa Occidental. Una extraña mezcla, muy sutilmente construida por el autor y excepcionalmente puesta en escena. En esta historia, hay un fuerte elemento de misterio, por un lado, a través de la presencia del hijo muerto en la escena y su interacción con sus padres y por otro lado, una semi-ambigüedad espacio-temporal de la historia, sobre la que se pregunta en varias situaciones sin que aparezca una respuesta.

A continuación vamos a presentar algunas secciones de nuestra investigación sobre la puesta en escena por Aderbal Freire-Filho de este texto, a través de nuestras herramientas teóricas, dentro del análisis de espectáculos del “cruce de culturas”.

En su libro, *Le théâtre au croisement des cultures*, el teórico Patrice Pavis analiza la puesta en escena del teatro contemporáneo en un contexto intercultural. Nos aporta un esquema de deconstrucción de nuestro objeto

de estudio. Este esquema lo nombra, metafóricamente, el *reloj de arena*: en un polo tenemos la cultura de origen y en el otro la cultura de recepción. Entre estos dos polos se encuentran varias capas de filtros que modelan el flujo de la arena, además de la desigualdad de los granos de arena en peso y en medida. Su método de trabajo quiere mostrar cómo la cultura receptiva mira y recibe la otra, la de origen, y que este proceso está guiado por una serie de operaciones teatrales y culturales. (Pavis, 1990). En esta parte de nuestro análisis descubrimos que el autor mismo, en ocasión de una conversación pública durante su visita a Montevideo a ver el espectáculo (18-19 de setiembre del 2018), confiesa haber sentido que tanto el director, como los actores, amaron el texto. Es importante mencionar que el espectáculo se desarrolló en español y que el autor no conoce el idioma. Logró reconocer su texto a través de la actuación. Además, admiró que el director encontró la metáfora en su texto, que logró transformar cada objeto y gesto en un símbolo para realizar una de las más bellas puestas en escena de uno de sus espectáculos. Otro detalle que le llamó la atención fue que su texto tuvo resonancia acá, hecho completamente inesperado y que le causó mucha alegría. Del otro lado, el director, en la misma conversación, cuenta de la satisfacción de hacer un espectáculo de un texto escrito por un autor en vida, que puede venir y reconocerse en ese espectáculo. Una alegría le causó también el haber encontrado un recurso que potencie el texto, que agregue al universo de la historia: como una mesa que toma varios roles durante el espectáculo y se transforma en el centro de la coreografía escénica, pero que en el texto no ocupaba más que el rol propiamente de una mesa en algunos momentos puntuales.

Una de las capas esenciales del “reloj de arena” es el trabajo actoral. Para tocar un poco este aspecto, en la conversación individual que tuvimos con la actriz Alicia Alfonso (el 29 de setiembre del 2020), quien realizó el rol de madre, se destacó el trabajo de investigación personal que hicieron cada actor y de los materiales que se compartían entre ellos, para poder acercarse de la parte del mundo de cual se cuenta esa historia, pero también de relacionarla con parte de la historia local y regional. En el cruce de la fascinación por el texto, por la propuesta del director y la motivación de ellos de contar una historia que también les pertenece, salió lo que la actriz aprecia como una de las últimas grandes puestas en el Teatro El Galpón. De hecho, la obra ganó al final del 2018 dos Premios

Florencio, ofrecidos por la Asociación de Críticos Teatrales de Uruguay, mejor dirección y mejor espectáculo.

En sus observaciones sobre la dinámica y los límites de la recepción intercultural (2004), Josette Féral menciona dos elementos esenciales que se emplean en el teatro en general, pero que en el caso del teatro intercultural son, quizás, más visibles. Primero sería el de las posibilidades del espectador de ser parte del acontecimiento: de sus lecturas, conocimientos, entendimientos que están relacionados con su recepción. En este sentido, podemos mencionar dos observaciones: primero, que el espectáculo no tuvo mucho éxito al público general, siendo apreciada como una obra muy buena, pero también, dura, pesada y difícil. Por otro lado, por el público de teatro fue evaluada como “esto es teatro”, como muestran también los premios mencionados. Estos detalles son interesantes de tener en cuenta en las evaluaciones de las propuestas programadas por Teatro El Galpón, como también sobre el público teatral de la capital de Uruguay. Otro elemento del cual habla Féral (2004) es del rol “seductor” del lenguaje en el funcionamiento del espectáculo. Este aspecto podemos decir que representaría también una de las capas-filtros de adaptación entre las dos culturas, que fue muy bien entendido por el equipo creado por el director y la traductora. Existe una traducción del texto en español, pero fue rechazada por el grupo y se optó por una nueva traducción del francés al español rioplatense-uruguayo.

En este punto de nuestra ponencia proponemos una sección de análisis semiológico de las elecciones y funcionamiento escenográfico de la escena 14. La escena se inicia con el padre excavando en la búsqueda de los restos del hijo muerto. El hijo le ofrece su ayuda. Aquí interviene un fuerte aspecto del absurdo de la situación: el hijo muerto le habla al padre, quien lo puede escuchar y contestar. Existe un diálogo entre los dos mundos: el de los muertos y el de los vivos. En varias instancias durante la obra el hijo se dirige a los padres, o el padre al espíritu del hijo, pero es en esta escena que aparece un diálogo. Los dos personajes se encuentran bastante cerca uno del otro, pero al mismo tiempo parecen estar muy lejos: el hijo está sentado arriba de la mesa y el padre excavando al lado –un detalle que crea la sensación de la distancia a través de la diferencia de nivel–. Otro aspecto particular de la escena es que el pozo que está excavando el padre está representado por un círculo formado por unas sillas: el padre está adentro del círculo y para marcar el avance hacia la profundidad está empujando

las sillas –acá aparece una contradicción de sentidos de los niveles vertical y horizontal. En este aspecto escenográfico nos acordamos de la teoría de Tim Fitzpatrick de las configuraciones de núcleos semióticos dentro de un espectáculo (Mirza, 1990). En nuestro caso, hablamos de un ejemplo de antítesis diacrónica: los dos personajes ocupan dos espacios, dos mundos, distintos, pero al mismo tiempo, ellos dialogan. Como hemos mencionado anteriormente, la escena es representativa para la obra, tanto en el texto, mostrando un punto fuerte del cruce entre el mundo de los vivos y el de los muertos, como en las elecciones escenográficas por el uso múltiple de los objetos la mesa y las sillas. Con la ayuda de la mesa, en esta escena, se crea la separación de los niveles, de los mundos; además, por el balance de las piernas del hijo, nos podemos imaginar como un espíritu, flotando, desde arriba. Las sillas en círculo están usadas para crear la sensación del sentido opuesto, del pozo, de la tierra, hacia abajo.

Por último, vamos a compartir algunas notas sobre el ambiente sonoro, que ocupa un espacio para nada menor en este espectáculo. En su entrevista en el programa *Iceberg* en la radio clásica, el director habla sobre el rol de la música en el teatro, refiriéndose a la visión de Brecht, del que es un gran admirador, y dice: “me interesa muchísimo el tema de la música en el teatro. La música en el teatro tiene un rol fundamental, pero no en el sentido de un adorno, sino la música misma como parte de la expresión dramática” (Alfonso, 2018). Está también de acuerdo con el director polaco Krystyan Lupa, en el sentido de que la música crea un universo necesario para el actor mismo. Distinto que en el ballet, donde el soporte de la coreografía es la música, en la coreografía del teatro el apoyo se encuentra en la palabra, pero donde la música emplea el nivel imaginario del actor. Hay muchas formas de que la música esté presente en el teatro. El ambiente sonoro del espectáculo *La palabra progreso en boca de mi madre sonaba tremendamente falsa* en esta puesta es la creación de Fernando Condon en base a una obra del músico brasileño Tatto Taborda. Formado como de pedazos, es como un collage que ofrece otro elemento más para la síntesis que está el espectador por realizar. Incluye elementos balcánicos, pero también específicos de la obra con el propósito de crear el entorno del espectáculo. Vemos que la música tiene el propósito tanto de establecer, como de cambiar y de mantener los distintos climas. Sabemos con Pavis que la música la examinamos en su utilización en la puesta, en el servicio que le hace al acontecimiento teatral, es decir en su función dramatúrgica

(Pavis, 2018). Entonces, nos acercamos un poco sobre el primer “pedazo”, que es, tal vez, uno de los más impactantes y el cual transpone a través de sus elementos balcánicos, lo transporta al espectador hacia ese lugar misterioso de donde le muestra, le da para probar un poco del gusto local. Un segundo rol que ocupa es el de instalar la coreografía y el ritmo para los actores, que también se trasladan, pero en el caso de ellos, en el cuento. Y, finalmente, podemos decir que, en un tercer lugar, hace una introducción bajo la forma de un resumen de una historia que se necesita saber para poder entrar en el cuento: la historia de distintas etapas en las relaciones entre los pueblos balcánicos que terminan en guerra. Este último rol lo podemos de nuevo relacionar con los filtros de adaptación de los cuales habla Pavis, porque esta parte no está en el texto del autor. Es una propuesta del director, quien tan creativamente decide realizar este viaje, que además es un detalle estético maravilloso de la obra como conjunto.

En lugar de conclusiones

Elegimos cerrar con el testimonio de uno de los miembros históricos del Teatro El Galpón, Arturo Freitas, quien logra juntar los detalles presentados en nuestra ponencia, de las particularidades del teatro del director que hemos considerado esencial hacerle lugar en este importante encuentro sobre la dirección teatral en el espacio latinoamericano:

Trabajar con Aderbal es trabajar con un maestro y así se comporta el elenco. Hay cosas que consigue Aderbal con el elenco que no lo consigue ningún director, ni del Galpón, ni de Uruguay. Porque está la apreciación por el trabajo de Aderbal y hay un amor, no podemos decir un cariño simple, hay muchísimo amor en El Galpón hacia Aderbal. Entonces Aderbal dice eso y todo el mundo... todo el mundo al piso porque tiene esa importancia. Es un gran maestro y ojalá que sigamos pudiendo trabajar con él y ojalá que podamos aprender y aplicar las cosas que aprendimos, porque trabajar con Aderbal es meterte en un universo absolutamente diferente de todo lo que pasa y estoy asombrado. (Alfonso, 2018)

Referencias bibliográficas

- Alfonso, J. (8 de junio de 2018). Después de los incendios. Radio clásica. En línea en: <http://clasica.uy/eliceberg/despues-de-los-incendios/> Consultado en noviembre de 2018.
- Castillo, R. y Junior, A. (1986). *Conversaciones con un director de teatro*. Montevideo: Banda Oriental.
- Clara, J. (8 de mayo de 2018). Aderbal Freire Filho: “En poco tiempo todo se va a manejar con aplicaciones, menos el teatro”. Radio sarandí690. En línea en: <https://www.sarandí690.com.uy/2018/05/08/17391-aderbal-freire-teatro/> Consultado en noviembre de 2018.
- Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2018: <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pes-soa18028/aderbal-freire-filho> Consultado en noviembre de 2018.
- Féral, J. (2004). *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna.
- Mantero, L, y Vidal Giorgi, L. (2 de mayo de 2018). Entrevista a Aderbal Freire-Filho: “Hay que actuar la acción”. *Socioespectacular*. En línea en: <https://socioespectacular.com.uy/entrevista-a-aderbal-freire-filho-hay-que-actuar-la-accion/> Consultado en noviembre de 2018.
- Mirza, R. (1990). Texto narrativo, texto dramático y texto espectacular: El coronel no tiene quien le escriba, en de Toro, Fernando (ed.). *Semiótica y teatro latinoamericano* (pp. 241-256). Buenos Aires: Galena
- Pavis, P. (2018). *Análisis de los espectáculos*. Trad. Jaime Arrambide. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Paidós.

Pavis, P. (1990). *Le théâtre au croisement des cultures*. Paris: José Corti.

Visniec, M. (2016). *Migraaaanti sau prea mulți în aceeași barcă. Trilogia balcanică*. București: Humanitas.

Visniec, M. (2013). *La palabra progresa en la boca de mi madre sonaba tremendamente falsa*. trad. Evelio Miñano, Universidad de Valencia.



El director en la poética del mimo

Luis Cáceres Carrasco*

Introducción

Petronio Cáceres es un artista-investigador ecuatoriano que por más de cinco décadas ha realizado estudios sobre expresión corporal y lenguajes no verbales desde su trayectoria como director en teatro, pantomima, títeres y teatro de objetos. Su formación inicia en 1968 cuando ingresó a la Escuela de Arte Dramático de la Casa de la Cultura Ecuatoriana Benjamín Carrión y en 1970 se integra al grupo Teatro Experimental dirigido por Pascal Monod, asistente de Jerzy Grotowski. En 1973 tuvo un acercamiento a los títeres a través del maestro Pepe Ruiz, titiritero argentino, y este encuentro le abrió un nuevo universo de experimentación. En 1974 fundó el grupo de teatro y títeres La Rayuela con el que desarrolló un trabajo innovador en la construcción de marionetas y manipulación; además, incursionó en la dramaturgia para títeres y teatro de objetos, con y sin palabras.

En 1978 ingresó como docente titular de la cátedra de movimiento y expresión corporal a la Carrera de Teatro de la Universidad Central del Ecuador, donde realizó estudios sobre pedagogía teatral y lenguajes no verbales. Aceptó la investigación como parte fundamental de su trabajo y asumió, disciplinadamente y en silencio, este compromiso con la academia. Entre 1991 y 1993 realizó la primera investigación formal de la Facultad de Artes, pero lastimosamente no tuvo eco y el informe final se extravió. En la actualidad se desconoce la ubicación del documento, que es la primera constancia de producción científica en artes escénicas de la Universidad Central del Ecuador.

Entre 1987 y 1990 ingresó a la escuela de mimo de Mudanzas, dirigida por José Vacas, considerado el mimo más importante del Ecuador. La propuesta de escuela de José Vacas se fundamentó en la conciencia corporal y en el reconocimiento y aceptación del individuo. Los ejercicios venían de los aprendizajes en Argentina con Roberto Escobar e Igón Ler-

* Investigador residente IAE
lacaceres@uce.edu.ec

chundi, de su práctica como mimo en México, de sus aprendizajes en bio-danza, yoga, taichí y de su propia experiencia como creador. El enfoque pedagógico era diferente a otras escuelas: relacionaba al ser y su cuerpo con la necesidad de encontrarse con la memoria corpórea, la experiencia de reconocerse y aceptarse y de encontrar la voluntad de ser y estar, era un trabajo sobre presencia y, si se quiere explicar desde la antropología teatral barbiana: se trabajaba sobre la preexpresividad del intérprete. José Vacas, que fue compañero de Petronio Cáceres junto al bailarín Wilson Pico en una agrupación que se dedicó al estudio del cuerpo en la década de los setenta, se convirtió en uno de sus maestros. A partir de ese momento Cáceres reafirma sus investigaciones y encuentra nuevos referentes sobre el trabajo del cuerpo desde el estudio del mimo.

Durante su trayectoria nunca dejó de formarse, realizó una licenciatura en antropología, una maestría en psicología transpersonal, otra maestría en ciencia, cultura y sociedad y varios seminarios y diplomados. La relación que encontró entre la corporalidad del intérprete con el ser fue una inquietud desde sus inicios en el teatro y por eso sus trabajos de investigación son procesos transdisciplinarios, complejos y abarcan desde muchos referentes el estudio de lo corpóreo.

En un medio teatral receloso respecto a la teorización, distante de procesos investigativos y con recursos limitados se consolidó un grupo mayoritario, de docentes y artistas escénicos, que adoptó un comportamiento apático hacia la teorización de sus procesos. Jorge Dubatti explica que este artista “aunque produce pensamiento considera que la tarea del pensar corresponde a otros, más formados y reconocidos como tales” (Dubatti, 2020, capítulo VI, sección 4, párr. 5), principalmente maestros consagrados de otras territorialidades. Otro grupo reducido asumió una actitud inhibida hacia la difusión de su labor intelectual. En este segundo grupo se encuentra Petronio Cáceres que mantiene una nutrida producción teórica —inédita y nunca publicada—, desarrollada gracias a su experiencia artística del medio en el que vive. La mayor parte del corpus teórico de Petronio Cáceres se encuentra en su archivo personal, en varios folios sin clasificar de diferentes épocas de su trayectoria; contiene: informes de investigaciones sobre expresión corporal, teatro de objetos, dramaturgia y pedagogía teatral; ensayos académicos, obras de teatro con y sin palabras, obras de títeres, registros de sus procesos creativos. Escribió y dirigió varias obras de teatro y títeres; cada producto artístico es el resultado —o pretexto—

de un nuevo proceso de investigación. Lastimosamente una parte de ese material, borradores, bitácoras, bocetos, fotografías, se ha perdido o desechado y no ha tenido el cuidado de conservarlo.

Petronio Cáceres se jubiló de la universidad en 2014, pero su trabajo de investigación continúa y con el grupo de teatro y títeres La Rayuela sigue produciendo obras. Construyó el Centro Cultural El Arca, un espacio multifuncional con aforo para 50 personas, donde trabaja de manera independiente.

El rescatar este material me ha permitido encontrar varios escritos de su autoría que se relacionan con la praxis del director en montajes de obras donde elimina el texto reemplazándolo por el uso del cuerpo, el espacio y los objetos. En uno de sus ensayos titulado: Del lenguaje verbal a los lenguajes no verbales en el teatro —compilado en el libro *Entre realidades, diálogos, ficciones: de la experiencia actoral al pensamiento teatral*, publicado en diciembre de 2020 como resultado de esta investigación— sistematiza la experiencia en la dirección de tres obras cortas, cada una abordada desde distintos canales expresivos. Al analizar este documento se puede dilucidar el proceso creativo en el momento de montar una obra y su accionar como director. Para este ensayo voy a referirme al proceso de adaptación de la primera unidad de la escena El cajón de la obra *Terror y miseria del Tercer Reich* de Bertolt Brecht a través del canal espacial.

Antes de revisar este fragmento del ensayo es necesario exponer algunos criterios teóricos que Petronio Cáceres plantea sobre el canal espacial desde la expresión corporal, que en el transcurso de su praxis se han ido consolidando. Es necesario hacer este recuento para tener una idea de cómo retoma sus formulaciones teóricas en su praxis como director y de qué manera se relacionan con bases del mimo moderno.

La proxemia

Cáceres toma como referencia las consideraciones de Edward Hall sobre proxemia para delimitar los espacios de relación en la expresión corporal: esfera íntima, esfera familiar, esfera social y esfera pública. Incrementa una esfera adicional que la llama esfera cósmica y consiste en la relación del ser con la naturaleza y el cosmos; y abarca a todas las esferas mencionadas anteriormente

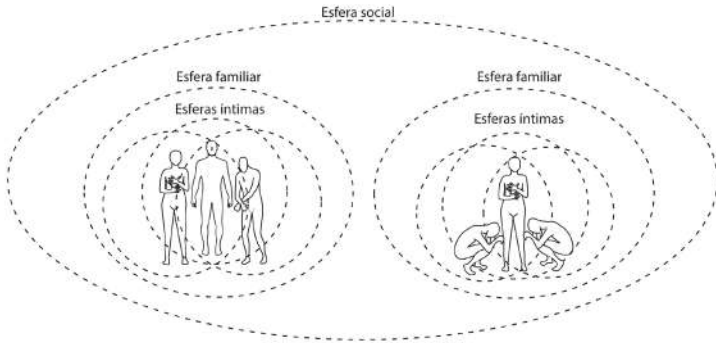


Gráfico 1: *Esferas de interacción.* Realizado por Petronio Cáceres.

Hay que tomar en cuenta que, para Petronio Cáceres, la proxemia, y todo lo relacionado con la expresión corporal, se basa en el principio binario abierto-cerrado: abre cuando el cuerpo se siente seguro, cuando entrega, cuando las condiciones son favorables; y, cierra cuando se defiende, cuando evade, cuando las condiciones son desfavorables. El trabajo sobre las esfera se fundamenta en el acercamiento y alejamiento de los cuerpos; este principio permite, desde la proxemia, construir sentido de territorialidad y reconocer actitudes frente a la aceptación y el rechazo. Cáceres menciona en uno de sus escritos no publicado:

Mediante el canal de distancia de los cuerpos se norma implícitamente la relación. Recorrer un trayecto entre una y otra persona es realizar el esfuerzo para lograr un objetivo. Y recorrer un trecho implica remover integralmente planes, ideas, intenciones, tanto como emociones, sentimientos, afectos, sensaciones, actitudes. (Cáceres, s/f a, p. 76)

La interrelación entre personajes a través de la proxemia hace que se vinculen los sujetos y que se definan comportamientos y modos de realizar las acciones. “En esta relación se determina la concepción de la vida, de los otros seres y de sí mismo” (p 75).

Etienne Decroux (1994) en *Palabras sobre el mimo* dedica unos párrafos a la kinesfera, él la define de la siguiente manera: “Adentro de una esfera de vidrio se colocan varios relojes y también una estatuilla. Si fantaseando, la suponemos viva, imaginamos que sus movimientos no podrán atravesar la prisión de cristal” (p. 103). En otra sección, cuando habla sobre las

marchas, comenta al referirse a la esfera: “Aquí, el actor sale de su esfera. ¿Pero sale realmente? Prefiero decir que se desplaza con su esfera encima” (Decroux, 1994, p. 103). La imagen de la esfera con relojes se refiere a las divisiones en octavos que la rotación, inclinación y la profundidad permiten; el no atravesar la prisión de cristas es el límite de la kinesfera y la tercera idea se refiere a cómo el intérprete siempre está consciente de su esfera y se traslada por el espacio con ella, este desplazamiento se relaciona con la proxemia expuesta anteriormente cuando dos cuerpos entran en diálogo.

El cuerpo

En el material rescatado sobre expresión corporal, Cáceres aborda el trabajo del cuerpo desde la tridimensionalidad, del cuerpo volumétrico, dentro de la kinesfera. Es decir que se centra en el cuerpo y su capacidad de extensión y contracción de movimiento en el espacio circundante. Nuevamente el criterio de apertura y cerramiento se hace presente e identifica tres canales de expresión corporal que se relacionan al espacio: postural, posicional y de niveles.

Las posturas corresponden a las actitudes que asume el intérprete; el cuerpo se abre o se contrae dependiendo el nivel de aceptación o rechazo del entorno. Cáceres desarrolló once *posturas primordiales*, entreabiertas y cerradas, que se articulan según los tres planos corporales: el plano sagital, el plano transversal y el plano coronal.

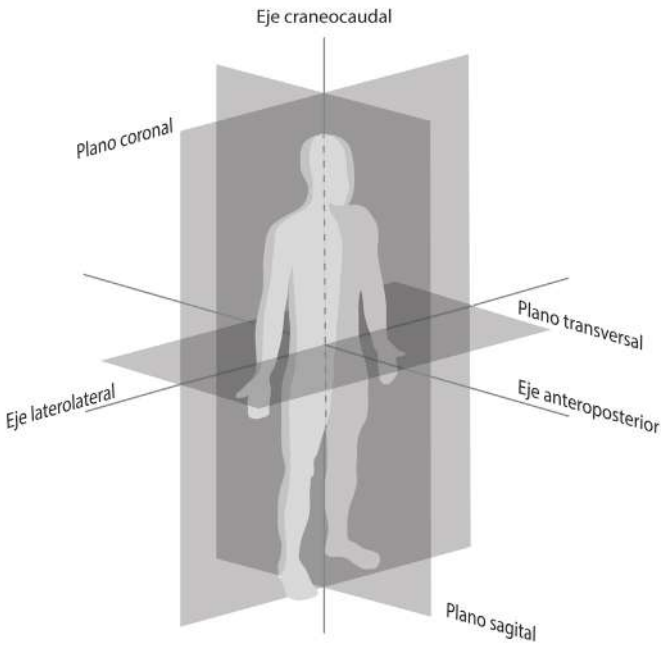


Gráfico 2: *Los planos corporales.* Realizado por Luis Cáceres

El plano transversal divide al cuerpo en sentido vertical, es decir que el cuerpo puede extenderse hacia arriba o contraerse hacia abajo. El plano coronal divide al cuerpo en frente y espalda: el frente es avanzar y la espalda, retroceder. El plano sagital determina las lateralidades y el cuerpo puede abrirse o cerrarse horizontalmente.

Etienne Decroux en el trabajo del mimo corpóreo también toma en consideración los planos. Divide la esfera corporal en octavos que sirven para la proyección del movimiento. A partir de esa división propone la rotación, la inclinación y la profundidad en la segmentación del tronco —triple diseño— e integra desplazamientos. El intérprete sigue líneas imaginarias desde los octavos para las trayectorias y proyecciones corporales.

En esta práctica están presentes las lateralidades, el frente y la espalda y la proyección en el eje vertical.

Decroux considera que el espacio no está vacío, esta lleno de pensamientos, sensaciones, ideas y a partir de la geometrización del cuerpo del intérprete proyecta esa misma geometría al espacio escénico y siempre lleva una carga, un desequilibrio, un drama muscular, un esfuerzo. El entrenamiento está direccionado en la búsqueda de la sensibilidad y conciencia del cuerpo vivo, presente, dispuesto para la acción dramática en el espacio.

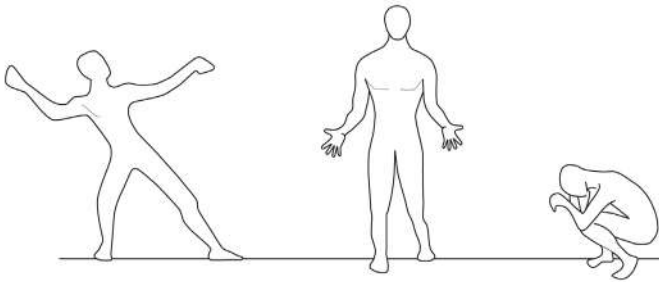


Gráfico 3: Posturas corporales. Realizado por Petronio Cáceres

Sobre la relación del canal postural con el mimo corpóreo, Decroux (1994) manifiesta: “Es una estatua griega que cambia de forma dentro de una esfera (...) El actor debe cambiar de estatua dentro de su esfera transparente de vidrio tanto como el cielo cambia de forma y de color” (p. 103). A través del triple diseño el cuerpo dibuja formas infinitas, pero también aclara que si bien las estatuas pueden ser similares, el recorrido y los esfuerzos hacen que se diferencien. Esta diferenciación entre estatuas o entre cuerpos en movimiento la determina la calidad del movimiento y los dinamorritmos.

El canal posicional consiste en el giro que el cuerpo realiza sobre su eje, mostrando u ocultando la zona ventral del cuerpo. Mostrar el frente abre la comunicación mientras que la espalda cierra el diálogo. La lateralidad evade o huye del contacto.

Se considera una posición abierta cuando las zonas ventrales del cuerpo son expuestas en la dirección del interlocutor. Mostrar el pecho es mostrarse al contexto, o a los demás, como si estuviera frente a un espejo. La posición frente a frente es una posición de comunicación. A donde va el frente se dirige la expresión. (Cáceres, s/f a, p. 74)

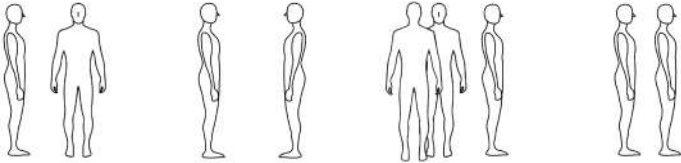


Gráfico 4: Posiciones. Realizado por Luis Cáceres

Cáceres propone el trabajo de niveles a partir de los ejes de oposición: arriba-abajo y señala las posibilidades jerárquicas que esta dicotomía puede generar. Diferentes culturas han aceptado la idea de que un cuerpo dominante o sagrado se ubique en la parte superior, mientras que la sumisión, la protección y obediencia en la parte inferior. “El cuerpo se expande en dirección ascendente cuando asume roles de dominio, poder, mando, liderazgo. El cuerpo se moviliza en sentido contrario cuando la situación le lleva a activar actitudes de acatamiento, sumisión, baja autovaloración, impotencia, tormento.” (p. 78-79)

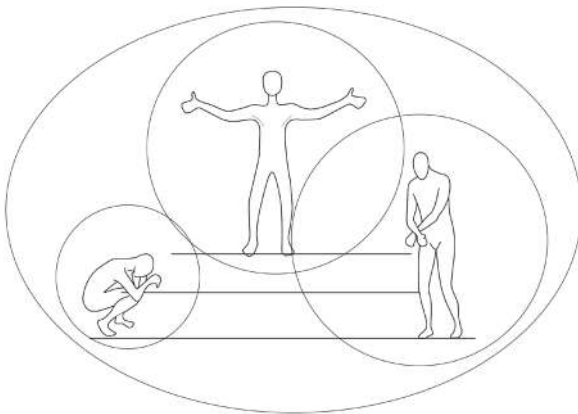


Gráfico 5: Niveles. Realizado por Petronio Cáceres

Los niveles tienen relación con lo postural y lo posicional. Los niveles determinan, en el contexto cultural, un estatus y una organización del mundo a partir de jerarquías.

Para Petronio Cáceres es fundamental la conciencia corporal del intérprete sobre estas tres categorías. La exploración y combinación de posturas, posiciones y niveles genera una compleja red de sentidos y percepciones para el intérprete que aportan en su trabajo creativo.

Los núcleos semánticos

Según Cáceres, los núcleos semánticos son un primer nivel de análisis del texto donde se estructura la fábula de la obra y traslada al teatro los criterios de Roland Barthes que plantea la necesidad de dividir los relatos en segmentos, es decir: clasificar las escenas en varias unidades. Estas unidades son las funciones cardinales o núcleos que se asumen como los nudos del relato y tienen una doble función: cronológica y lógica.

Los movimientos de intención y relación, en el análisis literario, son conceptos con los que se expresan los núcleos semánticos. Pueden ser considerados como resúmenes de lo sucedido. Señalan la línea de acción (de acuerdo con la terminología teatral), dejan ver los objetivos que persiguen los personajes y el desarrollo de la gesta, que es la obra. Son actividades intencionales y de deseo, por lo que se describen fundamentalmente con verbos de intención y relación. (Cáceres, 2020, p. 114)

Los verbos de intención o relación que se desprenden de este análisis pertenecen a los personajes y sus situaciones, al contexto, afirman un sistema de creencias que develan a una sociedad, una época, son los que permiten visualizar lo paradigmático. Corporalmente las intenciones se manifiestan en el cuerpo de los actores, en los personajes, consciente o inconscientemente, a partir de las cualidades del movimiento (velocidad, tono muscular y desplazamiento). Petronio Cáceres los llama *intencionemas* y son las unidades mínimas expresivas del diálogo corporal. En otro de sus manuscritos dice:

Una calidad cargada de motivación es un intencionema, de lo contrario es un movimiento vacío. Los intencionemas son las partículas motrices que expresan significados raíces [...].

La relación de intencionemas está sujeta a un tema situacional, responde a lo que se esté tratando en el contexto de interrelación e intercambio. Son respuestas a estímulos, creencias, suposiciones, a percepciones reales o no del espacio interactivo en el que se encuentra el actuante. (Cáceres, s/f b, p. 20)

Los intencionemas siempre están presentes, se manifiestan de manera lineal, cronológica pero no pueden sostenerse de manera independiente ya que la forma de conectarlos entre sí permite una continuidad del relato. Nuevamente traslada las ideas de la lingüística al trabajo teatral. El morfema es la unidad mínima del lenguaje que tiene un sentido; en relación, el intencionema es la unidad mínima del lenguaje corporal que tiene un sentido. En esta línea también ha desarrollado el concepto de *kinema* como la unidad mínima del movimiento, pero eso lo analizaremos en otro momento.

Los dinamorismos en el mimo corpóreo son equiparables con los intencionemas y los ademanes. Son formas de movimiento que según la percepción del intérprete se integran a la acción y la fragmentan, la llenan de motivación, de musicalidad, de impulsos, son el cómo de la acción, el adverbio.

Los ademanes

Los ademanes son una de las formas de conexión entre los intencionemas y consisten en movimientos expresivos que se manifiestan por sí solos como “respuestas inmediatas a estímulos, mediante la activación del principio de apertura/cerramiento corporal, siempre van cargados de intencionalidad y emoción, aunque están sujetos al control personal” (Cáceres, s/f a, p.83). Son muy similares a las interjecciones en la palabra.

Los ademanes se adquieren y van modificándose durante el constante aprender de la vida. Cada persona tiene sus propios ademanes de aceptación o repliegue y se vuelven parte de uno.

La capacidad de escucha y percepción en el intérprete es fundamental para explorar los intencionemas y los ademanes. El intérprete percibe algo, surge una reacción de aceptación o repliegue, de gusto o de disgusto, a lo que percibió —ese es el ademán— e inmediatamente aparece el intencionema como respuesta a un deseo, una necesidad, una motivación, una intención frente a algo o alguien. Pertenecen al grupo reguladores de

discurso corporal ya que inician o finalizan el diálogo, lo deja en pausa, permite matizar el diálogo.

Se ha dividido cada uno de los parlamentos en pequeñas unidades de intención (unidades mínimas como *intencionemas*), que corresponden en la lingüística a las frases, las que, en la cadena discursiva corporal, constituyen los pasos o momentos necesarios para lograr lo pretendido. Entre uno y otro *intencionema* está un signo motriz expresivo: los ademanes y los reguladores. (Cáceres, 2020, p. 120)

Las acciones

Las acciones son destrezas que han aprendidos los miembros de una colectividad y que se han configurado para satisfacer necesidades que la colectividad cree son las que corresponden dentro de ese medio. Para el teatro, las acciones que realizan los personajes se definen según el rol y la función social dentro de la obra. Tomando como referencia a Vladimir Propp, Cáceres (2020) explica:

Los personajes no pueden realizar todas las acciones (aunque físicamente están facultados), debido al rol que desempeñan, al estatus correspondiente a cada rol en el contexto de la sociedad a la que pertenecen y a la situación por la que atraviesan. (p. 123)

Las acciones llevan la carga emotiva de los intencionemas que puede ir cambiando, transmutándose en el transcurso del ciclo de la acción. Esa carga interna obliga a que la acción no se convierta en un proceso mecánico, el intérprete encuentra modos de realizarla y corresponde a adverbios que llevan una cualidad sentimental. A partir de la línea de acción y la línea de intención se puede crear una línea de modo o adverbial. De esta manera la acción no se vacía de sentido.

Sobre las acciones y sus modos en el trabajo desde el texto dramático que realiza Cáceres se encuentra una apreciación muy similar con los postulados de Decroux (1994) que dice, al referirse al trabajo del actor: “Al mismo tiempo que articula el verbo expresa su adverbio” y prosigue: “El texto por sí solo es incapaz de realizar tal proeza porque procede por sucesión” (p.98). Se refiere a que en el texto dramático, el dramaturgo delimita las acciones de los personajes pero no deja enunciado el cómo

hacerlas, no califica con adverbios o adjetivos y el actor debe encargarse de encontrarlos.

Los gestos

Los gestos son códigos que surgen en la construcción del personaje y dependen de su entorno, sus relaciones y situaciones. La tipología gestual propuesta por Petronio Cáceres es amplia e identifica a los gestos descriptivos, informativos, insignias, relacionales, entre otros, pero las categorías de mayor importancia para él son las que se relacionan con el gesto social y el gesto psicológico. Estas categorías tienen un sentido amplio y no son una traducción de la palabra, están llenas de significado social y cultural.

El gesto es la forma de proceder, de dar solución, de pensar, de sentir que las personas han identificado como las formas de actuar de manera coherente, porque en su proceso de interrelación social les han asumido como características suyas, normales y valederas. Estas formas identifican las pertenencias de los individuos a determinados sectores sociales. Es una actitud de mostrarse perteneciente al grupo. (Cáceres, 2020, p. 124)

Los objetos

Para Petronio Cáceres el uso de objetos en la construcción de sentido, como parte de la dramaturgia del actor y como propuesta de montaje, es un apoyo sustancial por la carga simbólica que tienen. Los objetos y sus usos son construcciones sociales que a través de la historia se han ido resignificando y por eso asume su implementación como uno de los canales expresivos. Explica además, que los objetos, incluyendo el traje, son clasificados por la cultura, determinando así sus funciones desde donde plantea la siguiente clasificación:

Se encuentran objetos sagrados, los que son utilizados únicamente por personajes que cumplen los roles sagrados; los objetos de contacto general, sobre los que no pesan el valor de consagración, en la relación interpersonal son organizados como personales y colectivos; los privados, que incitan a realizar acciones defensivas y de posesión; los de identidad personal, a veces tratados como elementos de apoyo psicológico, si en ellos, el usuario identifica caracteres de su proyección personal, o si le vincula con evocaciones y recuerdos; objetos instrumentales o de realización de

acciones, que pueden llegar a requerir, para su manipulación, hasta de una alta especialización; los objetos simbólicos, son objetos reconocidos culturalmente con una valoración significativa importante para toda la colectividad, que llegan a una cuasi sacralidad y están presentes en los actos ceremoniales. (Cáceres, s/f a, p. 80)

Los objetos, su uso, su carga simbólica, sus transformaciones y resignificaciones, los múltiples cambios de utilidad dentro del acontecimiento y su relación con otros canales expresivos pueden conmover, sorprender, emocionar, es decir, expresar más allá de la fábula, elevando su protagonismo e independizándose de su función utilitaria.

Las imágenes

Cáceres (2020) otorga a las imágenes la categoría de poesía ya que para él consisten en la construcción misma de la representación artística, la reunión de todos los elementos presentes en la escena y que permiten al espectador percibir, sentir, comprender y connotar:

La construcción de imágenes es la tarea del actor que concluye en el lenguaje poético, mediante el desplazamiento del cuerpo en el espacio (volumétrico), los signos de gestualidad, provocando en este efectos de equilibrios o desequilibrios, según lo que se pretenda expresar, según el concepto que se quiera destacar. (p. 126)

La poesía para Cáceres, tomando como referente los estudios de Roman Jakobson, se presenta cuando las unidades léxicas se transmutan a unidades no verbales (no léxicas) y además potencian las unidades emotivas.

En la lingüística “la poesía y el metalenguaje están diametralmente opuestos: en el metalenguaje la secuencia se emplea para construir una ecuación, mientras que en poesía la ecuación se emplea para construir una secuencia” (Jakobson, p. 361); pero en el mimo y en teatro no verbal las transmutaciones de metalenguajes y secuencias de lo lingüístico a lo no lingüístico son ecuaciones que construyen secuencias no verbales y el espectador vive la experiencia poética, emotiva y descubre la connotación. Esta forma de construcción de unidades no verbales la ha denominado figurada o poética, donde el actor no naturalista compone el discurso utilizando canales expresivos no verbales, eliminando en su práctica la actua-

ción realista e imitativa ya que estas dos formas de actuación trasladan las secuencias lingüísticas a una gestualidad descriptiva y no generan poesía.

El lenguaje poético es una convención tácita e inmediata que se realiza entre el poeta y el lector cada vez que escribe, actúa, compone o crea la obra de arte. Las relaciones que se establecen cada vez tienden a descubrir y expresar algo nuevo. Es el resultado de las relaciones sintácticas, paratácticas, metafóricas y metonímicas; que portan una forma de ver, escuchar, sentir y entender el mundo para expresarlo en la sustancia específica del arte. En la construcción de lenguaje poético en el escenario, el actor activa el pensamiento analógico y relaciona intencionalmente los canales expresivos y sus unidades (Cáceres, 2020, p. 126)

Las imágenes poéticas no dibujan el significado, no son descriptivas, representan lo que se quiere expresar y responden al proceso mediante el cual, los intérpretes en el espacio teatral gestan sus procesos creativos.

El cajón: el proceso creativo

En una entrevista realizada a Petronio Cáceres (comunicación personal, septiembre de 2020) explica que su proceso creativo inicia al realizar, en solitario, una primera lectura de la obra de teatro “con el corazón”, es una lectura actuada donde entra en el juego dramático a partir de percibir las situaciones, los monólogos internos, las exclamaciones, el sí mágico de cada personaje; abre los sentidos sobre lo que lee. En las siguientes lecturas afina esa percepción para vivenciar internamente el contexto. Estas lecturas actuadas le permiten accionar internamente: evadir, huir, increpar, someter, seducir, por ejemplo, que son verbos de acción interna, surgen y evocan sentimientos que posteriormente los relaciona con los intencionemas y que le ayudan a encontrar los sustantivos, los conceptos que pertenecen a un sistema de creencias, a una cosmovisión, a la connotación, más allá de la fábula de la obra.

En mi libro *Una poética para el cuerpo* (2015) explico: “El concepto se logra cuando sustantivamos el verbo de intención, por ejemplo, el verbo ‘huir’ se convierte en ‘la huida’, ‘evadir’ en ‘la evasión’, consolar en ‘el consuelo’” (p. 90). Estos verbos no nacen de una razón lógica, nacen de una razón de la praxis y al convertirse en conceptos son el objetivo en la creación poética.

Iniciemos con la didascalía inicial de la escena:

Essen, 1934. Casa de obreros. Una mujer con dos niños. Un joven obrero y su esposa están de visita. La mujer llora. Se oyen pasos en la escalera. La puerta está abierta.

Cáceres (2020) detalla qué conceptos son relevantes en el fragmento: dos familias, una está de visita y la otra es la habitante de la casa. Esta es la primera consideración y son dos los conceptos básicos que percibe como punto de partida: el concepto familia y el concepto amistad. Lo siguiente que le surge es la necesidad de realizar preguntas: ¿qué es familia? y ¿qué es amistad? Intenta percibir el concepto, sentirlo en su cuerpo y definir las sensaciones con otros conceptos, no responde con una descripción, intenta encontrar lo que connota familia o amistad desde su percepción, no es la forma su objetivo, no se preocupa cómo se ve una familia, busca con los sentidos para descubrir otros conceptos; de familia: tolerancia, protección, afecto, confianza; y, de amistad: afinidad, reciprocidad, lealtad, aceptación, identidad.

Con la siguiente parte de la lectura asocia otros conceptos a los primeros:

La mujer: Lo único que dijo fue que pagaban salarios de hambre. ¿No es cierto, acaso? Mi mayorcito tiene los pulmones enfermos y no podemos comprar leche. No es posible que le hayan hecho algo.

En este diálogo señala la ausencia de un miembro de la familia y puede deducir que es el padre —en los siguientes diálogos se confirma esta deducción—. ¿Cómo evidenciar su ausencia sin utilizar la palabra? Nuevamente, desde su percepción, surgen conceptos que se relacionan a una época y a una idea de padre: proveedor, protector; y conceptos sobre orfandad: pérdida, abandono, ausencia, además de la precariedad económica y de salud en la que viven.

Posteriormente, en el ensayo con los intérpretes, propone juegos escénicos desde los conceptos seleccionados. Poco a poco, desde el canal espacial, se va experimentando la unidad; intenta que los conceptos, trasladados al trabajo corporal, vayan develándose desde las percepciones de cada actor y actriz, en sus relaciones, es sus diálogos.

En la práctica se confirma que a cada personaje le pertenece una esfera íntima dentro de la cual manifiesta sus actitudes desde los canales posturales, posicionales y niveles. Los dos grupos presentes en la escena comparten un mismo espacio. Las dos esferas familiares, a su vez, se encuentran incluidas en una esfera social. Los visitantes, cerca a la salida, no participan directamente en el espacio del otro grupo. La familia que habita la casa se encuentra al otro extremo, lejos de la salida, manteniendo una distancia que determina respeto mutuo.

La madre ocupa un nivel inferior frente a la otra familia que les otorga una calidad de vulnerabilidad y sus hijos, más abajo todavía, se apoyan en las piernas de la persona que sería su sustento. Esta imagen relaciona la proximidad con la madre y el nivel inferior, confirmando la necesidad de protección y consuelo.

La silla vacía sugiere la ausencia de un miembro de la familia, si espacialmente comparamos con la pareja visitante, es la de la derecha la que ocupa el obrero y es la de la derecha la que está vacía en la otra familia y esto puede entenderse que es el padre; también el objeto sombrero permite tener esa lectura. Como imagen se podría intuir que falta el padre, ya que al ser teatro no verbal no se puede conocer el contenido del texto. Cáceres (2020) explica: “se debe destacar que la comunicación no verbal es eminentemente sugestiva, no digita una a una las partes de los mensajes; estos se deben leer de forma contextual” (p. 92), y los objetos posibilitan llegar a una síntesis conceptual.

Hasta aquí tenemos varios cruces. Por un lado dos familias, una fracturada por la ausencia del padre, el temor por no saber su fin, la solidaridad de la familia visitante, que si bien no se ha manifestado, la sola presencia y la proxemia nos indica que son cercanos a la familia dueña de la casa. Estas consideraciones son motivantes para las improvisaciones, se presentan como pretexto de búsqueda desde las corporalidades, la acción física, y el canal espacial. La consigna inicial es jugar en escena donde los intérpretes proponen imágenes, dinámicas, acciones, actitudes, conflictos que poco a poco se van consolidando.

Luego de realizar varias improvisaciones, los intérpretes y el director arman desde el canal espacial esta primera unidad, construyen en conjunto una *guía de movimiento* —podríamos decir partitura— no verbal. Las preguntas son permanentes en el proceso de dirección, son motivantes y obligan a indagar. Este proceso lo resume de la siguiente manera: los

intérpretes “exploran en gran cantidad de nuevas posibilidades conceptuales” (Cáceres, 2020, p. 93). Posteriormente dialogan y seleccionan propuestas para volverlas a experimentar en escena. Luego, fijan lo que funciona hasta llegar a una construcción en conjunto.

El resultado de este momento, abordado desde el canal espacial, haciendo el intento por describir con palabras, es el siguiente:

Es la sala modesta de una vivienda. Están sentados los visitantes en las dos sillas más cercanas a la puerta. La silla de la derecha ocupa el obrero y la de la izquierda su esposa. Hay una mesita en el centro. Al otro lado de la mesita, dos sillas: la de la derecha está vacía y sobre ella un sombrero de hombre con su parte hueca volteada hacia arriba. La silla de la izquierda ocupa la Mujer y en el piso sus dos hijos apoyados en sus piernas. Ella toma con asombro el sombrero, lo observa con detenimiento, absorta lo muestra a sus amigos. Ellos no dan señales de respuesta. Lentamente vuelve a depositar el sombrero en la silla vacía, volteando hacia arriba la parte hueca.

Uno de los niños se queja. La Madre les abraza y les arrulla. (Cáceres, 2020, p.91)

Una vez pautado el guion de movimiento —así lo denomina— continúa indagando sobre el canal corporal en relación con el espacio. En las improvisaciones ya se ha explorado con el cuerpo pero no es definitivo. Cáceres (2020) explica que

Todo texto teatral tiene implícito el movimiento, por lo que para disfrutar y comprender la obra escrita es preciso leerla desde su movimiento. El movimiento está oculto en los parlamentos, en cada frase, en algunas palabras de los personajes y hasta en los silencios. (p. 115)

El canal corporal es mucho más complejo y, al tener ya una experiencia previa, regresa al texto y lo vuelve a analizar, identificando los núcleos semánticos como punto de partida para una nueva exploración con los intérpretes. El trabajo de dirección se vuelve minucioso, pone atención en los intencionemas, en las intenciones, en las acciones justificadas, en la construcción de gestos sociales y psicológicos, y de manera general se preocupa por que los movimientos, los gestos, las acciones, los ademanes, nunca estén vacíos de expresión.

En las siguientes escenas va afinando el sentido de cada metalenguaje construido. Por ejemplo: el sombrero que inicialmente determinaba la ausencia del padre se convierte en el cuerpo muerto al depositarlo sobre el

cajón; y al final, la acción de colocar el sombrero sobre la cabeza del niño representa cómo la responsabilidad de ser el sostén de la familia recae en los hombros del hijo mayor. El intérprete también transforma y asume otras corporalidad en este proceso, se eleva, crece, cambia su postura corporal a la de un adulto y la madre, como el resto de los personajes, modifican la relación con el hijo a partir del uso del objeto, de las posturas, las posiciones y las actitudes.

Reflexiones finales

Cáceres parte de lo que percibe, identifica lo que siente y luego pone nombre a ese sentir. Antonio Gramsci en *Introducción a la filosofía de la praxis* (1970) expone que “la praxis (del ser en acción) permite al sujeto sentir mientras hace, y esto lleva a la comprensión de las cosas que, posteriormente, nos acerca a un saber específico de ese hacer” (p. 78). Es decir que la experiencia vivencial que tiene al realizar las lecturas le deja una saber específico de su praxis y esto le facilita la comprensión de la obra desde su mirada como director. Este saber es su forma de conocer para proponer el ensayo y lo pone en duda, lo contrasta con los saberes de cada intérprete adquiridos en su propia praxis. Deja que las ideas del grupo se alimenten, se replanteen o se modifiquen, dependiendo de las percepciones que surjan en los ensayos. Busca que cada intérprete sienta, tenga la vivencia, experimente en la praxis para que se produzca en cada uno un proceso similar al que él vivió en las lecturas, obtener varias comprensiones de la obra y llegar a una poética de la escena.

Las improvisaciones no se basan en la linealidad del relato, ya que propone a los intérpretes jugar con los conceptos y no con la cronología de la fábula. Comenta que cuando llega al ensayo, ya tiene una idea de la escena desde su percepción personal de la lectura actuada, pero el trabajo con los actores le permite encontrar otras codificaciones, otros conceptos y otras significaciones que se van engranando con las situaciones en la escena. El intérprete tiene libertad de crear diálogos corporales utilizando canales expresivos que no incluyan la palabra hablada, proponen ademanes, acciones, gestos, inclusive significaciones o imágenes. Este proceso de los intérpretes se aproxima mucho a lo que Eugenio Barba (2012) llama “montaje del actor” (p. 189). Alimenta y replantea permanentemente su propia visión al confrontarlas con el trabajo de los intérpretes. No hay

estructuras impuestas cuando dirige y el actor/actriz se convierte en un intérprete propositivo, sin descuidar su *bios*, su presencia y su percepción. Como director toma las ideas, suyas y de los intérpretes, y las organiza, las ordena y las dispone.

Petronio Cáceres en el rol de director, en mimo o teatro no verbal, crea de manera colectiva y es consciente del aporte de los intérpretes en la construcción de metalenguajes, pero principalmente en que cada uno encuentre desde su corporalidad el camino hacia la connotación. Durante sus procesos de montaje estas dos categorías (metalenguaje y connotación) se hacen presentes permanentemente. Roland Barthes en *La aventura semiológica* (2009) explica este proceso al exponer que una significación incluye dos planos: el expresivo y el de contenido. Trasladando este sistema al lenguaje no verbal podemos plantear que cuando una significación sufre una inclusión de otra significación en el plano del contenido se genera metalenguaje, y cuando una significación sufre una inclusión de otra significación en el plano expresivo se logra la connotación. En el trabajo corporal la expresividad está presente en todo momento y para llegar a la connotación inicia con el trabajo sobre los intencionemas y las unidades sintácticas corporales.

Petronio Cáceres considera que el teatro no verbal y el mimo son poesía y encuentra que el uso de sus principios le permite al director y al intérprete propositivo encontrar, crear y construir metalenguajes o connotar corporalmente. Los metalenguajes no verbales facilitan la organización de acciones y modos en pro de una sintaxis corporal y escénica. La connotación, desde el abordaje de los conceptos, deja ver la intención, lo oculto, lo que está más allá del relato, la cosmovisión. El metalenguaje y la connotación cumplen funciones específicas para el montaje, permiten al espectador entender el argumento, asociar las ideas hacia una conceptualización y tener una experiencia sensible de la escena.

La unidad de la escena El cajón, que revisamos en este texto, es mínima, pero sirve de pretexto para adentrarnos en todo un mundo de teorías y reflexiones sobre la corporalidad. Las referencias a la lingüística, a la anatomía, la psicología, la semiótica, la antropología, entre otras, que Petronio Cáceres utiliza están trasladadas al teatro pero no para ser análisis del acontecimiento teatral, no pretende separar al sujeto del objeto artístico. Todas las referencias le han ayudado a comprender su praxis, los procesos creativos, las vivencias. Cada experimentación, ejercicio, montaje,

práctica que realizaba como actor, director o docente le dejaba enseñanzas que luego asociaba con las lecturas que realizaba. No tomaba un libro para ponerlo en práctica, él lo hacía para evaluar, comparar o innovar.

Finalmente, rescatar este y otros materiales de artistas investigadores ecuatorianos es indispensable para reconocernos como generadores de pensamiento desde nuestros territorios y asumir que somos parte de una cartografía latinoamericana y universitaria del teatro.

Referencias bibliográficas

- Barba, E. y Savarese N. (1990). *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Ciudad de México: Pórtico.
- Barthes, R. (2009). *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós.
- Brecht, B. (1976). *Terror y miserias del Tercer Reich*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Cáceres, L. (2015). *Una poética para el cuerpo. La semiótica en la praxis teatral*. Quito: Red Latinoamericana de Mimos.
- Cáceres, P. (2020). *Entre realidades, diálogos, ficciones: de la experiencia actoral al pensamiento teatral*. Buenos Aires: Libros del balcón.
- Cáceres, P. (s/f a). *El ejercicio investigativo en el teatro y otros ensayos*. Manuscrito inédito. Archivo personal Petronio Cáceres.
- Cáceres, P. (s/f b). *Propiedades del movimiento*. Manuscrito inédito. Archivo personal Petronio Cáceres.
- Decroux, E. (1994). *Palabras sobre el mimo*. Arte y Escena Ediciones: México.
- Dubatti, Jorge (2020). *Teatro y territorialidad. Perspectivas de Filosofía del Teatro y Teatro Comparado*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Dubatti, J. (2011). *Introducción a los estudios teatrales*. México: Libros de Godot.

Gramsci, A. (1970). *Introducción a la filosofía de la praxis*. Barcelona: Ediciones Península.

Hall, Edward T. (2003). *La dimensión oculta*. México: Ed. Siglo XXI, vigésima primera reimpresión.

Jakobson, R. (1976). *Ensayos de lingüística general*. México: Siglo XXI.



Libreto de dirección escénica. Práctica pedagógica para la dirección escénica del maestro Néstor López Aldeco

María Guadalupe Carpinteyro Lara*

El maestro Néstor López Aldeco era ante todo un hombre de teatro, un director teatral mexicano con una amplia trayectoria, profesor investigador de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Licenciado en Letras con énfasis en Teatro y con estudios de maestría en Arte Dramático en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, a partir de ese momento permaneció en la Universidad hasta su muerte.

Alumno de los grandes maestros fundadores de los estudios teatrales en la Facultad de Filosofía y Letras, entre los que destaca Rodolfo Usigli, Reyes de la Maza, Enrique Ruelas, Fernando Wagner, estos últimos son a quienes reconoció como sus maestros en dirección escénica y tuvieron una gran influencia en su desarrollo profesional, docente y en la conformación del libreto de dirección escénica.

Inició su trayectoria en la dirección escénica alrededor de los años 60, incluyendo desde sus primeros años una diversidad de textos de autores mexicanos, latinoamericanos y europeos, incluyendo obras de los grandes clásicos del teatro griego. En su carrera de aproximadamente 50 años incluyó entre otros los siguientes montajes: *Diálogos* de Luisa Josefina Hernández, *El robo del cochino* de Abelardo Estorino, *Los verdugos* de Arrabal, *Hipólito* de Eurípides, *El condenado por desconfiado* de Tirso de Molina, *La excepción y la regla* de Bertolt Brecht, *Pastores de Belén* de Lope de Vega, *El jardín del infierno* de Osvaldo Dragún, *No es Cordero que es Cordera* de León Felipe, *La antorcha de Ulises* de Antonio Martínez Álvarez, *Los desfiguros de mi corazón* de Sergio Fernández entre otros; siempre abierto al montaje de un buen texto. Aunque en pocas ocasiones, también realizó montajes comerciales como *El ligue* de Julio Mauricio en el teatro Roma con Margarita Gralía y Manuel Ojeda.

Respecto a su desarrollo profesional fue reconocido principalmente en el ámbito académico universitario como director escénico, con un meticuloso trabajo de dirección con una óptica inclusiva de todos los aspectos

* Benemérita Universidad Autónoma de Puebla
lupitacarpinteyro1@gmail.com

de la puesta en escena, tomaba en cuenta hasta los más pequeños detalles del montaje; como director de actores con un minucioso y profundo trabajo con los actores, escenógrafo, iluminador y adaptados de textos de varias obras que él mismo montó, así como para otros directores, colegas y alumnos; pedagogo, dedicado, dinámico y apasionado maestro de tiempo completo en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro por cinco décadas: e investigador dispuesto, constante y continuo de muy diversos temas y todo lo relacionado al teatro.

Entre las adaptaciones de texto para montajes, destacaron: *Dos loas, un sainete y tres sonetos* con textos de Sor Juana Inés de la Cruz para el montaje del mismo nombre, *Quevedo* sobre diversos textos de dicho autor, *Teatro palatino* recopilación de textos de Juan Ruiz de Alarcón para las Jornadas Alarconianas, diversas adaptaciones de poesía griega para ser escenificadas para la Comunidad Helénica de México, *Los desfiguros de mi corazón* una adaptación de dos anécdotas neobarrocas del libro del mismo nombre de Sergio Fernández, por nombrar algunos.

En diversas ocasiones en colaboración con otros profesionales creativos y, a veces, de manera personal realizó la escenografía e iluminación de sus obras. El mayor reconocimiento a su labor como iluminador fue al asignarle el destacado proyecto: Espectáculo de Luz y Sonido de Chichen Itzá, para el gobierno del estado de Yucatán en 1982, el primero que se realizó para una zona arqueológica del país, éste espectáculo se mantuvo como la atracción principal de la zona arqueológica que impresionó al público asistente durante varias décadas, incluía una narración en la profunda y melodiosa voz del mismo maestro Néstor sobre los orígenes e historia de la cultura maya, con un impresionante despliegue de recursos y juegos de iluminación, teniendo en cuenta lo que en este momento podríamos llamar las limitantes tecnológicas de su momento.

Como investigador teatral abordó varias líneas de investigación a lo largo de los años, que incluyeron: “El Teatro clásico griego”, tuvo una clara inclinación y preferencia hacia el estudio del teatro clásico griego, en este sentido era reconocido en la academia como uno de los mejores helenistas dramáticos de la FFyL. Hombre de amplios intereses teatrales, otra línea de investigación fue “La escenificación de la comedia en los siglos de oro español y sus principales autores Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Lope de Vega, Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz”; también indagó sobre “Las poéticas teatrales desde Aristóteles a las vanguardias

escénicas del siglo XX principalmente Brecht, Sartre, Genet, Becket, Edward Albee, entre otros”; “El teatro mexicano contemporáneo”, “Teatro pánico”, “Teatro cubano revolucionario”, “Teatro de Ramón del Valle Inclán”, “Teatro iberoamericano”; la “Historia del Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras”, “El Teatro de Carlos Solórzano” y los “Apuntes para los Directores de Escena”, ésta última y algunas de las líneas de investigación antes mencionadas lo llevaron a realizar diversos viajes para investigar y observar presencialmente el teatro realizado en Londres, París, Turquía, Egipto, Grecia, Moscú, Seúl, Brasil, Argentina y continuamente en Nueva York, para actualizarse continuamente en el desarrollo escénico.

Como director escénico, fue fundador y director del “Laboratorio de investigaciones escénicas del Departamento de Literatura Dramática y Teatro” hoy Colegio de Literatura Dramática y Teatro, fundador de la “Compañía del Repertorio del Departamento del Distrito Federal” (hoy Ciudad de México), fundador del “Taller de Teatro Político de la FFyL de la UNAM” con quienes realizó diversas puestas en escena de creación colectiva entre las que destacaron *Pancarta*, *Así se roba en México* y *Gestos*, fundador del “Seminario de Teatro Helénico de México”, Coordinador del “Teatro de la Sociedad Cultural Sor Juana Inés de la Cruz”, por un tiempo Director de la “Compañía de la Facultad de Filosofía y Letras”.

Una de sus características fue el profundo reconocimiento y agradecimiento hacia las personalidades que fueron los maestros que lo formaron, por compartir sus conocimientos y su legado, reconociendo la impresionante labor que habían realizado dentro del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, así durante su gestión como Coordinador del Colegio se abocó, a rescatar y difundir la importante labor y legado de los maestros fundadores, así como los más importantes y de mayor presencia en la historia del Colegio de Literatura Dramática y Teatro. Así mismo fue participante, organizador y director en diversos homenajes a Pablo Neruda, Calderón de la Barca en su tercer centenario, Eduardo Nicol, Sergio Fernández, Fernando Wagner, Enrique Ruelas, Rodolfo Usigli, Carlos Solórzano, María Teresa Montoya, Luis Rius, Luisa Josefina Hernández, entre otros.

Como director escénico tuvo varios reconocimientos entre los que destacan: Mejor puesta de teatro estudiantil, Premio Villaurrutia por la mejor puesta de teatro de búsqueda de la Asociación de Críticos de Teatro, y Mejor dirección de escena por la Unión de Críticos y Cronistas de

Teatro con su puesta en escena No es Cordero que es Cordera en 1980; Presea Sor Juana Inés de la Cruz de la Sociedad Sor Juana Inés de la Cruz de México en 1983; investigador honorario del Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU) desde 1993; Medalla “Mi Vida en el Teatro”, por el Centro Mexicano del ITI Unesco en 2004; recibió en Homenaje a Maestros Universitarios de las Artes Escénicas, la Distinción al Mérito Teatral por la AMIT en 2014; jurado del Concurso Nacional de Teatro Trágico Griego organizado por la Asociación Mexicana de Estudios Clásicos, y en diversas ediciones del Concurso Nacional de Teatro, tanto en el aspecto escénico como de texto teatral.

Respecto a la dirección escénica y como helenista consideraba que en el teatro el director realizaba un proceso de mimesis, una re-creación, una nueva creación desde la perspectiva aristotélica, en diversas ocasiones en su cátedra de dirección el maestro Néstor López Aldeco afirmaba que:

El director hace otra obra con base en la primera; el director conforma, da acción, cristaliza el espectáculo en el escenario, en colaboración con el actor y con todos y cada uno de los creativos, técnicos, todos y cada uno de aquellos que intervienen en el proceso de creación escénica.

Por lo tanto, siempre dio el crédito y valoró a todos los que trabajan dentro del teatro, ya que gracias a la labor de todos y cada uno, era posible realizar la creación escénica, todos merecían su profundo respeto, mismo que demostraba a lo largo de sus procesos.

Consideraba al proceso de dirección de escena un asunto sumamente complejo que no era posible enseñar, pues su desarrollo es sumamente personal e íntimo, único e intransferible como quehacer artístico y creativo, totalmente individual, cualidades que no eran posible que fuesen enseñadas, pues partían de la individualidad de cada estudiante o director escénico; por lo tanto, era preciso, para la enseñanza en la cátedra de dirección escénica, centrarse en una pedagogía que desarrolle una forma estructurada de plantearse el trabajo del director de escena, que proporcionara a los estudiantes las herramientas metodológicas y técnicas que detonaran, en cada uno de los estudiantes, las capacidades creativas personales y lograran poner de manera óptima y asertiva la inteligencia, creatividad, sensibilidad de cada futuro director de escena en la creación escénica resultante, como lo declara Wright:

Es imposible que dos directores, aún teniendo el mismo decorado, el mismo reparto, sean capaces de producir el mismo efecto total. El estilo o tratamiento particular que un director imprime a una obra estará siempre presente en los matices de significado y en un cambio de énfasis, de interpretación, de caracterización o de movimiento. (1972)

El proceso de enseñanza de la dirección escénica debía estar relacionada con el proceso mismos de la dirección de escena, contar en gran medida con la estructura de la conformación del montaje escénico, una forma estructurada de plantearse el trabajo del director de escena, enfocado en la puesta en escena; logrando que el trabajo de cada estudiante-director fuera el resultado de sí mismo, de sus capacidades creativas personales, resultado de su personalidad, temperamento, carácter, educación, medio, de la sociedad y el contexto específico. Aunado a esto lograr un proceso en el cual el estudiante y el director de escena pueda nutrirse de su medio para mantener una constante retroalimentación entre el director y mundo que lo rodea en pro de la obra escénica honesta, real y comprometida que el público requiere.

Tomando en cuenta estas consideraciones, es que conforma el *Libreto de dirección de escena*, vital herramienta que organiza el trabajo del estudiante de dirección y que diseñó como una herramienta profesionalizante accesible a alumnos de primer y segundo semestre de dirección.

El maestro Néstor López Aldeco recogió de Nietzsche la dicotomía entre lo dionisiaco y lo apolíneo para analizar y aplicarlos al proceso de cada director de escena, consideraba que cada estudiante llegaba el primer día de clase en un estado natural, espontáneo, lleno de impulsos creativos naturales, y era necesario que les fuesen revelados o descubrieran los aspectos que implican ser conscientes para utilizar las herramientas técnicas, intelectuales, entre otros, mismos que le permitan utilizar de la mejor manera, la espontaneidad, creatividad, e impulsividad natural; para lograr el equilibrio necesario en cada montaje. Reunía esta idea con la cita de Edward Wright:

actualmente la posición más importante le pertenece al director. él es el responsable de la selección, de la organización y del propósito de la producción en su totalidad. Es el guía, el coordinador, el unificador de todos los distintos elementos que integran la producción. Cualquiera obra que pase por su imaginación tiene impreso su sello particular. (1972)

El libreto de dirección presenta una guía que cuenta con diversas ventajas: doble flexibilidad, individualización, conocimientos base, etapas progresivas, posibilidades de profundización, entre otros. La doble flexibilidad estaba relacionada en primera instancia respecto a los requerimientos y necesidades de cada estudiante, partiendo de un esquema general, este podía ajustarse o adaptarse tanto al nivel y proceso personal de desarrollo de cada uno, es decir la individuación, y esta flexibilidad se extiende también a las necesidades propias de cada montaje escénico. Todo el grupo adquiriría un conocimiento común, el conocimiento del esquema general y los aspectos indispensables, a partir de los cuales se podía desarrollar el trabajo para la realización de un montaje escénico, este desarrollo del montaje escénico se aplicaba la profundización de acuerdo con los intereses y habilidades individuales de cada alumno, el maestro Néstor López Aldeco respetaba la personalidad, contexto, sensibilidad, bagaje cultural, de cada uno, reconociendo que cada alumno era un ser único; por lo tanto, cada alumno lograría un montaje propio y único. Otro aspecto de profundización es sobre las posibilidades del texto elegido por el alumno, éste provee de acuerdo a su calidad y características diversas posibilidades para ser trabajadas entre las que el alumno elegiría; finalmente el propio montaje escénico, con las posibilidades espaciales, técnicas, de producción, eran otros aspectos determinantes para el desarrollo o profundización de los conocimientos y del mismo libreto de dirección.

Una segunda gran flexibilidad se detonaba por las características propias de cada grupo, en este sentido a lo largo de su experiencia docente comprobó que en su conjunto los alumnos proveían de una personalidad propia al curso, un ambiente único en cada grupo, teniendo grupos que generaban mayor interés y dedicación a determinados aspectos del proceso de dirección, otros con características que detonaban más su creatividad, algunos enfocados en determinados temas, por lo cual se abordaban con mayor énfasis determinadas temáticas, formas, técnicas, procesos, etc. así mismo, el apoyo y cooperación que variaba de un grupo a otro, y la retroalimentación continua promovía el mayor o mejor aprendizaje, profundización e integración de los diversos aspectos a desarrollar.

El libreto de dirección demostró a lo largo de las generaciones ser un esquema general que sirve también de guía, organización y gobierno del montaje o puesta en escena, esclareciendo al estudiante el orden del trabajo de dirección escénica, logrando así una organización ideológica, orga-

nizativa y ejecutiva de la puesta en escena, de ahí su importancia y la causa del desarrollo de la misma como guía perfectible. Éste último aspecto es de suma importancia, pues el maestro era consciente de que, así como el libreto varía de alumno a alumno y de un montaje escénico a otro, también evolucionaría a lo largo del tiempo como él mismo lo había percibido conforme al desarrollo escénico del teatro, no es una guía fija, sino abierta al cambio y la adaptación.

El libreto de dirección conformado por el maestro Néstor López Aldeco consta de tres partes, considerando los pasos fundamentales de todo director para lograr llevar a buen término de acuerdo con sus propias posibilidades una puesta en escena: la primera parte constituye “La Concepción”, la segunda parte es “La Visualización” y la tercera parte corresponde a “La Realización” de la puesta en escena. Durante estas etapas el director es el creador de una segunda escritura, partiendo de la escritura dramática del autor y la lectura dramática que realizaba el director, son la base para realizar la segunda escritura, la escénica; ésta podía concordar o no, de acuerdo con el interés y la forma de trabajo del director, con lo que el autor dramático había pensado y en este sentido el libreto es el hilo conductor, la ruta crítica entre ambas escrituras, dramática y escénica.

La primera parte del libreto, la concepción, incluye todos los elementos de la configuración intelectual y artística para la creación de la puesta en escena, el proceso del director frente al reto de la creación escénica, a partir de esto el director delimita lo que el maestro llamó el “Concepto de dirección” o la “Concepción de Puesta en Escena” la propuesta escénica que ha de desarrollar y que también es llamado núcleo de convicción dramática, la idea principal en al que se basará todo el desarrollo del montaje escénico. Al ser una herramienta que utilizaba principalmente con alumnos que se iniciaban en la dirección, especificaba que se partiera de un texto dramático, posteriormente las posibilidades quedaban abiertas a la adaptación, a partir de un texto no dramático, una idea, una imagen u otra fuente de inspiración para el desarrollo de la puesta; hacía hincapié en el cuidado que se debe de tener en la elección del texto dramático, un buen texto permite mayor apoyo a los alumnos en proceso de aprendizaje, a partir del cual es posible tener claridad respecto a las preguntas que en esta parte del libreto debían quedar esclarecidas para el director, pues la claridad de su respuestas sería compartido con el equipo creativo para el desarrollo de la producción, desde ¿qué se quiere decir o expresar? al

¿cómo se quiere llevar a cabo para obtener el fin creativo?, ¿cuáles son los elementos que integrarán la realización?, al ¿qué importancia tienen estos elementos en la integración de la puesta en escena?, ¿a que publicó va a dirigirse?, entre otras más.

Otro elemento importante de esta primera parte es el análisis de texto del director, del que deducirá su interpretación de la lectura dramática en vistas de la escritura escénica que desarrollará y lograr la lectura escénica que esperaría de su público. Este debía incluir el análisis de las estructuras del texto, análisis estilístico, contextual, tonal, textual, de personajes, caracterización, semiótico, entre otros aspectos, es decir, todos los aspectos de configuración intelectual y artística de la puesta en escena. En este primer apartado también se integra toda la documentación documental, iconográfica, audiovisual, o cualquier otro elemento que se relacione conceptualmente con el montaje y que esté relacionado con la delimitación de la concepción de puesta en escena. Expone la interioridad del director frente al reto, la toma de conciencia de la responsabilidad de la creación escénica. Un último elemento de la concepción era el inicio del trabajo con los creativos, principalmente con los diseñadores, con quienes se comparte la concepción de puesta en escena, así en esta parte pueden integrarse la documentación y elementos detonadores que aporten los creativos para posteriormente lograr la visualización de la puesta en escena.

La segunda parte del libreto, que es la visualización, implica la planeación concreta del material de la puesta en escena, siempre a partir de la concepción de montaje, es el proceso de trabajo de todos los creativos, y el resultado de dicho trabajo en los diseños de escenografía, utilería, vestuario, caracterización, iluminación y demás, así como el manejo de los recursos técnicos y artísticos; los diseños perfectamente claros para su ejecución, desarrollo o construcción, por lo que esta parte a cada diseño puede agregarse los códigos y listas necesarias para su óptima ejecución en el montaje escénico.

Al pretender ser una visualización completa del montaje, en esta parte se incluyen todos los diseños, planos, cortes longitudinales, planes, desglosamientos, listas y demás material de producción creativa; la organización de tiempos, la calendarización de todo el montaje, desde los tiempos personales del director, las juntas con los creativos, realizadores, constructores, pruebas tiempos para correcciones, ensayos técnicos; respecto al trabajo con actores desde el casting, primeras lecturas, trabajo de mesa,

ejercicios, adiestramientos, ensayos y su planificación, pruebas con actores, fechas de pruebas, revisiones y entregas de toda la producción, otros tipos de ensayo tanto con actores, tiempos de montaje de producción, ensayos técnicos, ensayos generales, estreno, ensayos de corrección y ajuste, giras, absolutamente todo. Se incluye también toda la información y agenda respecto a la selección del equipo creativo, de realizadores, de técnicos, el equipo de promoción y publicidad, los administrativos y productor, las hojas de antropometría y características de los actores y personajes o también llamadas las hojas de *casting* y demás.

El maestro hacía énfasis a los alumnos más nóveles que la concepción de puesta en escena fuese muy clara y sólida en el director, para evitar en el novel estudiante la inseguridad ante la intervención y aporte del equipo de creativos; conforme el director es más experimentado, puede mediar y fortalecer su concepción con las aportaciones del equipo creativo seleccionando los aportes más convenientes, y en otros equipos creativos se llega también a mediaciones para la inclusión y conformación de la concepción; estos procesos varían de acuerdo a cada equipo de trabajo.

Si bien la primera parte del libreto requería estar lo más fija posible y tener un mínimo de modificaciones, esta segunda parte podría incluso después del estreno, ser modificada en los aspectos necesarios, como en el caso de cambio de actores, adaptaciones a cambios de escenario, ensayos de corrección y ajustes, entre otras situaciones que se presentaran.

En la tercera parte de realización se desemboca todo el trabajo realizado en la concepción y la visualización hacia la realización. Por medio de la aplicación de los códigos establecidos en la visualización es que es posible realizar la acotación del texto de forma que todos los elementos de la puesta estén representados. La escenografía e iluminación, los movimientos actorales, los detalles en la emisión del texto, las acotaciones de la dirección, las acotaciones operacionales de la función, incluyendo los movimientos de luces, tramoya, track's de sonido: absolutamente todo esto puede leerse en esta parte del libreto. Por lo tanto incluye el texto dramático, pequeñas plantas escenográficas donde se asienta el movimiento actoral, las entradas y salida de personajes, la acotación de talento que indica ciertas matizaciones del texto, los preventivos, entradas y salidas de track's de sonido, movimientos tramoyísticos. Todo esto con variaciones, características o manejo específico de cómo deben ser ejecutadas, así como cualquier otro detalle que suceda en escena. Visualmente también

cuenta con unas plantas escenográficas a pequeña escala, para tener clara la disposición escenográfica, posición de la utilería mayor, y señalar los movimientos de traslado de actores. El texto en el que se consignan los cortes del texto, aumentos, sustituciones, modificaciones de las acotaciones y didascalias del autor, acotaciones del director respecto a los actores o a la escena. El libreto también contiene anotaciones sobre las descripciones necesarias de los movimientos de los actores, descripción detallada de posiciones específicas a las que llamaba Ricarditos, uso de accesorios de vestuario, joyería, sombrerería y cualquier otro elemento que requiera ser manejado de una manera específica, así como el uso de armas y detalles de combate si es que estos están incluidos, cambios de vestuario o de atrezzo y los diversos cambios que pueda ver en el maquillaje.

La parte de realización es una parte que el director tiene la capacidad de leer pues conoce la codificación, el marcaje, para poder leerlo; por lo tanto, ésta parte se va desarrollando desde la definición de los diseños, se continua en los ensayos con actores y los técnicos se va modificando y corrigiendo de acuerdo al avance del trabajo de montaje, para quedar establecido en los ensayos generales, en algunas ocasiones puede tener modificaciones de acuerdo a las vicisitudes propias que el desarrollo de una temporada o una gira implica.

Desde el punto de vista pedagógico, el libreto de dirección plantea una transversalidad, pues en él los alumnos pueden aplicar el conocimiento que se ha adquirido en las materias previas. Además de incorporar el conocimiento de las materias que se cursaban a la par de la materia de dirección e incluso se agregarían los conocimientos de las materias que posteriormente se cursarían, pues todos esos conocimientos se podrían integrar a los futuros libretos de dirección que los alumnos realizaran en sus futuros montajes escénicos.

El libreto de dirección del maestro Néstor López Aldeco tuvo su origen en los conocimientos que obtuvo de los maestros Fernando Wagner y Enrique Ruelas. Wagner trabajaba y le enseñó un libreto de dirección que a su vez había aprendido a desarrollar con sus maestros Leopold Jessner y Max Reinhardt. De este libreto, Aldeco fue corrigiendo, afinando y puliendo para mejorar tanto el trabajo pedagógico de la dirección, como el desarrollo profesional propio y futuro de sus estudiantes, perfeccionando los aspectos de análisis de texto con los conocimientos de la cátedra del maestro Rodolfo Usigli y la maestra Luisa Josefina Hernández, mientras

que en los aspectos de producción los conocimientos obtenidos en las cátedras del maestro Antonio López Mancera y la maestra Marcela Zorrilla. Para conformar el esquema que organizó para su cátedra de Dirección I y II, y posteriormente de Fundamentos de Dirección I y II, este esquema que diera bases sólidas a los alumnos para iniciarse en el camino de la dirección escénica, y a la vez les permitió tener la libertad para desarrollarse creativamente a voluntad. Pues les proporcionó una guía de trabajo, una forma de organizar ideas, de estructurar el trabajo a realizar, y la claridad para explotar su creatividad.

Los alumnos no requerían de mucho tiempo para ver la factibilidad y los beneficios que esta herramienta implicaba para su desarrollo dentro de la materia y para su futuro profesional, haciendo consciencia del proceso que habían vivido, los alumnos declaraban la importancia y el valor del libreto de dirección y cómo éste les ayudaba a entender la obra, organizar sus ideas, desarrollar y aclarar sus dudas, desarrollar su creatividad y mejorar continuamente su trabajo en la dirección escénica:

Francamente no entendía por completo lo que mi obra quería decir por sí misma, y qué iba a ser lo que yo quería decir. Al ir realizando la primera parte del libreto, no solo entendí la obra, las ideas en mi cabeza quedaron más organizadas, (...) el trabajo de Concepción aparte de aclarar muchas dudas personales simplifiqué de manera notable mi trabajo (Carpinteyro, 2002)

Otro alumno aclaraba:

Debo saber qué es lo que quiero hacer, quien soy y qué hay alrededor de mí que pueda definirme en mi trabajo. El libreto resultó y resulta de gran importancia para la elaboración de un trabajo digno, armónico, orgulloso del que digan “fue un buen trabajo y mejoró mucho” eso te ayuda y anima a no quedarte ahí, porque todavía no lo sabes todo, apenas estás iniciando toda la carrera de tu vida y no puedes decir que ya lo tienes todo. (Carpinteyro, 2002)

A lo largo del desarrollo docente del maestro López Aldeco, el Libreto de Dirección demostró:

en innumerables ocasiones que la realización de un correcto Libreto de Dirección se acompaña de los más acertados montajes en los alumnos,

meticulosamente cuidados, con mayor número de aciertos desde todos los puntos de vista [...] contiene el rigor del trabajo del director, en el orden preciso, considerando y demostrado como camino de la Puesta en Escena. (Carpinteyro, 2003)

El rigor metodológico del libreto redunda en el aprovechamiento de todas las opciones técnicas y creativas de la escena para los nóveles directores, así como de una depurada expresión artística, los elementos técnicos en los que se sustenta el trabajo creativo y artístico de los directores.

Comprobado como herramienta básica y profesionalizante en el curso, su utilización es aplicable hacia el mundo profesional. En México pocos directores utilizan libreto de dirección, aquellos que utilizan el libreto, lo realizan de forma parcial respecto al libreto completo del maestro Néstor; lo cierto es que cuanto más completo es un libreto de dirección, más se documenta el proceso y el resultado de la puesta en escena, ayudando a rescatar una actividad que normalmente se pierde con el paso del tiempo, si bien se cuenta en la actualidad con documentos audiovisuales que conservan parte de la memoria escénica del país, ninguno describe fielmente el proceso y el resultado en escena; el libreto de dirección contiene toda la información necesaria para su remontaje o para que, aquel que tenga los conocimientos necesarios para leerlo, pueda tener una clara imagen, con un alto grado de probabilidad de certeza de ver cómo fue montado. Así se constituye como un documento a partir del cual también se pueden hacer estudios de evolución del desarrollo escénico de un director, de una época o a través de la historia del teatro. Néstor López Aldeco reconocía que, si se tuviesen los libretos de dirección de los grandes directores de la escena nacional, se podrían estudiar, analizar y establecer los fundamentos de la dirección de cada uno de ellos, y los de la dirección escénica en México, con lo cual se podría revalorar el esfuerzo y trabajo que ellos realizaron, contaríamos con la historia de la dirección escénica en México.

Como docente el maestro Néstor López Aldeco fue siempre sumamente generoso con su conocimiento, en múltiples ocasiones extendió su cátedra más allá del aula a los estudiantes que así lo solicitaran, tanto a alumnos como a exalumnos, en un ambiente de cordialidad y el reconocimiento del carácter humano de cada uno de sus estudiantes, motivándolos a desarrollar su mejor esfuerzo; actitudes que mantuvo por más de cuatro décadas de enseñanza de la Historia del teatro grecolatino, medieval y renacentista, así como de la Dirección escénica dentro del Colegio de

Literatura Dramática y Teatro de la UNAM, algunos de sus alumnos son reconocidos directores del teatro en México, varios de ellos se convirtieron en apreciados amigos. El maestro suspendió su cátedra en agosto del 2015 para disfrutar de su año sabático, esperando reintegrarse un año después, sin poder realizarlo, pues murió el 10 de marzo de 2016. Dejando por medio de sus alumnos el libreto de dirección como su legado.

Referencias bibliográficas

- Admin (16 de marzo de 2016). Néstor López Aldeco (1935-2016). Siempre. En línea en: <http://www.siempre.mx/2016/03/nelor-lopez-aldeco-1935-2016/>. Consultado en septiembre 2020
- Aristóteles, P. (2000). *Poética*, Introducción, versión y notas de Juan David García Bacca, México: UNAM.
- Canfield, C. (1970). *El arte de la dirección escénica*. México: Editorial Diana.
- Carpinteyro, M.G. (2002). *Modelos de libreto o libro de dirección para la clase de dirección I y II del Colegio de Literatura Dramática y Teatro según Néstor López Aldeco*. (Tesis de licenciatura). Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México. En línea en: <http://132.248.9.195/pd2001/295916/Index.html>
- Cultura (10 de marzo de 2016). Muere el director teatral Néstor López Aldeco. El Universal. En línea en: <https://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/artes-escenicas/2016/03/10/muere-el-director-teatral-nestor-lopez-aldeco>. Consultado en septiembre 2020
- Heffner, H. C., Selden, S., y Sellman, H. D. (1993). *Técnica teatral moderna*. Buenos Aires: EUDEBA.
- López Aldeco, N. (2004). *Currículum vitae y actualizaciones para informe a la FFyL*, Fotocopia del archivo personal.
- Patrice, P. (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós Iberica.

Secretaría de Cultura (10 de marzo de 2016). Néstor López Aldeco, destacado director de escena y catedrático. Gobierno de México. En línea en: <https://www.gob.mx/cultura/prensa/37301?tab=>. Consultado en septiembre 2020

Selden, S. (1972). *La escena en acción*. Buenos Aires: EUDEBA.

Wagner, F. (2017). *Teoría y técnica teatral*. México: Paso de gato.

Wright Edward, A. (1982). *Para comprender el teatro actual*. México: FCE.



El poeta de dos cabezas (una para escribir y la otra para dirigir)

Laura Valeria Cozzo*

Entre los debates que agitan la vida teatral, señala Didier Plassard (2014), se destaca aquel que se establece entre el autor de una obra y el director de su puesta en escena, ambos protagonistas de este mágico encuentro, tensión que se ha incrementado con la progresiva afirmación, a partir de los primeros años del siglo pasado, de este último como artista creativo. Ahora bien, cuando ya la separación entre ambos extremos parece más que consumada, ¿qué sucede cuando ambos polos, el de la escritura y el de la representación, se vuelven a unir en un único artista? ¿Cómo un artista se forma/se transforma en director de su propia obra, cómo construye su propia “bitácora de dirección”?

El teatro o, mejor dicho, retomando su tipología, la poesía de teatro ocupa un lugar privilegiado en la obra de Jean Cocteau. Primero, autor. Luego fue ganando mayor presencia en escena ocupando los roles de escenógrafo, vestuarista y sobre todo director de la puesta en escena de sus propias obras. Siguiendo esta evolución en la trayectoria artística de este célebre *touche-à-tout*, nuestro trabajo buscará profundizar en el carácter fundamental del director como una de las caras esenciales de esta moneda que es la obra teatral.

Un director nace...

En sus *Portraits-souvenirs*, Cocteau le asigna al teatro un lugar especial en sus recuerdos de infancia. Antes del dramaturgo consagrado, hubo un niño que soñaba con las fastuosas salas y los míticos artistas que se presentaban en ellas. En su serie de artículos breves y profusamente ilustrados por su autor, que iban a ser publicados en *Le Figaro* de cada sábado durante los meses de enero y mayo de 1935 recordará-recreará, por un lado, un primer período de expectativas en el que niño desea conocer el placer aún vedado de la salida al teatro de las grandes salas doradas, entre las que se destaca la Comédie-Française; por el otro, la consumación de

* UBA

lauretta@filo.uba.ar

sus anhelos, desde las obras teatrales y el circo que entusiasman al público infantil. Paralelamente están sus juegos de niño enfermizo y por ende solitario: a modo de bálsamo en sus convalecencias (rubéola, escarlatina, apendicitis), el pequeño Jean componía su propio espectáculo lleno de intrigas, personajes y decorados fantasiosos que representaba luego con su teatro construido con cartones viejos de Old England y que montaba en la vereda del número 45 de la rue La Bruyère (residencia de sus abuelos maternos y donde el poeta vivió desde su infancia). Estas ingeniosas instalaciones iban a volverse una obsesión que conservaría hasta sus épocas en el liceo Condorcet y que le harían ganarse la consideración de vago. Quien lo secundaba, su compañero René Rocher se convertiría años después en un renombrado director de teatros “de verdad”. Marcelo Mangore (Andrea Mardikian Giase, 2018, p. 55) observa cuatro fases del procedimiento creativo: la preparación (que identificamos entre la expectación del teatro adulto y las representaciones infantiles), la incubación (las postales escondidas y las conversaciones enigmáticas en la mesa familiar), luego la iluminación (las puestas durante años en la vereda del edificio donde vivía la familia de Eugène Lecomte) y finalmente la verificación (ya adulto, con participación cada vez mayor en el hecho teatral en el que se involucrara).

...Y un director se hace

Si bien se inicia en la literatura siendo muy joven con tres libros de poesía de los que muy pronto renegará, serán los Ballets russes de Serge de Diaghilev quienes lo lleven hacia nuevas y novedosas formas de creación artística y, como el ave fénix, señalan la muerte del príncipe frívolo y el renacer del poeta de la noche de la mano de las artes escénicas. Los primeros acercamientos son tímidos: algunas reseñas para los programas de mano, tres argumentos para ballet (*Le Dieu bleu*, también dejado a un lado por su autor en vida, y luego *Parade* y *Les Mariés de la Tour Eiffel*, que convocaron muchas expectativas y algún que otro escándalo) pero que fueron el puntapié para subir a Cocteau en los escenarios. Durante los años 20, escribe sus primeras obras, basadas en mitos clásicos, como su *Antigone* de 1922, sobre la que dice que es más una traducción, aunque también se aprecia una reescritura-actualización en el caso de *Orphée* cinco años después, coincidiendo con la versión operística que Arthur Honneger realiza de la trágica historia de la hija de Edipo. Cabe mencionar que, bajo la ocupación

nazi de París, esta ópera, un fracaso en el momento de su estreno, volvió a escena en 1943 con escenografía, vestuario y dirección de Cocteau, en una puesta que combinó el estatismo fatal de los personajes del teatro chino con la presencia de panaderos y ciclista que, representando la agitación de los barrios de la ciudad, actualizaban el drama antiguo sin por eso disminuir su fuerza: la obra fue un éxito solo comparable con los ataques sufridos hacia el responsable de este suceso.

Volvamos a los años locos. Nos interesa destacar una primera experiencia como director que asumirá el poeta en una adaptación muy especial de un clásico moderno como es *La excelente y lamentable tragedia de Romeo y Julieta*. Entre los meses de mayo y junio de 1924, el conde Étienne de Beaumont organiza su “Soirée de Paris” en el teatro de La Cigale. Si bien el programa afirma que se trata de espectáculos a beneficio de las viudas de la Guerra y los refugiados rusos, el verdadero objetivo es ayudar al coreógrafo Léonide Massine y promover el mecenazgo del conde. Forman parte de la programación obras de varios artistas de vanguardia, entre ellas esta nueva *Roméo et Juliette*. Director y actor (en el rol de Mercurio), Cocteau tuvo dos colaboradores: Jean Hugo deslumbró con la escenografía y el vestuario realizados junto a su esposa, Valentine; la música en vivo estuvo a cargo de Roger Desormière. La obra es estrenada el 2 de junio con gran éxito entre el público y asimismo gran divergencia de opiniones entre los críticos, tras una serie de inconvenientes previos al debut y que siguen hasta la última de su decena de caóticas representaciones. Cocteau discute con su mecenas por su falta de interés en su espectáculo al punto de suspender dos funciones, las del 21 y el 22 de ese mes, aunque luego acepta agregar dos, que iban a ser las últimas, el 27 y el 28. Otro inconveniente que surge es el elenco siempre cambiante (los bailarines no son nunca los mismos) con el consiguiente gasto de energía en una puesta en escena tan pautada y estructurada. A ello se suman problemas de salud de Yvonne George por su adicción al opio. En palabras del director debutante:

Je pleurais de fatigue. Je dormais debout. Mes camarades me poussaient en scène comme une bête. Mon habilleuse avait l'habitude de dire “avant la mort de Monsieur Jean” ou “après la mort de Monsieur Jean”, et c'est vrai, je n'ai jamais joué la scène du duel sans espérer que ma pantomime tromperait la mort, la déciderait à me prendre. En somme, deux mois de travail jour et nuit, la tristesse, les remèdes avalés pêle-mêle, firent de moi un insecte dont le costume de Jean Hugo était la carapace. On m'avait

coupé en deux comme une guêpe, j'eusse continué de vivre, d'agiter ma collerette peinte et mes jambes. Car j'ai la vie dure. Il le faut pour supporter des choses pareilles (2003, p. 1661).

Después de una experiencia agotadora física y mentalmente, Cocteau no se rinde y se pone al frente del estreno de *La Voix humaine* en la Comédie-française en 1930, en su primera colaboración con Christian Bérard. La idea del monólogo proviene de un recuerdo de infancia cuando, en esa misma sala, Mounet-Sully representó el suyo en *La Grève des forgerons* de François Coppée en 1897 (primer espectáculo de “teatro para adultos” al que pudo asistir el pequeño Jean) y que serviría en su recuerdo como matriz estilística para esta obra. La obra fue escrita en 1927, año también muy importante porque se estrenan *Oedipus rex*, la ópera de Igor Stravinski con libreto suyo, y *Orphée*, con puesta de Georges Pitoëff, quien le permitió regresar a la actuación en el rol de Heurtebise. El interés de Cocteau por la actuación está presente en la escritura de este monólogo, al que redactó no con la lengua sino con la voz: “j'ai fait la pièce en la jouant et lorsque je la lis, je la monte, j'en indique la mise en scène méticuleuse” (2003, p. 1675). Como una suerte de higiene poética, se propone con *La Voix humaine* un giro en su obra teatral y ese desvío está puesta en la puesta en escena: frente al gran despliegue de sus obras anteriores, nos encontramos aquí con una extraña austeridad en la que destaca la cruda desnudez del monólogo *a capella*. Como autor y director a la vez, Cocteau dispone una obra donde el efecto de la puesta en escena está puesto en la estructura verbal de la misma, donde el estilo se constituye a partir de una privación; con ella busca abordar problemas de orden teatral. Por un lado se presenta el desafío de representar una ausencia, un diálogo entre lo visible y lo invisible, lo real y lo imaginario, donde las palabras se enfrentan al silencio y dan cuenta de él, como en una película lo que sucede en el campo delimitado por el plano refiere siempre a un fuera de campo siempre presente aun ausente. Por el otro, está el desafío de presentar un tema que roza lo melodramático sin caer en el pathos, Cocteau le propone a Berthe Bovy representar el sufrimiento pero conteniéndolo: “jouer à sec”, “pas d'angoisse”, “pas de douceur en larmes (pas pleurnicheuse)”, le remarca por escrito (2003, p. 1678). Casi treinta años después, llega a la Opéra Comique en febrero de 1959 la versión musicalizada por Francis Poulenc, ocasión para la cual Cocteau (a quien encantó la entonación elegida por el músico) asume el control total sobre la puesta en escena.

El año 1937 es importante para el poeta en el área profesional que nos convoca: vuelve a dirigir una puesta teatral a partir de una obra propia (y no una sino dos veces). La primera de estas experiencias es *Oedipe roi*, adaptación libre de la tragedia de Sófocles, y que fue reescribiendo en paralelo con *Oedipus rex*. Para llevarla a escena en el Teatro Antoine, elige a una joven compañía de actores, *Jeunes Comédiens 37*, estudiantes de un curso de arte dramático de Raymond Rouleau, para completar el elenco audiciona un joven proveniente del taller de Charles Dullin llamado Jean Marais. Durante las tres semanas que duraron los ensayos, Cocteau experimenta con cómo dirigir a los intérpretes. Michel Vitold recuerda la fascinación que provocó en cada uno de ellos la técnica conmovedora del poeta que también supo actuar. A su Edipo, Cocteau le dice: “Il faut que tu comprennes les aveugles pour jouer ça” (2003, p. 1671), tras subirse al escenario con los ojos cerrados mientras repite cada frase con una entonación emocionada que sorprende a los presente. Años más tarde, reflexionará en sus diarios: el actor debe representar un texto que comprende, hacerlo vivir en el presente de la escena, representar las emociones a través de sus gestos, adecuando su *performance* a la situación. A su lado, colaborarán con él Coco Chanel (para el vestuario femenino, el de los actores estará a cargo del director) y Guillaume Monin, dando forma a las ideas que el poeta tenía respecto del vestuario y la escenografía respectivamente. La obra despertó tal vez más curiosidad que entusiasmo: algunos elogiaron la puesta en escena por su sentido de las proporciones, los colores, el ritmo y el empeño puesto; tanto el dispositivo escénico como el juego actoral imaginados por el poeta logran sorprender.

Menos agotadora que su experiencia anterior, Cocteau decide dirigir ese mismo año su primer drama medieval, *Les Chevaliers de la Table ronde*, en el que se observa una intención de modernización como ya lo hiciera con historias de la Antigüedad clásica. Si bien Cocteau manifiesta que no contó con profundos conocimientos sobre la Edad Media y sus historias antes de escribir la obra, es cierto que un cotejo con *La Queste du Saint Graal* permite descubrir muchas coincidencias que delatan un profundo conocimiento de este texto. Sin embargo, sí se observa una creatividad puesta al servicio de la puesta en escena en el joven demonio Ginifer, especie de personaje virtual que no es encarnado por ningún actor en sí y cuyas constantes metamorfosis en personajes serios introducen cómicas disonancias (a las que el autor debió dotar de ciertos rasgos propios que

lo volvieran reconocible) pero que complejizan la interpretación de los actores y la comprensión del público. Este desdoblamiento de personajes así como la presencia de una flor que habla y un tablero de ajedrez mágico exigen una puesta en escena rica en efectos escénicos, lo que dificultó su concretización y la retrasó: escrita en 1934, cuando se le presentó a Louis Jouvet, director de l'Athénée, a este le pareció demasiado confusa, por lo que debió presentarla al Théâtre de l'Oeuvre, donde aceptaron montarla recién en 1937; la misma complicación reaparece a la hora de conformar el elenco. Como su colaborador soñado, Christian Bérard, no se encontraba disponible, Cocteau decidió realizar él mismo la escenografía, entregando a Coco Chanel todo el vestuario.

La opinión de la crítica en general no es favorable, aunque críticos como Robert Brasillach de la *Revue universelle* que destacan la originalidad por el uso de la voz en off, según este, visto en cine más nunca en las artes escénicas. Si bien Cocteau no renegará de esta obra como hiciera con otras, considerará en su diario que la obra fue presentada de manera prematura y en las condiciones menos favorables. André Fraigneau, en su *Cocteau* de la serie *Ecrivains de toujours*, considera que el fracaso de la obra se debió a un escenario demasiado pequeño y a lo limitado de los recursos que fueron puestos a disposición del director, mientras aguarda aún en 1957 una representación digna de la riqueza y la complejidad de ese texto dramático.

La violencia de la creación teatral

Tras un fracaso, Cocteau regresaría a las leyendas medievales en busca de revancha. Seis años después, cuando la vida cultural vuelve a nacer bajo la ocupación nazi, sube a escena en el Théâtre-Français *Renaud et Armide*. El proyecto nace a fines de 1940 por un pedido de Jean Marais, entusiasmado con el teatro clásico, de que el poeta escribiese para él una obra en verso, a cambio de lo cual este le propuso ingresar a la Comédie-Française, inmediatamente corre la voz de que Cocteau regresaría a esta gran sala y entonces su administrador, Jean-Louis Vaudoyer, ni bien escucha este rumor, le escribe para aceptar la obra aún inexistente.

Ahora bien, tras poco más de un mes de ingresar, el joven actor abandona el Français y es reemplazado por Maurice Escande. Afortunadamente, puede contar con Christian Bérard para una puesta que, según confiesa

en su diario, lo atemorizaba pero que, gracias al genio de su colaborador, resulta un gran espectáculo visual, peligroso sin embargo al punto de que “le spectacle Bérard qui est une splendeur mais qui mange le texte” (Cocteau, 2003, 1763) porque presiente que necesita de sus actores una fuerza de interpretación de la que carecen. No desdeña tampoco la importancia de la iluminación, que pase de una luz difusa para el tiempo de los encantamientos a la luz clara de la mañana cuando estos se diluyan. La puesta en escena tiene, según Fraigneau, la solemnidad y la precisión de un mecanismo de relojería. Para marcar otra diferenciación con su precededora, esta vez entre los personajes humanos y mágicos cuando coinciden en la escena, será colocando a la hechicera en una ligera elevación por sobre el mortal. Contrariamente a su experiencia anterior, introduce algunos efectos que se podrían reconocer como parte del universo cocteauiano, como los “intervalles” mediante los cuales se suspende el tiempo para un personaje: súbitamente inmovilizado Renaud en medio de una frase (que más adelante retomará como si nada hubiese pasado), Armide puede acercarse a apreciar su belleza (efecto que Marcel Carné utilizará en su filme *Les Visiteurs du soir*, para desagrado de Cocteau). La obra se compone así de una serie de cuadros compuesta por instantes que se inmovilizan bajo la mirada del espectador así como de deslizamientos incesantes, como si se tratase de un cuadro viviente, conformada por yuxtaposiciones de oposiciones a las que la misma ruptura dinámica une entre sí para inscribirlas en la coherencia del conjunto en su desarrollo, siguiendo una sintaxis personal, propia del estilo de Cocteau, que le da al todo una continuidad, una unidad y un ritmo.

Uno de los motores más poderosos de la creación teatral (registra Cocteau en su diario durante las primeras representaciones de esta obra y observa Michel Braud en su artículo), es la violencia que conlleva: el teatro no es nada si no se alcanzan los extremos, su belleza debe estar a la altura de su crueldad. Es la violencia de la muerte dada y recibida, del paso de la vida a la muerte, y se opone a la blandura en aquellas obras en las que se observa una falta de fuerza y de trabajo interior pero sobre todo de estilo, de intensidad, “absence d’âme” (Braud, 2018, p. 240). Junto a esta estética del extremo que nace al unir elementos opuestos, Cocteau suma una estética de la amalgama: el resultado es “la beauté sourde de la surprise” (Braud, 2018, p. 240) de una estética teatral de la mezcla, donde tanto pasado y presente, real e irreal, natural y artificial, como sublime y

sórdido se mezclan y se interpelan entre sí. Esta reflexión que se aplica en retrospectiva a *Les Parents terribles*, obra polémica estrenada en 1938 con dirección de Alice Cocéa, puede ser vista también como un anuncio del siguiente proyecto del poeta como director teatral pero también en sus siguientes proyectos como director cinematográfico en los que llevará a la pantalla grande casi en simultáneo dos obras teatrales recientes, la ya mencionada *Les Parents terribles* y aquella que analizaremos a continuación: *L'Aigle à deux têtes*

La crítica nuevamente recibió a la puesta con poco entusiasmo, considerándola compleja aunque algunos periodistas destacaron el esfuerzo puesto por el director ante un texto en verso que había logrado adormecer a Colette. Si bien la obra concluyó esa temporada con cierto éxito, cuando Escande se convirtió en administrador general en 1962, la retiró inmediatamente del repertorio (tal vez nunca olvidó que él mismo había sido el Renaud con el que Cocteau hubo de conformarse al no poder contar con su actor fetiche).

Una cuenta pendiente: el gran público

Tras la tibia recepción obtenida por *Les Chevaliers de la Table Ronde*, surgen los interrogantes frente al público: “Comment atteindre la foule?” (Fraigneau, 1957, p. 75). Insatisfecho e incansable, ese mismo año ya está proyectando Cocteau su nueva obra de teatro, esta vez sí con el protagonista de Marais y en la que más patente se hace que la unidad de la obra es la del destino. Para llevar a escena este drama romántico inspirado libremente en la historia de la emperatriz Elizabeth de Austria, se decide por una puesta que visibiliza los efectos teatrales: ruidos que provienen del fuera de escena, conversaciones seguidas a escondidas por un testigo oculto, muertes impresionantes como la famosa caída del anarquista por las escaleras, aunque las palabras siguen siendo el motor principal, con monólogos y réplicas que se despliegan con un ritmo agitado, exaltado, febril. “Je voulais faire du théâtre-théâtre et cacher les idées sous les actes”, afirma Cocteau (2003, p. 1777) para justificar precisamente su falta de innovación a nivel escénico: “j’ai voulu faire un travail de théâtre, ne pas craindre de longer et même de dépasser le mélodrame qui est, à mes yeux, la forme de spectacle la plus populaire et la plus belle” (2003, p. 1779). En palabras de su autor, “*L'Aigle à deux têtes* s’opposait au théâtre de pa-

roles et au théâtre de mise en scène, Je ramenais le public sans l'ombre de ménagements, au théâtre d'actes. Actes qui empêchent l'ennui que la plupart de nos spectateurs prennent pour le sérieux" (Fraigneau, 1957, p. 92). Gérard Lieber se refiere a ella como "machine théâtrale à oublier le temps et à exalter l'amour passion" (Cocteau, 2003, p. 1777). La escenografía es confiada a André Beaurepaire, quien había sido presentado por Bérard (quien se encarga tan solo del vestuario) y que sorprende con sus decorados fastuosos a los deslumbrados espectadores; a ellos se suma la música de Georges Auric, recurrente en todos los filmes del poeta. Tras ser presentada en Londres, Bruselas y Lyon, se estrena en el Théâtre Hébertot de París con gran éxito de público, del cual se hace eco la crítica, algunos críticos suenan más entusiastas y otros todavía guardan cierta desconfianza aun cuando la obra, traducida a muchos idiomas, fue y sigue siendo representada cada tanto en teatros de todas las latitudes.

Después Cocteau colaborará en la puesta en escena en dos oportunidades con suertes disímiles. En 1948 colaboró con Pierre Valde para la primera puesta en escena de *Les Mains sales* de Jean-Paul Sartre, protagonizada por François Périer (quien luego se convertiría en Heurtebise y acompañaría a Orfeo en su descenso al inframundo) y que estuvo un año y medio en cartel en el teatro Antoine; tres años después, su *Bacchus* fue estrenada por la compañía Renaud-Barrault, compartiendo la dirección con Jean-Pierre Barrault. Aun cuando la acción tiene lugar ya en el Renacimiento, se la considera la tercera y última obra del ciclo medieval (por oposición a aquellas que se inspiran en la mitología clásica). A pesar de las grandes expectativas que el poeta había puesto en la compañía teatral elegida, solo tuvo 32 funciones en el teatro Marigny y Barrault se negó a programarla nuevamente para la temporada siguiente, lo cual provocó gran desánimo en el autor por el gran trabajo con el que había llevado adelante la que sería su última gran apuesta teatral.

A modo de conclusión: el genio del teatro

Actor frustrado, el rol de director le permite a Cocteau extender su influencia en el escenario más allá de la redacción del texto teatral. Observando la progresión de sus primeros trabajos como director, vemos cómo va desarrollándose un aprendizaje del oficio a través de las diferentes experiencias, los enormes riesgos que va tomando en cada intento hasta la

adquisición del dominio del lenguaje teatral y con ello el favor del público y la aceptación de la crítica especializada. Al igual que en el cine, el teatro es un trabajo colectivo donde el director no tiene el monopolio de su arte sino que su éxito depende de la relación con sus colaboradores; la dirección en escena de Cocteau comienza a funcionar mejor cuando está acompañado por Bérard, Marais y Auric, tanto en las artes escénicas como audiovisuales, cuyas líneas estéticas se corresponden y armonizan con las del poeta cuya marca personal queda mejor fijada en el producto final: el ideal anhelado en el prefacio a *Les Mariés de la tour Eiffel* se vuelve realidad: “Une pièce de théâtre devrait être écrite, décorée, costumée, accompagnée de musique, jouée, dansée par un seul homme. Cet athlète complet n'existe pas. Il importe donc de remplacer l'individu par ce qui ressemble le plus à un individu : un groupe amical” (2003, p. 38).

Si bien Plassard define a la puesta en escena como el arte teatral pensado fuera de lo literario, esta distinción no funciona para Cocteau, quien escribe pensando en quiénes y/o cómo expresarán en escena esas palabras o esos gestos que se le van ocurriendo: la expresión dramática nunca es considerada aislada de su realización escénica, aun en los casos en que no dirige (pero no por ello deje de estar presente de algún modo). El polímata siempre inquieto intenta convertirse en ese artista completo (creador, director e intérprete de su propia obra) con el que soñara Edward Gordon Craig.

Contemporáneamente a la puesta en escena de *Renaud et Armide*, Cocteau está trabajando en un nuevo filme que llevará a la pantalla grande un cuento de hadas, *La Belle et la Bête*, y en declaraciones a la prensa afirma que, de allí en más, no piensa limitarse a escribir guiones para películas de otros sino que tan solo se involucrará en proyectos en los que pueda llevar adelante también la dirección. Al igual que en sus juegos infantiles, intenta por este medio lograr el control total sobre la obra, a la imagen de esos dramaturgos-directores de la Belle Époque como Victorien Sardou, quien, como Cocteau, adornó con esculturas de esfinges el parque de su hogar y de quien Octave Mirabeau dijo: “D'autres ont du talent; lui seul a le génie” (Goetz, 2008). Es el genio el que busca en el poeta un cómplice y como tal es que se le reconoce a este cuando la crítica finalmente afirma que “Le miracle de Jean Cocteau est qu'à travers ce qu'on peut, si l'on veut, appeler le procédé, il nous fait retrouver ce qu'il faut bien, qu'on le veuille ou non, appeler le génie” (Cocteau, 2003, p. 1781).

Referencias bibliográficas

- Braud, M. (1998). Théâtralité du théâtre et théâtralité du quotidien dans le Journal 1942-1945 de Jean Cocteau. En B. Sosien (Ed.). *L'Espace, la théâtralité et l'imaginaire* (pp. 239-247). Cracovie: Abrys.
- Cocteau, J. (1989). Du Théâtre. *La Difficulté d'être*. París: Le Livre de poche.
- (2003). *Théâtre complet*. París: Gallimard
- Fraigneau, A. (1957). *Cocteau*. París: Seuil.
- Goetz, O. (2008). *Victorien Sardou, metteur en scène*. En línea en: <http://oliviergoetz.canalblog.com/archives/2008/12/20/11811829.html>
Consultado en diciembre 2020.
- Mardikian Giase, A. (2018). ¿Por qué y para qué el Teatro? *Reflexión Académica en Diseño y Comunicación*, 36, 54-56.
- Plassard, D. (2005). Le metteur en scène: homme-mémoire, interprète ou démiurge, *Mises en scène du monde. Actas del coloquio internacional organizado por el Théâtre National de Bretagne (Rennes, 4 a 6 de noviembre de 2004). Les Solitaires intempestifs*, pp. 66-79.
- (2014). L'auteur et le metteur en scène: aperçus d'un combat, SFLGC, bibliothèque comparatiste.



Escena y materialidad. Apuntes sobre el teatro de Juan Pablo Gómez

Daiana González*

La presente ponencia retoma algunos problemas planteados en trabajos anteriores que giraban particularmente en torno a la “producción de sentido actoral”. Esta noción, acuñada en un artículo publicado a principios de la década del 2000 por Alejandro Catalán -actor, director y formador de actores- describe un tipo de práctica escénica que se asienta en el imaginario actoral como punto de partida para la creación del acontecimiento teatral y cuya puesta en funcionamiento, a mi parecer puede apreciarse cada vez más en el actual teatro argentino.

En esta ocasión propongo volver sobre esta práctica desde la perspectiva de la dirección teatral, tomando como caso al director Juan Pablo Gómez. Con este objetivo, voy a analizar un corpus de tres de sus obras, dos producidas por la compañía Un hueco, de la que Gómez forma parte, y una producida por el Teatro Nacional Cervantes: *Un hueco*, *Prueba y error* y *Un domingo en familia*.

Me interesa observar el modo en que los trabajos de Juan Pablo Gómez son concebidas las relaciones entre la dramaturgia, la dirección, la actuación y la expectación, entendiendo que en la configuración de todas ellas (convencionalmente pensadas por separado, como elementos a ser ensamblados en una producción) no solo se evidencia una desautomatización del rol y el quehacer del director, pensado en el sentido clásico del término, sino también el desarrollo colectivo de un lenguaje escénico singular que concibe la escena como una modulación de lo real en la que se reconfiguran constantemente todas esas prácticas. En el desarrollo de ese lenguaje singular cobra especial importancia la dimensión material de las prácticas involucradas en la escena, dimensión que puede ser observada a partir de las nociones de experiencia, dispositivo y producción de sentido actoral.

En estos primeros apuntes sobre el teatro de Juan Pablo Gómez retomamos la noción “producción de sentido actoral” acuñada por Alejandro Catalán, para pensar su labor como director dado que consideramos

* Universidad Nacional de General Sarmiento
daianagonzalez@gmail.com

que como práctica no agota sus posibilidades de acción en el campo de la actuación. Es evidente que logra inmiscuirse en otras actividades relativas a la escena como la dramaturgia, la escenografía, el vestuario, la iluminación o la dirección. Lo relevante de esta noción es que habilita el desmontaje de conceptos, roles, prácticas y procedimientos cristalizados en el campo teatral.

De manera general podemos señalar que la “producción de sentido actoral” se desarrolla en los años 80, en nuestro país, con el surgimiento del teatro under y la aparición de un nuevo tipo de actor que es pensado desde su cuerpo y de las posibilidades expresivas que de ese cuerpo emerge, posibilidades que son capaces de trastocar la práctica escénica. En esta línea, la producción de sentido actoral establece un modo particular de relacionarse con la producción de sentido, un trabajo que busca la autonomía de esa producción en el interior del acontecimiento escénico a través del reconocimiento del campo poético de los actores. Este hecho de alguna manera permite la configuración de un nuevo modo del hacer escénico.

En ese sentido y de acuerdo a lo planteado por el autor en su artículo “Producción de sentido actoral” (2001), junto con este nuevo actor irrumpe a fines de los 80 y principios de los 90, un tipo de director:

Este director no será un ‘puestista’; tampoco será un ‘creador’ [...] Su trabajo es el de intervenir en la situación escénica nominando lo singular y desalojando lo que cae en la representación. Esta ‘nominación de lo singular’ implica la identificación, selección, afirmación y desarrollo de lo que se presenta como el lenguaje de la obra en el trabajo con los actores (2001, p. 19).

Esta línea, nos resulta interesante porque de algún modo desarticula la concepción clásica del término director. Es decir, reconfigura su rol como voluntad o conciencia exterior generadora del sentido del devenir escénico, figura que tiende a convertirse en el referente de la obra, para pensarlo como una voluntad interior que actúa en seno mismo de la situación de creación escénica intentando capturar las singularidades que autónomamente allí se manifiestan, por ejemplo, en los ensayos. La tarea del director es atrapar esos momentos para montar con ellos una obra. Es un trabajo de dirección que experimenta con lo que acontece al interior de la escena misma. En palabras de Silvio Lang (2020): “la dirección escénica no es una jefatura ni un tutelaje de personas [...] la dirección hace consistir

la *investigación experimental autónoma* [...] es un plan de atención de las potencias y microacontecimientos que surgen en el proceso de creación” (sección II, párrafo 3).

En ese marco de trabajo inscribimos al director Juan Pablo Gómez¹ cuya capacidad para capturar y experimentar con las singularidades que se generan en el proceso de creación escénica hace posible el desarrollo de un lenguaje escénico singular, que en palabras de Gómez, concibe a la escena como “modulación de lo real” que puede entenderse como un evento que ocurre en una parte del tiempo y el espacio y que compartimos con otras personas. Pero que en él actúan fuerzas, energías, tensiones, cuerpos, objetos, imágenes que circulan, alteran y/o modifican los parámetros normales de ese acontecimiento.

En esta concepción del lenguaje, provista por el director, subyace la construcción de un dispositivo escénico que pretende reconfigurar la percepción que tenemos del hecho teatral. Este dispositivo, desde nuestra perspectiva, interviene desautomatizando los modos comunes o ideales de acceder y vincularnos con el teatro y el mundo, para poner en funcionamiento otro tipo de percepción que apele a la recuperación de contenidos de *verdadera experiencia*. Esta noción benjaminiana hace referencia a datos e imágenes que surgen en la memoria o en la percepción de manera inconsciente y fugaz; contenidos de experiencia que no han podido ser procesados ni fijados por la conciencia y que permanecen en discursos, objetos y cuerpos disponibles para su aprovechamiento en la escena (Ferreira, 2019). Esta categoría utilizada por Sandra Ferreira para abordar la dramaturgia de Ricardo Monti y de otros autores y directores de principios de los años '90, nos sirve para pensar que en la dirección de Gómez y en su modo de concebir la escena se apele a la construcción de dispositivos escénicos que funcionan como recuperadores de esos restos de *verdadera experiencia*, señalados por la autora, a partir del trabajo con la materialidad disponible en la escena.

Es por ello que dicha materialidad tiene un rol preponderante en las producciones de Gómez y observar sus trabajos desde esa dimensión cobra especial importancia. Con dimensión material de la escena, nos referimos

¹Juan Pablo Gómez director, dramaturgo y docente. Cursó estudios en la carrera de Licenciatura en Artes Combinadas en la Universidad de Buenos Aires. Se formó con maestros como Daniel Casablanca, Cristina Moreira, Pompeyo Audivert y Ricardo Bartís y se desempeñó en diversas áreas del teatro y el teatro físico hasta que comenzó a dedicarse a la dirección.

a las prácticas como la dramaturgía, la actuación, la dirección y la expectación y a cómo ellas se concretizan en el espacio y en el tiempo escénico. Es pensar la materialidad (textos, ideas, gestos, tonos, cuerpos, espacios, volúmenes, ritmos, objetos, etc.) como fundadora de lo que acontece en la escena. En esta dimensión, el dispositivo escénico une la red de relaciones que contiene todo ese espesor de signos diversos, se presenta como una estrategia para producir materialidad escénica cargada de sentidos. Como constructor de ese dispositivo “el director es el responsable de la combinatoria de todas las fuerzas o elementos de aquello que se produce en el escenario” (Bartís, 2003, p. 114).

Entonces en los dispositivos escénicos no sólo podemos observar como las prácticas antes mencionadas se sostienen, se relacionan y se reconfiguran de manera constante en las obras de Gómez sino que al mismo tiempo hace posible la recuperación de contenidos de *verdadera experiencia* en la escena. De la experimentación con la materialidad escénica y con la recuperación de restos experienciales resulta un modo particular de resistir o deconstruir el lugar y el trabajo asignado tradicionalmente al director. Se advierte un trabajo de dirección en el que “dirigir es producir una cantidad de relaciones, asociaciones, anudamientos de fuerzas o intensidades de pensamientos impensados materializándose” (Lang, 2020, sección II, párrafo 3).

En base a lo expuesto, proponemos observar tres de los trabajos de Gómez. Dos de ellos producidos con la compañía Un Hueco, de la que el director forma parte y la última producida por el Teatro Nacional Cervantes. Ellos son: *Un hueco*, *Prueba y error* y *Un domingo en familia*.

Un hueco (2009) y *Prueba y error* (2016) como acabamos de mencionar son dos obras producidas por la compañía Un hueco de la que Juan Pablo Gómez forma parte. Esta compañía surge en 2009 y fue fundada, además del director, por Patricio Aramburu, Nahuel Cano y Alejandro Hener. En ambas producciones Gómez participó como dramaturgo y director. Una constante que podemos destacar en estas obras es que la narrativa gira en torno a los vínculos interpersonales.

En la primera, tres amigos se reencuentran en el funeral del cuarto integrante de su grupo. La acción transcurre en el vestuario de un club donde se lleva a cabo el sepelio del fallecido. Es allí donde los tres personajes sacan a relucir su dolor por la pérdida acontecida pero también, sus frustraciones, sus enojos, sus miserias y silencios. Lo que tiene de intere-

sante *Un hueco* es que se desarrolla fuera del edificio “teatro”. Esto marca cierta posición de trabajo por parte del director, una forma de experimentar con el hecho escénico y las ideas fijadas previamente que rigen y rodean la convencionalidad del encuentro teatral. Pero presentar una obra por fuera del “teatro” no sólo propicia el desarrollo de un proceso de experimentación con el hecho teatral para el director y los actores sino, también, genera otro tipo de experiencia al espectador. De cierta manera ese ritual que implica ir al teatro se ve desestabilizado. El espectador se ve obligado a redefinir su concepción y/o imagen de lo que en primera instancia se pensaría como un espacio o una sala teatral. A partir de este momento, el dispositivo escénico se pone en funcionamiento o por lo menos aparece tímidamente.

El lugar elegido para desplegar *Un Hueco* fue el vestuario del Club Estrella de Maldonado en Palermo (CABA). El mismo presenta dimensiones estrechas, largos bancos de madera enfrentados y una ventana obstruida por un gran locker metálico en medio, por la que se filtra el sonido de los niños del club jugando y por la que apenas pasa la luz natural acentuando aún más la pequeñez del espacio. El vestuario del club y los elementos que lo componen imponen sus reglas, son una presencia más en la escena. Lejos de batallar con las características del espacio elegido, el director y los actores aprovechan cada rincón y juegan en él. Se pone en marcha un proceso de experimentación con lo que ese espacio pone a disposición. Allí se gestan una serie de acontecimientos que van dando forma a la obra.

La obra presenta algunos aspectos interesantes. En primer lugar, desatacamos el juego con los fuera de campo habilitados por la puerta de entrada al vestuario y la puerta que da a los baños como el pasillo que se forma entre una de las paredes y el locker son una constante que permiten desatar el imaginario de los actores pero, también del espectador, que se ve obligado a reponer imaginariamente lo que sucede por fuera de su campo visual. De esta manera, el recurso del fuera de campo, que se hace posible dadas las características del espacio, es utilizado por los actores que logran tensionar el campo visible y lo que está oculto, producen singularidades imaginarias: microhistorias y personajes que no pasan desapercibidos para el espectador y adquieren un tipo de entidad; las mozas, los familiares incluso el muerto afectan al cuerpo actoral y se relacionan con ellos de manera especial.

En segundo lugar, la proximidad de los cuerpos en el espacio que ancla la relación de cercanía entre los personajes, del mismo modo se establece una relación cercana de los actores con los espectadores, ya que estos están a escasos metros de aquellos. Esa proximidad refuerza un contexto de intimidad que nos acerca al vínculos entre varones, las lógicas que allí se tejen y a la fragilidad de la masculinidad que los actores logran sacar a la luz a través de sus posturas, gestos y tonos al hablar, cuando sus personajes expían todos esos sentimientos que tenían reprimidos. El último aspecto es que desde lo actoral se logra desarticular ciertos gestos o ademanes que quizás inconscientemente mostramos frente a la muerte de un ser querido.

En ese pequeño hueco del club, el director logra intensificar la acción narrativa de la obra al ponerla en sincronía con el dispositivo escénico que construye a partir del espacio y los elementos allí presentes. La actuación no solo moldea ese espacio sino que es moldeada por él, es decir, se potencian mutuamente propiciando el desarrollo de singularidades escénicas. En ese marco, la acción narrativa muta y deja de ser solo el relato de tres amigos en un funeral lamentando una pérdida y abre las puertas a otras manifestaciones, a otras historias y personajes que pudieran aparecer.

Por otra parte en *Prueba y error*, el relato trata de un artista, Sergio Grey, divorciado y con una hija que intenta insertarse en el mundo del arte. La paternidad, la relación con su ex - mujer y con la pareja de ésta parecen no poder reconciliarse con su vocación. A esto se le suman los problemas matrimoniales de su hermana y su mejor amigo y el debate interno que presenta ante la posibilidad de realizarse artísticamente yendo en contra de sus principios. Aquí Gómez despliega un dispositivo escénico apoyado en la manipulación de la iluminación y los objetos, refuncionalizando el carácter técnico de ambos y explorando las posibilidades de ellos en la escena.

La puesta a primera vista se presenta de manera simple: un piso de madera, bancos del mismo material, trípodes con sus respectivos fresneles, una puerta móvil, un elenco coral y un pianista a cargo de la musicalización. Sin embargo, esta se complejiza cuando entran a escena los actores que ofician de “técnicos” encargados de las fuentes de luz, porque es a través de ellos que una serie de elementos dramáticos aparecen acentuados por el juego de claroscuros y temperaturas -hablando en términos de color- se despliegan. En este sentido, los tonos fríos que van desde el

azul al gris en los vestuarios de los actores y del tipo de luz que los ilumina de manera cenital, refuerza la imagen de dureza, decadencia y soledad de los personajes. No obstante, esta imagen se desvirtúa con los destellos de color en tonos rojos y rosas que apreciamos en el vestuario y en algunos de los elementos de la hija del protagonista y de su ex-esposa, tonos que parecieran remitir a una vitalidad, locura y furia, respectivamente, latentes en estos personajes. Otro elemento que habilita el juego con la temperatura del color es incidir en la percepción del espacio: el tono frío de las luces que manejan los “técnicos” alejan a los personajes, crean la ilusión de profundidad e introspección. Mientras que la iluminación de los fresneles fijos en tonos cálidos (mayor presencia de tonos anaranjados) crean la sensación de cercanía e intimidad, efecto que se da mayormente en los momentos en que el personaje de la niña aparece.

La iluminación, en este dispositivo escénico, también genera un cierto extrañamiento al ponernos en vinculación con efectos propios del lenguaje cinematográfico, como la creación de fundidos que abren y cierran planos -fragmentando el relato- o generando la sensación de un travelling al seguir a los actores por el espacio. Ambos procedimientos recortan y guían nuestra mirada pero a su vez la ponen en tensión al introducir estos recursos. Este aspecto cinematográfico que toma la puesta puede apreciarse, además, en la construcción del espacio en el que sucede la acción, el cual emula características de un set de filmación en el que los espectadores pueden ver lo que ocurre “detrás de cámara”. En todo momento, los espectadores observan como los “técnicos” de la iluminación hacen su trabajo, interactúan con los actores, llevan y traen los objetos haciendo evidente el artificio que hay detrás de la puesta.

En cuanto a los objetos, como la puerta y los bancos, no solo tienen la función de rellenar el espacio o cumplir una función puramente utilitaria; al igual que los personajes entran y salen de la escena, cambian de posición a través de la interacción con los actores y los “técnicos”, y modifican el espacio en cada desplazamiento. Su presencia como su manipulación entraña un pasaje de lo inerte a lo animado, condición que se intensifica bajo el trabajo con las fuentes de luz. Los objetos conviven y actúan con el cuerpo actoral, ambos forman parte de un mismo montaje, y, a la vez, parecen observar cada situación junto a los espectadores.

La construcción del dispositivo escénico en *Prueba y error* está sostenido en la manipulación de la iluminación y los objetos. Esto permite al di-

rector, no solo desmontar el carácter técnico de ambos sino la exploración y experimentación de dos campos cuyo potencial no radica en su función utilitaria sino en su valor como lenguaje.

Un domingo en familia (2019) es una obra producida por el Teatro Nacional Cervantes, escrita por la dramaturga Susana Torres Molina y dirigida por Gómez. El texto dramático de esta obra prioriza la reflexión sobre la militancia revolucionaria de los años '70 cuyo eje vertebral es el secuestro y desaparición del militante Roberto Quieto, hecho ocurrido en 1975. Este hecho se despliega dramáticamente a través de registros documentales, citas textuales de discursos, canciones y alusiones a figuras históricas como Perón o Firmenich. Estos elementos en el texto de Torres Molina se presentan de manera discontinua y fragmentaria pero eso no quita que el devenir causal del acontecimiento escénico que propone en su texto creen una unidad de sentido que fija la obra a la idea previamente pensada por la autora.

Sin embargo, en dirección contraria a lo que propone el texto dramático, el dispositivo escénico que produce el director está dispuesto para desarticular el soporte idealista que subyace al texto de la autora apostando a un dispositivo que aborde la reciente historia argentina mediante la sincronización de los sentidos. Es decir, el director se aventura a la creación de singularidades escénicas abriendo un abanico de lenguajes artísticos en la escena: música, actuación, vestuario, escenografía, dramaturgia, iluminación y las artes visuales. Todos ellos trabajan en pos de una experiencia que resignifique el texto de Torres Molina sin caer en lugares comunes. Así, la puesta de *Un domingo en familia*, mediante la experimentación con los diversos lenguajes artísticos, se revela de una manera diferente a lo planteado en el texto alejándose de las convenciones teatrales que siguen manteniendo la centralidad del texto dramático como aspecto a privilegiar a la hora de montar una obra.

En esta puesta, el dispositivo escénico nos sitúa frente a un espacio, un rectángulo cubierto de arena que pareciera emular un día en la playa pero tras eso hay algo más, los elementos de época como mesas, teléfonos, carpetas, radios o el vestuario del elenco parecieran ser los restos de una oficina de operaciones clandestina desenterrados de ese cajón de arena. El tono sepia utilizado en la iluminación es un refuerzo para esa imagen. En esta puesta, al igual que en *Prueba y error*, las fuentes de luz, no solo del equipo de luces, sino también la creada por proyección de imágenes es

relevante para crear los climas y microclimas que se dan a partir de lo que van narrando los actores.

La manipulación de objetos es otro procedimiento que se repite, pero esta vez con mayor claridad que en *Prueba error*. Aquí cuerpos y objetos se vuelven una unidad. La manipulación se da en el uso de careta para traer a escena discursos de personajes históricos (Perón, Firmenich) o la utilización de elementos ordinarios (teléfonos, botellas o vidrios, entre otros) para la creación de sonidos a partir de utilizarlos como elementos de percusión. En relación con esto, el cuerpo actoral no sólo se dispone a actuar sino que se convierte, también, en un instrumento musical: los aplausos, las respiraciones y los tonos al narrar se vuelven material sonoro. Todos estos elementos orquestados le dan dinamismo a la escena. En este dispositivo, lo actoral se ve realzado: los gestos y los movimientos adquieren otro tipo de proyección al conjugarse con el material que produce la iluminación, los objetos y lo musical.

Los diferentes lenguajes artísticos que el dispositivo escénico de Gómez pone en escena dialogan con el texto de Torres Molina. Juegan con él, lo desarman y rearman, lo re-imaginan y desmontan de esa conciencia histórica que en él pervive para hacerlo parte de un dispositivo que nos acerca a la historia afectando nuestros cuerpos al ofrecer un tipo de percepción y experiencia que pone en sincronía nuestro aparato sensitivo.

En síntesis, lo que queremos mostrar con estas observaciones es que Juan Pablo Gómez desarrolla un tipo de dirección apoyada en la producción de sentido actoral, la cual permite el desarrollo de singularidades e intensidades al interior de la escena y en la construcción de dispositivos escénicos que no solo capturan esas manifestaciones sino que unen y re-actualizan las relaciones entre la dramaturgia, la dirección y la actuación e incluso con otros lenguajes. En este sentido, apreciamos que en paralelo al relato que pareciera guiar estas puestas, el director pone en funcionamiento el dispositivo escénico para desestructurar la acción narrativa. Es decir, las obras no sólo se sostienen en lo narrado sino que, junto a él, opera el dispositivo y los diversos elementos que lo componen en pos de desarticular su sentido primario y proveerle otros. En estos dispositivos se evidencia un tipo de experimentación que:

se engancha a determinados materiales y planos de composición que pueden transversalizar diferentes campos artísticos, así como desplazar

ese mismo campo, interseccionarlo con otros campos de otras prácticas y crear sus propias alianzas aberrantes. Esos desplazamientos y alianzas componen materialidades y hacen consistir prácticas o formas de hacer nuevas (Lang, 2020, sección I, párrafo 2).

En esta línea, estas producciones muestran un entramado de signos singular integrado por las diversas prácticas que aparecen y reaparecen materialmente llenando de nuevas significaciones a las obras. Estas son posibles, gracias a que el dispositivo escénico tiene el carácter de generar un cúmulo de datos e imágenes particulares por ser condensadores de experiencia cuya centralidad radica en abrir paso a un modo de acceder y vincularse con el mundo que trasciende a las ideas prefijadas que en él operan. Es un modo de acercamiento y conocimiento de la realidad en el que se privilegia la imagen por sobre la idea.

De esta manera, el director, a través del dispositivo escénico, logra abrir un campo de experimentación para que diferentes prácticas trabajen colaborativamente en la situación escénica y habiliten el surgimiento de imágenes que logren capturar, en principio, su experiencia individual con la materialidad de la escena pero que al mismo tiempo sea posible reconocer esa experiencia como algo colectivo haciendo del hecho teatral una experiencia que da cuenta del potencial de la materialidad de la escena por ser formuladora de imágenes en las que se condensa la “verdadera experiencia” (Ferreya, 2019, p. 195).

En esta línea, la vinculación del espectador con el dispositivo escénico tiene por objetivo deconstruir la mirada del espectador, pensar en nuevas formas de mirar y relacionarse con lo teatral. En cada uno de los dispositivos reseñados anteriormente, se busca implicar al espectador en una experiencia material en la cual cada elemento cobra relevancia como parte de la composición de las obras. En esa experiencia se apela a la capacidad mimética del espectador, facultad que todos poseemos y que nos permite no sólo reconocer sino, también, producir semejanzas (Benjamín, 1998). La condición igualadora que yace en la facultad mimética habilita al espectador obtener un lugar, al igual que el director, en la producción de sentidos.

Entonces, el dispositivo escénico implica al espectador no sólo como el que contempla sino, también en un rol de productor poniéndolo en igualdad con el director. El espectador está en posesión de un saber y no es dependiente del saber el artista, ambos comparten la capacidad de pro-

ducir imágenes. De este modo se borran las jerarquías, en relación a la producción de sentidos, entre artistas y espectadores dado que ambos detentan esa capacidad cuya base radica en el reconocimiento y producción de imágenes, en esa facultad de “asociar y disociar imágenes” de la que da cuenta el filósofo francés Jaques Racière en su famoso artículo “El espectador emancipado” (2010).

Referencias bibliográficas

- Bartís, R (2003). Sobre la dirección (I). En *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos* (pp. 115-123). Buenos Aires: Atuel.
- Benjamín, W (1998). La enseñanza de lo semejante. En *Para la crítica de la violencia y otros ensayos* (pp. 85-89). Madrid: Taurus.
- Catalán, A (2001). Producción de sentido actoral, *Teatro XXI*, 7 (12), 15-20.
- Ferreya, S (2019). *Estética de lo inefable. Hacia una genealogía materialista del teatro argentino*. Los Polvorines: ediciones UNGS.
- Lang, S (2020). Performance: menos obras, más práctica, *Revista Anfibia*. En línea en: <http://revistaanfibia.com/ensayo/performance-menos-obras-mas-practicas/>. Consultado en septiembre 2020
- Rancière, J (2010). El espectador emancipado. En *El espectador emancipado* (pp. 9-28) Buenos Aires: Manantial.



Juan Carlos Gené y la dirección. La experiencia del GA80¹

María Natacha Koss*

La dramaturgia argentina sufrió una indudable renovación en la posdictadura, tanto por las nuevas generaciones que se dedicaron a la creación como por las condiciones y espacios que emergieron en la reapertura democrática (1983 en adelante). Teatro de la desintegración (Pellettieri, 2001), canon de la multiplicidad (Dubatti, 2012) o joven dramaturgia argentina (Dosio, 2008), las novedades se registraron en las temáticas y en los campos procedimentales de los textos, en el vínculo con la política y en el nuevo pensamiento sobre el teatro independiente, así como en su relación con los circuitos comerciales y oficiales. Pero también en el hecho compartido de que, en su gran mayoría, estos nuevos dramaturgos y dramaturgas eran también directores/as de sus propias obras.

Si bien es cierto que la modernidad teatral fortaleció una división del trabajo autor/director que se verificó en Argentina, también es verdad que hubo, en pleno apogeo de dicha organización, artistas disruptivos. Carlos Gorostiza fue uno de ellos, quien en 1949 estrenó *El puente* en el teatro La Máscara, aunando los roles de dramaturgo y director. Otro fue Juan Carlos Gené quien en 1956 estrena en colaboración con Eduardo Fasulo *Señoras y señores del tiempo de antes*. Para esta época, Gené ya había pasado de joven promesa de la actuación con *Unos heredan y otro no* (1951) a premio municipal de dramaturgia con *El herrero y el diablo* (1955). A partir de este momento, nuestro artista no hará sino diversificarse. A su continua y sostenida carrera como actor, dramaturgo y director teatral (a veces combinando los roles, a veces ejerciendo sólo uno de ellos), le

¹ GRUPO ACTORAL 80: Socios Fundadores: Juan Carlos Gene, Ricardo Lombardi (Argentina); Verónica Oddó (Chile); Carlos Cordero (Bolivia); Fermín Reyna, Alex Hernández y Chela Atencio (Venezuela). Socios Activos: Héctor Rodríguez, Gladys Prince, Dimas González y Julio Mota (Venezuela). Socios Invitados: Juan Carlos de Petre, Norberto Vieyra (Argentina); Ada Nocetti (Uruguay); Fausto Verdial (España-Venezuela); Ornar Gonzalo, Mimi Lazo, Iraida Tapias, Hércilia Velázquez, José Palma, María Victoria Robert, Saúl Arocha, José Urdaneta, Belinda Lozada, Moisés.

* Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL-UBA)
natachakoss@yahoo.com.ar

sumará la labor cinematográfica, televisiva y la relacionada al ámbito de la gestión artística (fue director de Canal 7 y, en la década del '90, del Teatro San Martín), la sindicalización laboral (como Secretario y luego Presidente de la Asociación Argentina de Actores) y la militancia cultural (funda el Centro Cultural Nacional José Podestá, más tarde devenido en Agrupación Actoral). Además, Juan Carlos Gené es uno de los raros autores a quienes les han publicado sus guiones para televisión, como es el caso de *Cosa juzgada* por la editorial Granica.

En esta prolífica etapa, nuestro artista rompe violentamente con la citada división de trabajo de la modernidad teatral, pero también problematiza con su accionar algunos fundamentos del teatro independiente en contraposición al teatro profesional (Fukelman, 2017). Recordemos que el teatro argentino de los años '60, inserto en una coyuntura política cada vez más radicalizada, encontrará en su conformación poético-profesional una posibilidad de lucha concreta contra el avance de las políticas de derecha, que se verá violentada por las dictaduras cívico-militares de los '60 y '70. En este nuevo contexto, las ideas de Leónidas Barletta sobre el teatro independiente se verán indefectiblemente cuestionadas y modificadas, acercándolas a las conceptualizaciones contemporáneas. Consideramos que Juan Carlos Gené debe ser pensado como una tercera posición entre el binomio teatro comercial – teatro independiente, como instauración y desarrollo de un nuevo fundamento de valor y una nueva concepción teatral. Gené trabaja en cine, televisión, teatro independiente, teatro comercial y teatro oficial. Ningún territorio le es ajeno.

Mirta Busnelli, en una entrevista que le realizáramos en 2010, nos contaba que su primer maestro, casi por casualidad, había sido Gené:

...y siempre digo que fue maravilloso haber empezado con él, porque yo era una persona muy insegura. De hecho, no tenía ni la menor idea de si podía hacer las cosas más o menos bien. Si hubiese tenido un maestro que me mirara torcido por algún motivo, quizás hubiera dejado. Él era una persona que no te tuteaba, rígido en los horarios, estricto, pero evidentemente también un hombre de teatro impresionante y con capacidad de transmitirte su pasión. Además, cuando miraba los trabajos, vos sentías que valoraba si aparecía algo bueno, independientemente de las adulaciones. Sentías que te sostenía, te estimulaba. Fue mi fuerza de apertura en el teatro, fue quien me mostró lo infinito que puede ser.

Y si bien nunca hizo obras con Gené, reconoce en él su deuda con la profesionalización:

Después de terminar con él ya me puse a trabajar, porque en ese momento... contextualicemos..., en ese momento existía el teatro comercial, el teatro oficial, algunos pocos grupos autogestivos, pero también estaba el movimiento de teatro independiente (que no hay que confundir con el teatro *off*) con Alejandra Boero, Pedro Asquini, etc., que no veía con buenos ojos la relación con la televisión porque trataba de “no contaminarse”. Para mi generación eso había tenido su costo, por lo que Gené siempre nos decía “salgan a trabajar”. El mandato era estar en el mundo, incluirse... y eso hice (Koss, 2010).

Obligado al exilio durante el golpe de estado de 1976, comienza un periplo por Latinoamérica que culminará casi ocho años después. Es recién con *Golpes a mi puerta* que nuestro teatrista dirá que “es mi obra de los años del destierro, los que corren entre julio de 1976 y el presente septiembre de 1984; si bien desde 1982 he realizado ya varios viajes a Argentina, y hasta he recommenzado mi trabajo en la televisión porteña” (Gené, 1984, p. 5) Estos años son determinantes para la conformación de una nueva poética de dirección, sin fronteras, llena de imaginarios mestizos; y para una pedagogía artística que realizará en forma paralela hasta el final de su vida.

El primer destino de este exilio es Colombia, donde Gené vive como guionista de un gran éxito cómico televisivo (*Los Pérez somos así*) mientras participa en variadas y múltiples experiencias teatrales. En parte por la cercanía geográfica y en parte por las amistades, llega a Venezuela en 1977. Ése será su primer contacto con el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, CELCIT, que había nacido en Caracas en 1975 y cuya idea se había gestado en la I Reunión de Dirigentes Culturales de América Latina, organizada por la UNESCO y el Ateneo de Caracas.

Si bien las ideas rectoras del CELCIT siempre habían sido la comunicación entre los teatristas de América Latina, la investigación, la formación, la promoción y la difusión de las artes escénicas iberoamericanas en el mundo, no fue sino hasta julio de 1977 que daría a conocer su actividad oficialmente, con las organización de la I Reunión de Escuelas y Centros de Formación Teatral de América Latina. A partir de entonces se empezaron a establecer filiales del CELCIT en diversos países, vinculadas a la

casa matriz de Caracas. Una de las sedes de más notoria trayectoria es el CELCIT Argentina, filial que inicia sus actividades en 1979.

1977 fue también el año, como decíamos, de la llegada de Gené a Venezuela, donde pasaría a establecerse. “Creo haber aprendido más en estos años, que en mis cuarenta y siete anteriores. Y el campo de aprendizaje fue América Latina, particularmente esta Venezuela que, después del primer año en Colombia, me fue devolviendo poco a poco, en un encuentro amoroso pleno de dificultades, la imagen de mi mismo en la que puedo otra vez reconocirme” (Gené, 1984, p. 6) Esta idea de Latinoamérica como campo no es sólo poética, sino material. Un 24 de febrero de 1980 en el espacio brindado por el CELCIT, Gené comienza a dictar un “Taller Actoral Permanente”, que no era otra cosa que un espacio de formación, una escuela que condensaba saberes de las distintas fuentes del exilio. Afirma Alex Hernández, quien más tarde sería uno de los miembros fundadores del GA80, que hasta la existencia del Taller “el actor venezolano no había tenido un ámbito de trabajo o de estudio para explorar y desarrollar conscientemente sus mecanismos internos en función de la acción de un texto teatral. En las producciones de aquellos tiempos las interpretaciones actorales acertadas se debían a la casualidad, y en algunos casos, a la experiencia de los pocos veteranos” (1988, p. 60).

En 1980 el CELCIT decide conformar un grupo teatral oficial de la entidad, que se instituye con actores de diversas procedencias latinoamericanas expresando, en sus diversos acentos idiomáticos y esquemas corporales, esa voluntad nacional latinoamericana. Más allá del concepto de multiculturalismo de Villegas (2005), el grupo se constituye en la diversidad, sin ningún intento de crear síntesis como el caso del Odin Teatret. A la experiencia del teatro independiente y del profesional, se suman la experiencia del exilio (tanto del propio Gené como de muchos de sus integrantes, entre ellos Verónica Oddó), lo que da como resultado la conformación del Grupo Actoral 80 (GA80), fruto de aquel Taller de formación. Buscando la experimentación y el riesgo, una de las premisas del grupo era la concepción del trabajo “en función de su proceso como creación y no de su resultado espectacular” (Gené, 1984, p. 14). El GA80 puede pensarse entonces como un sujeto enunciador complejo, con exiliados y no exiliados, hombres y mujeres, nicaragüenses y chilenos, venezolanos y argentinos. Pero además, el grupo condensa ciertas premisas del teatro

argentino actual, que busca en el trabajo no tanto un modo de subsistencia sino sobre todo la creación de una morada habitable, porque:

como todo proceso de producción, el teatro no produce solamente productos (espectáculos), sino, fundamentalmente, relaciones entre los hombres que lo hacen y con quienes lo reciben. Y éste, para nosotros, es el punto esencial (...) Vivimos un mundo donde lo humano es ridículamente pequeño, prescindible; útil sólo en la medida de su posible utilización para los fines de las corporaciones financieras y de los estados omnipresentes. En un mundo así, el teatro sólo tiene sentido como respuesta afirmativa del valor inalienable de lo humano, de su carácter único, irrepetible y sagrado (...) el grupo teatral, por el solo hecho de ser grupo, contradice las reglas implícitas del juego social contemporáneo, que quiere aislar a los individuos para reducirlos a la impotencia y a la intrascendencia (...) la permanencia del grupo como manera de vivir y de hacer teatro, constituye un hecho contestatario de por sí (Gené, 1984, pp. 14-15).

Esta experiencia, nodal para la poética de dirección de Gené, se conformará “oponiéndose a la costumbre de muchos directores y maestros de teatro que “marcan” a sus actores con formas de decir y gestualidades que borran una gestual o un acento propio del actor y le implantan uno totalmente “teatral” y en muchos casos irreal” (Hernández, 1988, p. 61). Pero además dirección, pedagogía y conciencia política se convirtieron, a partir de este momento, en un conjunto indisoluble. Paralelamente al trabajo del escenario, el GA80 se reunía para compartir sus inquietudes e interrogantes sobre la realidad latinoamericana con el público, la crítica, actores y directores. Pero además, este es para Gené el momento del encuentro con Verónica Oddó quien, además de devenir en su compañera sentimental, marcará un punto de clivaje en su concepto de actuación y dirección. El cambio de paradigma se ve propiciado porque Oddó no provenía del campo teatral sino del de la danza. Recuerda Gené que:

con ella experimentamos técnicas en ámbitos complejos, con gente que venía de la periferia o los arrables caraqueños (...) le propuse que nos diera a todos clases de entrenamiento musical y movimiento. Y ahí apareció la pieza del rompecabezas que siempre había faltado: decir cómo pasar de los ejercicios actorales a la interpretación. Ella, que no venía del teatro, que no sabía que lo sabía, nos lo enseñó (Cosentino, 2015, p. 130).

Gené como artista-investigador

Como planteamos más arriba y en otros trabajos (Koss, 2017; Koss, 2018), Juan Carlos Gené fue un artista integral que aunó en su persona los roles de actor, director, adaptador, dramaturgo, pedagogo, gestor, político e investigador teatral. Esta última faceta la desplegó en numerosos escritos aunados en cuatro tomos publicados por el CELCIT, pero también con mucho material disperso en artículos periodísticos, entrevistas, prólogos, programas de mano, etc.

Retomando entonces su *Veinte temas de reflexión sobre el teatro*, vamos a poder sostener que la poética de dirección de Gené, gracias al vínculo con el GA80 y muy especialmente con Oddó, se organizará a partir de la década del 80 en las siguientes nociones fundamentales²

- **El teatro es el actor.** El concepto central del que parte es que lo que constituye la existencia del teatro es el trabajo del actor: “el teatro es en el actor (y en ninguna otra realidad fundamental), y el actor es en el teatro (y en ninguna otra parte)” (Gené, 1991, p. 34). Por lo tanto el texto literario, la escenografía, el vestuario e incluso el mismo director pueden estar ausentes. La única relación imprescindible para la vida del acontecimiento teatral es, entonces, la que se establece entre el actor y el espectador. No obstante, pese a la certeza de que tanto en la teoría como en la práctica ese principio ontológico se sostiene, no son tan numerosos los casos de actores que puedan organizar el caos creativo. Hace falta un principio ordenador, “una nave que unifique y de sentido a las operaciones de sus tripulantes. Y entiéndase que ese ordenador no ejerce el orden en un sentido disciplinario. Hablamos de orden como espíritu creativo” (1991, p. 33). El caos anárquico creativo requiere, entonces, una mirada externa que pueda encauzar sin coaccionar.

- **Organizar el caso.** La dirección no consiste en develar una idea, esclarecer una tesis u homogeneizar poéticas de actuación, sino más bien en ordenar ese caos. “El hombre necesita hacer del caos un cos-

² Se observará a partir de este momento el uso excluyente del masculino. Eso se debe a que seguimos de cerca los metatextos de Juan Carlos Gené, en los que siempre utiliza ese género en su discurso.

mos porque teme al caos quizá tanto como a la muerte (...) esta *naturaleza*³ capaz de crear un cosmos del caos es, en el teatro, el director”, afirma Gené (1991, p. 38). Naturaleza con n minúscula, para destacar lo relativo de la concepción en contraste con lo absoluto y definitivo de una Naturaleza con mayúscula. “Y de paso combatimos así, ab-initio, las notables tendencias a la hipertrofia del yo de los directores, que también las tienen y también pueden llegar hasta el fastidio” (1991, p. 38).

• **Alquimia de la dirección.** La noción de cosmos, entonces, está pensada desde la idea del orden de la representación es su unidad expresiva, en el intento de transformar un caos en un universo simbólico, “un posible agotador esfuerzo natatorio en el mar bravo de la materia por un grupo de esforzados y pobres náufragos, en un viaje con dirección precisa que logre arribar a puerto”. En este sentido, el director no es más (ni menos) que un artista creador que aglutina energías diversas y les da cauce de expresión unificado, significativo y proteico. Su función es, entonces, “transformar una idea inicial ajena (un texto dramático literario) o propia (un germen activo a trabajar con un equipo humano), en una materialización por símbolos artísticos, en un espacio y durante un tiempo reales (...) Es, entonces, quien comanda la operación alquímica” (1991, p. 38).

• **Lo apolíneo y lo dionisiaco.** Sobre la potencia dionisiaca de la actuación, la creatividad apolínea de la dirección da a la actividad del actor carácter de acción, de auténtica y profunda modificación de la realidad en escena, “de nave en altamar con rumbo preciso” (1991, p. 34). Pero así como el actor se organiza a través de la mirada del director, así un director es plenamente a través de los actores. Para ello de estimular a los actores, “únicos que realizan el hecho vivo ante el espectador” (1991, p. 34), a crear la vida que el espectáculo necesita. Pero ese “dar vida” nos es función de la dirección, sino de la actuación.

• **Actor y director.** La relación actor-director es como una relación amorosa. No sólo por la relevancia de la seducción, sino sobre todo por la confianza en el otro y la aceptación de todos los rechazos que

³ El destacado es nuestro

ello implica. Sin una mutua admiración, sin una relación de absoluta simetría, es difícil que el vínculo (y en consecuencia la obra) prospere. El director conduce, no manda; sugiere con autoridad, estimula y debe inspirar confianza. "Actor-director significa una relación de gran potencialidad creativa y, naturalmente, de proporcionada posibilidad conflictiva, a menudo insoluble. Como toda relación creativa (que produce crecimiento) es ambivalente, inestable, peligrosa. Y notablemente dinámica" (1991, p. 34). La confianza en el proceso, en la relación, en la mirada creativa es indispensable para el trabajo, ya que el director debe estimular la libertad y también poner límites. "Su trabajo aúna la seducción y la exigencia" (1991, p. 34).

• **Director y texto.** A diferencia de Artaud, Gené va a sostener que es el director el maestro alquimista, pues su trabajo consiste en guiar la transmutación de la obra original en materia teatral. Y es también el principal responsable de que esa metamorfosis material logre que la obra realice plenamente su "vocación de ser" en el escenario. Se trata de un creador que "obtiene su maestría de un largo ejercicio de trabajo con los actores, con el espacio, con las técnicas, con los diseñadores y materiales, con la literatura y el arte, con la historia y con la vida misma. Sin una total y nueva creación transmutante de la obra a otra realidad estética, la obra nunca estará viva." (1991, p. 35).

• **De la seducción al mapa.** El proceso de este rito de pasaje comienza por un diálogo interrogativo con la obra. Si bien Gené, como vimos más arriba, no da lugar a malos entendidos con respecto a quién hace posible la existencia misma del teatro, va a proponer que es un texto preescénico el que hace despertar ese enamoramiento creativo, esa llama dionisiaca, el "acto de pasión, irracional y probablemente inexplicable" (1991, p. 36) que convoca a la creación. Su punto de partida no es la improvisación en el escenario, no es una imagen disparadora, sino un texto que estimula. Y el conocimiento profundo de la obra (o, más en general, del texto pre escénico que puede o no ser un texto teatral) es un requisito indispensable para el proceso creador. No se trata de *respetar* el texto, de saber *qué quiso decir el autor* y traducirlo al escenario. Se trata más bien, nuevamente, de establecer una relación amorosa. Leer, investigar, auto-observar en qué lugares ese texto re-

suenan, de qué manera interpela a la sociedad, al elenco, al director. Así y todo, no basta que el director elija la obra: “ella tiene también que elegirlo a él” (1991, p. 35). Así como una obra de deslimita en sus sentidos, metáforas y acepciones, tampoco hay límites en el ejercicio de su lectura y de su comprensión. Esta comprensión y compromiso con la obra es lo que Gené llama “el mapa de la puesta en escena”.

• **Seducir y renunciar.** Si el objetivo es ahora que la obra exista en la materialidad escénica, ya no basta con el director. Se requiere ahora al colectivo, a esas personas en quienes la obra va a vivir. Para lo cual se hace necesario, en primer lugar, que esas personas se enamoren también de la obra; pero esto sólo se consigue si el director puede asumir un proceso paradójico: debe ahora activarse renunciando. De la unión amorosa del actor con la obra surgirán nuevas realidades, nuevos sueños y nuevas interpretaciones. Los sueños del director creador que toman cuerpo en el cuerpo del actor, son ya otros sueños. “Si tal transferencia generosa no se opera, si el director se resiste y quiere mantener su monopolio amoroso sobre la obra y no acepta que una parte importante de su sueño muera, transformándose en los múltiples sueños de los actores, la puesta en escena, si llega a puerto, será un buque fantasma con su tripulación muerta, porque la obra no habrá terminado de nacer sobre el escenario” (1991, p. 36).

• **Del ser al hacer.** “Un personaje, como un hombre, es lo que hace” (1991, p. 36). La obra resuelve, en mayor o menor medida, lo que hacen los personajes. Será el trabajo del director orientar el hacer. No se trata de definir el ser de los personajes, pues la acción tiene muchos planos y no son todos aprehensibles al director ya que hay otros planos que entran en el campo personal del actor. Es allí, en ese espacio propio, imprevisible e intransferible, donde radica la condición creadora del actor y los que posibilitan que la construcción de un personaje sea un hecho único. “El director, si ha guiado bien su trabajo, será el primer sorprendido por esa aparición de niveles de la acción que nunca hubiera podido prever. ¿Qué sentido tendría, entonces, que el director hubiese comenzado, antes de que los actores entraran en acción, por delinearles minuciosos retratos internos y externos de los personajes, atribuyéndoles un ser previo a la posibilidad de ser? El personaje es en

el actor; el director sólo puede orientar, mapa en mano, su acción; en niveles decisivos, sí, pero no únicos” (1991, p. 37).

• **Mapa y territorio.** Si el director es el cartógrafo, la obra y el actor son el territorio. El mapa se despliega, organiza el existente. No se impone, sino que se pone al servicio. “Recuerdo una sensata acotación de un autor muy posterior [a Ibsen] (...), acotación que decía: tal personaje entra; inútil describirla; se parecerá muchísimo a la actriz que lo haga ” (1991, p. 37). Sólo un director que no conoce la materia con la que trabaja puede sentir que él es la medida de todas las cosas; y que es el territorio el que debe adaptarse a él y a su mapa. “Quien guíe el barco debe saber con qué rumbo marcha y no perderlo. Pero los vientos y las corrientes suelen alterar ese rumbo” (1991, p. 37). La labor del director es lograr reencauzar el rumbo, aceptando la resistencia de la materia, las necesidades imprevistas y los cambios de ruta. Y para dominar la materia hay, ante todo, que conocerla y aceptarla, en lugar de obligarla a ser lo que no es. “Ese actor o esa actriz son, ante todo, algo diferente de mí; una realidad que debo no sólo aceptar, sino conocer tal como es” (1991, p. 37), y el signo de ese conocimiento es el amor.

• **Otra vez la alquimia.** Es necesaria una relación amorosa porque sólo así el director puede, ante una materia actoral que se resiste, modificarla si intuye o sabe que lo que se busca está o puede estar en el actor. Pero no tiene sentido superponer arbitrariamente, sobre el actor, realidades que no son tales para él sino para el director que las concibió. “Ahora es el tiempo en que las fantasías del director deben ser capaces de detonar en los actores las mismas, transmutadas en otras” (1991, p. 38). El ser de los personajes es un proceso de creación que se inicia en el estudio de la obra, en horas y horas de de ensayo, de poner el cuerpo en el espacio en relación con los otros y culmina en el vínculo con el espectador. La función del director es poner a disposición la pasión entusiasta (en el sentido etimológico del término, vale decir, el *enthousiasmós* ritual del dionisismo, el rapto divino, el darle la “entrada de Dios”) que estimula, corrige y excita. “El caos posible de la obra alcanza carácter de cosmos creativo único, centrado en el trabajo del director: una aventura generosa con la materia prima espiritual del

hombre, destinada a que los hombres se reconozcan en ella" (1991, p. 38).

Algunas reflexiones finales

Como podemos apreciar en esta pequeña exégesis, la poética de Juan Carlos Gené como director se entrecruza con la del dramaturgo y la del actor. Reconoce como la gran función directiva, aquella que potencia el acontecimiento escénico a través del cuerpo del actor. No obstante, mantiene una mirada muy propia del director moderno, al considerar que es él quien conoce la totalidad de la obra, el portador de la brújula que llevará al barco a buen puerto (para usar la remanida analogía náutica); pero lo hará propiciando una relación amorosa y no ya ejerciendo un liderazgo despótico o asambleario.

Asimismo, más que orientar el trabajo hacia la dimensión psicológica del personaje, establece el eje en el cuerpo, en la materialidad física de la acción. Esta búsqueda, creemos, está íntimamente relacionada con el trabajo en danza y expresión corporal de Oddó, así como con el contacto con un grupo de actores y actrices de diversas culturas, cuerpos y etnias, que proyectaron hacia el primer plano una dimensión teatral que, en producciones anteriores de Gené, quedaba relegada en función del texto dramático.

Si bien creemos que la consumación de este tipo de trabajo artístico puede verificarse especialmente en *Todo verde y un árbol lila* (2007), quedará para futuras investigaciones un análisis de la productividad de esta particular manera de entrelazar la dramaturgia, la actuación y la dirección.

Referencias bibliográficas

Bourriad N. (2009). *Radicante*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo

Cosentino, O. (2015). *Mi patria es el escenario: biografía a dos voces de Juan Carlos Gené*, Buenos Aires: Corregidor

Dosio, C. (2008). *El caraja-ji: Lo joven, la tradición y los años noventa*, Buenos Aires: Libros del Rojas.

- Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*, Buenos Aires: Biblos.
- Fukelman, M. (2017). "Programa para la investigación del teatro independiente". En P. Ansaldo; M. Fukelman, et.al. (comps.), *Teatro independiente. Historia y actualidad*, Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- Gené, J. C. (1991). *Veinte temas de reflexión sobre el teatro*, serie Teatro: Teoría y práctica. N° 013, Buenos Aires: Celcic.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Madrid: Traficantes de sueños
- Hernández, A. (1988). "El Grupo Actoral 80: una alternativa para la integración latinoamericana en el teatro", *Latin American Review*, 21, (2), 58-62.
- Koss, M. N. (2017). "Juan Carlos Gené y la otra concepción del Teatro Independiente", *Actas de las VIII Jornadas Nacionales y III Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral*, Buenos Aires, AINCRIT Ediciones
- Koss, M. N. (2018). "Juan Carlos Gené y algunos problemas de la cartografía del teatro argentino", en AAVV, *Anuario de Investigaciones del Centro Cultural de la Cooperación "Floreal Gorini". Año 2017*, Buenos Aires.
- Koss, M. N. (2010). "Una mente que barrunta", en www.alternativateatral.com, 12 de marzo
- Pellettieri, O. (2001). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*, Buenos Aires: Galerna.
- Villegas, Juan (2005). *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*, Buenos Aires: Galerna



Un precursor de la dirección teatral: Ezequiel Soria y su labor en la compañía de Pepe Podestá

Laura Mogliani*

En estas I Jornadas Internacionales de Dirección Teatral queremos focalizarnos en la figura de Ezequiel Soria, dada su importancia fundamental en el proceso de legitimación y profesionalización de la figura del director en nuestro campo teatral. No es que antes que él no existieran directores, sino que este rol se fusionaba con el de director de la compañía, tanto en el teatro culto, como lo representa la figura de Mariano Galé, como en el teatro popular, cuyo ejemplo es el propio Pepe Podestá.

La figura de Ezequiel Soria tuvo fundamental importancia en el teatro argentino como un iniciador de la labor del director separada del capocómico o director de la compañía, dividiendo los roles en el proceso de puesta en escena y profesionalizando el rol del director artístico. En este sentido, la labor de Soria resultó un antecedente de la configuración de la figura del director moderno como responsable de la armonización de la puesta en escena. Sin duda fue el iniciador en la escena argentina del rol de “director artístico”, separado de sus funciones de administrador y capocómico, que continuaron llevadas a cabo por Pepe Podestá.

Además de su ya conocida labor como dramaturgo, Ezequiel Soria¹ se inició en la dirección teatral con la compañía del español Mariano Galé, una de las más prestigiosas de teatro culto (Mogliani, 2008). Galé siempre había tenido la inquietud de llevar a la escena obras argentinas, por lo que en agosto de 1901 se unió a Ezequiel Soria con ese objetivo. Este proyecto, denominado “En pro del teatro nacional”, que impulsaron juntos Ezequiel Soria y Mariano Galé, propugnaba la fundación de un teatro nacional culto (a diferencia del popular iniciado por los Podestá) a partir de la creación de una compañía teatral que presentase obras de ese tenor y de una Academia del Teatro Nacional para la formación de actores y cantantes

¹ Para una completa biografía de Ezequiel Soria véase Ponferrada (1961); Arias (1938); de Diego (1965) y Moya (1938).

* INET, UNTREF
lmogliani@hotmail.com

líricos. En su enunciación de propósitos, declaraban que esta compañía estaba formada “con los mejores elementos artísticos que se encuentran en el país”, en referencia a Galé y su compañía.

En esta “Gran Compañía Dramática”, como se denominaban, Soria figuraba como “director artístico” de la compañía, mientras que Galé como “director de escena”. Las funciones de Soria, como director artístico, consistían fundamentalmente en la selección del repertorio, de origen americano y argentino, a diferencia del repertorio español que solía Galé poner en escena con su compañía. Su objetivo era “iniciar el *Teatro Nacional*” y “fomentar el cultivo del arte dramático”, creyendo satisfacer “una justa aspiración de la intelectualidad argentina”, la de “tener un teatro propio que sea reflejo de cultura y de poder intelectual”. El repertorio de la compañía estaba formado “exclusivamente por obras americanas y especialmente nacionales comprendiendo en esta denominación no solo las producciones de autores argentinos sino también la de autores extranjeros residentes en el país”. Se anunciaba que este repertorio iba a estar conformado por obras de Martín Coronado, Lucio V. Mansilla, Osvaldo Saavedra, Samuel Blixen, David Peña, Enrique García Velloso, Nemesio Trejo, José Pachierotti y Ezequiel Soria.

Durante el mes de agosto de 1901 estrenaron en el Teatro Victoria *Entre el fuego*, del propio Soria escrita expresamente para esa ocasión; repusieron la obra de Martín Coronado *Luz de luna y luz de incendio*, luego una traducción del Gral. Mitre de *Ruy Blas*, de Victor Hugo.

Esta empresa se vio obstaculizada por el fracaso de público y, por tanto, económico, por lo que pronto llegó a su fin y Galé retornó al repertorio que conocía bien su compañía, estrenando *Electra* de Benito Pérez Galdós. Evidentemente, los artistas españoles de la compañía de Galé no lograron adaptarse a las exigencias de las obras criollas y las llevaban a escena con el mismo estilo interpretativo e idénticos recursos de elocución con los que representaban a las obras españolas. Este fracaso hizo advertir al campo teatral en general, y a Ezequiel Soria y Mariano Galé en particular, de la dificultad de los elencos españoles para presentar obras nacionales. Por lo tanto, luego de esta frustrada experiencia, Ezequiel Soria se unió como director artístico a la compañía de José Podestá.

La compañía dirigida por José “Pepe” Podestá inició su fructífera trayectoria en el circo, en cuyo contexto presentaron con gran éxito la pantomima gauchesca *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez, (1884) y lue-

go su versión teatral, hablada (1886). En toda esta primera etapa, José Podestá oficiaba como director de la compañía, uniendo los roles tanto de capo-cómico y primer actor, encabezando el elenco (interpretando el rol protagónico); de director de escena (señalando entradas y salidas de escena, distribuyendo a los actores en escena), como así también en el rol de director artístico (seleccionando las obras a representar, convocando autores y actores, organizando las lecturas de la obra y los ensayos, etc.). Incluso cumplió también el rol de adaptador, al adaptar al teatro los textos narrativos de *Juan Moreira* y de *Juan Cuello*, ambos de Eduardo Gutiérrez. Ejemplo de cómo cumplía José Podestá su rol de director se puede observar en las indicaciones que dio a los actores para el estreno de ambas versiones de *Juan Moreira*, y sobre todo en los cambios que iba introduciendo en esta puesta en escena a lo largo de su evolución (Podestá, 1930, p. 44, 49-62, 88-89). Además, cumplía también el rol productor o empresario de la compañía, dado que tenía a su cargo las decisiones económicas y de organización interna de la misma.

Sin embargo, para el estreno de *Calandria* de Martiniano Leguizamón, en 1896, ya se observa un cambio en esta centralización de roles sobre su figura: el autor de la obra estuvo presente en los ensayos, colaborando con José J. Podestá en su función como director. Ghiano (1961, p. 24) afirma que Leguizamón vigiló celosamente los ensayos de *Calandria*, afanoso de que los cómicos no desvirtuaran las modalidades de los personajes. Quizás la tarea de Leguizamón junto a Pepe Podestá y su compañía, fue motivadora de su posterior decisión de delegar el rol de director artístico en otra persona, separado de las cuestiones de producción, lo que dará mayor trascendencia y legitimación a la figura del director teatral en nuestro campo teatral.

En 1896, la compañía Podestá ya se encontraba en un proceso de transición del circo criollo al teatro a la italiana: ponía en escena su repertorio gauchesco tanto en su carpa de circo como en teatros de las diferentes localidades que recorría. La escena se desarrollaba alternativamente en el escenario o en el picadero, según el carácter de la misma. El proceso de traslado de la acción escénica circense, paralela en el picadero y escenario, a la acción única y frontal del ámbito teatral, constituyó un proceso gradual en el que, hasta enero de 1899, alternaron ambas opciones. En el marco de este proceso, se produjo un hecho significativo: Martiniano Leguizamón le pidió expresamente a Podestá presentar *Calandria* en un

teatro a la italiana, el Victoria (Podestá, 1930, p. 235-236). Esto demuestra, por un lado esta incipiente colaboración entre Leguizamón y Podestá, compartiendo ambos las decisiones artísticas, y por otro demuestra la mayor legitimidad que, frente al ámbito circense, tenía la representación en el ámbito teatral.

Según José J. Podestá (1930, p. 126-127), ante la necesidad de que una persona lo ayudara con los ensayos, la lectura de obras y atención a autores y periodistas, el escenógrafo Alberto Pérez Padrón le sugirió en repetidas ocasiones a su amigo Ezequiel Soria. La colaboración de Soria con los Podestá se inició con el estreno de su obra *Amor y Lucha* el 23 de agosto de 1901 y el 21 de septiembre de ese año se concretó su trabajo como asesor y director artístico, pidiendo que su nombre no figurara en el cartel y que se dijese que se iba a desempeñar en la compañía solo por amistad. Esta unión fue relatada de diferente manera por el mismo Podestá y por Vicente Rossi², quien explicó así este hecho:

Un hecho muy sugestivo [sic], dará idea del concepto en que se tenía a la naciente escena hasta por los que necesitaban de ella: En posesión del teatro Apolo, los Podestá, trabajaban sin descanso y en constante éxito, sin más directores que ellos mismos, cuando se le ocurrió a una persona solicitar con insistencia el puesto de director artístico de la Compañía, pero no personalmente, sino por medio de cuanto amigo de aquellos artistas encontró al paso; el pretendiente tenía completa fe en que perro porfiado saca su achura, y su insistencia duró mucho tiempo, hasta que familiarizados los Podestá con el nombre del aspirante, a fuerza de oírlo citar a sus intermediarios, resuelven tomarlo para ver si los aliviaba en la tarea, y calza el hombre.

Este señor era criollo, netamente criollo, sin chifladuras decadentes, sin prosapia literaria, y, sin embargo, la primera advertencia que hizo a don Pepe Podestá fué [sic] la de que no pusiera su nombre (el del postulante) en los programas, y que se evitara en lo posible decir que él ocupaba allí el cargo de director ...

El caso se presta a simpáticas apreciaciones, pero, se supo después, por alguna confidencia traicionada: ¡tenía vergüenza de ser *director* de tan pobre y oscuro *teatro!*

Era retardatario. (Rossi, 1969, p. 73)

Las funciones específicas de Soria como director artístico en el ámbito de la compañía fueron amplias, excediendo aquellas para las que José

² Ponferrada (1961, p. 49) ha conjeturado otra versión de este controvertido hecho.

Podestá lo citara. Según informan Bosch (1969, p. 90) y Moya (1938, p. 497-509), se dedicó a perfeccionar la labor de los actores de la compañía, a corregir su mímica y dicción. Entre otras cosas, modificó la forma de ensayar, la ubicación del apuntador en los ensayos, el rol del transpunte, la forma de hacer los tantos o cuadernillos y hasta enseñó a los actores las primeras letras. Ponferrada (1961, p. 14) recogió el siguiente testimonio del destacado actor Enrique Muíño:

Él nos enseñó a hablar [...] cuando empezábamos a ser actores. Soria nos conducía de la mano en los primeros pasos.

Saturnina Arias (1938, p. 14) destaca que además de ser maestro de actores, -a los que enseñó “el arte del bien decir, la forma de moverse y hasta el arte grandioso del silencio”- Soria fue maestro de autores teatrales, ya que enseñó a escribir a autores que no conocían las claves de la duración en el teatro. Según esta biógrafa, Soria resumía y corregía los textos de autores (entre los que cita a Payró, Lafferére, Sánchez Gardel, Florencio Sánchez, etc.), asumiendo así el rol de adaptador y adjudicándose un lugar decisivo en la creación del espectáculo.

Durante la temporada 1902, con la colaboración de Soria, la compañía de José Podestá estrenó, entre otras obras, *Jesús Nazareno* de Enrique García Velloso (25 de febrero); *Canción Trágica* de Roberto J. Payró (14 de abril) y *La piedra de escándalo* de Martín Coronado (16 de junio). Esta última aportó una nueva complejidad que debieron afrontar los actores, guiados por Soria: el interpretar una obra en verso.

La anécdota con respecto a la lectura y ensayos de *La piedra de escándalo* narrada por García Velloso (1960, p. 22-27) y Bosch (1969, p. 96-97) nos permite deducir cómo se realizaba el proceso de producción de las puestas en escena bajo la dirección de Soria. El autor en persona leía la obra ante el núcleo de colaboradores que la aprobaba y decidía su puesta en escena y su reparto. En este caso en particular, la lectura la llevó a cabo quien proponía la obra (García Velloso) y ese núcleo estuvo formado por José Podestá, Ezequiel Soria, el escenógrafo Alberto Pérez Padrón y los dramaturgos Adolfo Poleró Escamilla y Agustín Fontanella. En una segunda instancia de consulta se leyó la obra a los hermanos Antonio, Juan y Pablo Podestá. Este último se sintió conmovido personalmente por el

personaje de Julián y solicitó representarlo, logrando modificar la decisión ya tomada con respecto al reparto por los directores.

Con respecto su criterio estético, Ezequiel Soria buscó en Europa, y en especial en Francia, su fuente de inspiración y conocimiento, aprovechando sus viajes para asistir a espectáculos y aprehender de ellos sus recursos escénicos (Ponferrada, 1961, p. 39; Moya, 1938). Es relevante para reconstruir la modalidad de trabajo de Soria como director, y su concepción pedagógica teatral, analizar el cuerpo de profesores y las asignaturas dadas en la Academia del Teatro Nacional fundada por él en el año 1901, a su regreso de Europa, y cuyo principal colaborador fue Mariano Galé, paralela a la temporada que compartieron en el Teatro Victoria. En esta Academia -destacado antecedente de las instituciones de formación actoral porteñas- Soria convocó a tres profesores de declamación (Galé fue uno de ellos), y a uno respectivamente de canto, castellano, sociología y canto dramático (De Diego, 1965). Por lo tanto, podemos concluir que el acento en la formación actoral estaba puesto en la correcta emisión verbal del texto dramático.

La presencia de Soria como director artístico de la compañía conllevó una serie de cambios en la compañía de los Podestá, como pueden observarse al analizar la puesta en escena de *Jesús Nazareno* (1902) de Enrique García Velloso. El estreno de esta obra implicó una evolución tanto a nivel del texto dramático, dentro de la poética nativista (Mogliani, 2002a y b, 2015) como de la puesta en escena. La renovación en cuanto a la puesta en escena se produjo tanto a nivel de la actuación como en el de su espacialización y armonización. Con respecto a la **espacialización**, Martínez Cuitiño (1954, p. 192) informa del carácter innovador que tuvo esta puesta en cuanto a la escenografía, ya que afirma que “hasta que se estrenó *Jesús Nazareno* en el Teatro Apolo no se había representado un drama con decoraciones fijas en todos los cuadros”

En la fotografía hallada en la revista *Caras y Caretas*³, que representa la escena primera del tercer acto, se puede observar un gran cambio con respecto a la escenografía. Ya no se encuentra, como ocurría en *Calandria*, el escenario visible al espectador en su totalidad y sus tres laterales cubiertos por telones pintados, sino que presenta cortes laterales con visuales armadas simulando construcciones arquitectónicas. Tras el foro –una pa-

³ *Jesús Nazareno* (1902) de E.García Velloso. Escena I, Acto III. *Caras y Caretas* N° 179, 8/3/1902. Archivo INET.

red de ladrillos- se había dispuesto un forillo representando un paisaje. Los personajes se encuentran dispuestos en semicírculo: a la izquierda tres soldados sentados, mientras que a la derecha los tres presos atados a árboles bidimensionales, armados y pintados. Todas las demás fotografías halladas en el archivo del Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET) de *Jesús Nazareno* presentan a los personajes sobre un fondo neutro, infinito, que demuestra haber sido tomadas en un estudio fotográfico y por tanto no permiten sacar conclusiones con respecto a la escenografía y el espacio escénico.

Por su parte Bosch (1969, p. 86), mediante su comentario sobre el uso inadecuado del uso de espuelas por José Podestá en el personaje de Jesús Nazareno (“que no se explicaban porque no iba a domar ni andaba a caballo en el pueblo para hacerlo floriar”), nos demuestra cómo todavía no se había producido un cambio de vestuario de la gauchesca del circo criollo al nativismo teatral, que continuaba sin modificaciones. Bosch, desde una perspectiva “realista” ajena a las leyes del género, reclamaba un cambio de vestuario acorde al cambio de las características del personaje protagónico, especialmente dada la desaparición de la posibilidad de exhibir sus destrezas de jinete debido al pasaje del circo al escenario a la italiana. Otro testimonio de esta utilización remanente del vestuario del circo criollo nos la brinda Elías Alippi (1936), quien desde la compañía de Jerónimo observaba despectivamente como la de José Podestá conservaba resabios del circo en el vestuario: todavía usaban bombacha, chiripá, barbas con armazones de alambre y bigote sujetado con piolines detrás de las orejas. Además, Alippi también señala que los actores caracterizaban ciertos tipos con la misma máscara (ingleses con patillas rubias y sombreros de corcho, médicos de levita y galera de felpa, villanos con grandes melenas, barbados y cejijuntos), práctica que él mismo se encargará de hacer evolucionar desde la otra compañía.

En cuanto a la **actuación**, es difícil establecer hasta donde modificó realmente la labor de Soria la actuación de la compañía Podestá (Pellettieri, 2001). Sin duda su prédica naturalista repercutió en su formación técnica, tomando algunos recursos y técnicas del naturalismo para su práctica escénica. Esto puede observarse en las críticas recibidas por el estreno de *Jesús Nazareno*, que destacaron en forma unánime la naturalidad de la actuación lograda por los actores de la compañía Podestá, y su identificación emotiva con los personajes:

En general, los cuadros tienen vida y reales casi todos los personajes. [...] La compañía Podestá ha representado "Jesús Nazareno" con el mayor acierto y con verdadera pasión de los sentimientos de los personajes. Todos los artistas fueron merecidamente aplaudidos y principalmente José Podestá. (*El Diario*, 26/02/1902)

los intérpretes de esta obra actuaron, no como si fueran los personajes de la fábula escénica, sino como los actores de un suceso real y efectivo; de tal modo acusaban en sus palabras y ademanes las emociones todas de la acción, transmitiéndolas al público. El que más alto rayó este concepto fue José J. Podestá, que hizo un protagonista insuperable. Sus hermanos Antonio, Juan, Pablo y restantes artistas, mantuvieron admirablemente sus respectivos caracteres, ayudando mucho a los efectos y gran éxito de la obra. (*La Nación*, 26/02/1902)

Estos testimonios que destacan el realismo de la interpretación señalan que la inclusión de Ezequiel Soria en la compañía produjo una actuación más sutil, que se alejaba de la oratoria y menos violenta que la de las primeras representaciones de la *gauchesca*, reforzando los aspectos melodramáticos de los textos. La amplificación de lo sentimental que proponía el texto de *Jesús Nazareno* tuvo repercusión al nivel de la puesta en escena, en especial en cuanto a los recursos actorales necesarios para llevar a escena esta obra. Debido en parte al asesoramiento de Ezequiel Soria, a las características del texto, así como al pasaje al teatro, se produjo limitación de los movimientos y del despliegue físico y un mayor énfasis y cuidado en lo gestual. Del mismo modo, el tono cercano a la oratoria fue paulatinamente reemplazado por formas de dicción más naturales y menos exageradas.

Por último, la puesta de *Jesús Nazareno* resultó innovadora también en el plano de la **armonización**, justamente por el surgimiento de la figura del director artístico asumida por Ezequiel Soria, separado de sus funciones de administrador y capocómico. En este sentido, la labor de Soria resultó un antecedente fundamental de la configuración de la figura del director moderno como responsable de la armonización de los diferentes elementos que componen una puesta en escena (escenografía, vestuario, actuación), como desarrollaremos más adelante.

Sin duda fueron los cambios producidos en la puesta en escena por el asesoramiento de Soria uno de los factores que coadyuvaron al cambio de recepción por parte de la crítica y la legitimación de esta compañía dentro del campo teatral. La presencia de Ezequiel Soria en la compañía Podestá modificó la recepción que tenía la compañía en el incipiente campo teatral

y su relación con los autores dramáticos e intelectuales de la época. Pepe Podestá, en sus memorias, recuerda que en 1901, la compañía decidió dejar la vida trashumante del circo y permanecer en Buenos Aires, para “estar más en contacto con los hombres de letras que eran los que debían ayudarnos en nuestra empresa” y “para hacer ambiente y convencer por medio del trabajo a los que dudaban del porvenir de nuestra obra” (1930, p. 118). Esta búsqueda de legitimación ante el campo literario y teatral porteño se inició con la instalación de la compañía -ya dividida por primera vez- en el Teatro Apolo. Allí se propusieron ampliar su recepción a sectores más altos y modificar los hábitos de su público. Es significativa en tal sentido la anécdota narrada por José Podestá que, al observar el heterogéneo público que convocaba el teatro, decidió prohibir el acceso a quienes no llevasen camisa o se presentasen mal vestidos (1930, p. 121). A fin de lograr esa legitimación, buscaron luego modificar su repertorio tradicional. Pero los dramaturgos consagrados entregaban sus obras a compañías extranjeras de prestigio y no a la de los Podestá, que aún identificaban con el circo. Un factor que adquirió fundamental importancia para este objetivo fue su trabajo con Ezequiel Soria. Su integración a la compañía como director artístico, fue el detonante de grandes cambios: logró modificar la actitud de la crítica hacia esta compañía y, predicando con el ejemplo al comenzar poniendo en escena una obra suya, consiguió que autores argentinos ya consagrados como Martín Coronado, Enrique García Velloso, Nicolás Granada y Roberto Payró le dieran sus textos a esta compañía para su representación.

El propio Podestá aceptó que sus continuados éxitos durante la temporada de 1902 no fueron solamente el resultado de la bondad de las obras, sino que también de la elección de ellas, de los prolijos ensayos y del empeño de toda la compañía por triunfar y demostrar sus valores interpretativos, detrás de lo cual se ve la figura de Soria (Podestá, 1930, p. 133). Las críticas periodísticas también valoraron la “inteligente dirección de Ezequiel Soria” (*El Diario*, 26/02/1902) y “el acierto del director artístico” (*La Nación*, 26/02/1902). Por lo tanto, el trabajo de Ezequiel Soria en los estrenos de la temporada de 1902 hizo llegar al Teatro Apolo a un público nuevo, el culto, que solía asistir hasta ese momento solamente a las representaciones de las compañías extranjeras, consecuencia de la diferenciación y distanciamiento de la compañía encabezada por Pepe Podestá con respecto a sus anteriores manifestaciones circenses.

Ezequiel Soria permaneció trabajando como director artístico de la compañía de Pepe Podestá hasta el 25 de septiembre de 1902, fecha en la que inició un nuevo viaje a Europa. A su regreso, fue contratado como director artístico por la compañía de Jerónimo Podestá. En esta compañía dirigió *Caín*, drama en 3 actos de Enrique García Velloso, estrenada el 4 de abril de 1903 con la actuación de Jerónimo, Blanca, María, Adela, Ana, Arturo y José Fermín Podestá; Orfilia Rico, Enrique Muiño, Francisco Romeral, Julio Scarzella, entre otros (Cortazzo, 1949). Junto a esta compañía realizó una tarea semejante a la anterior, facilitando la presentación de obras dramáticas de autores nacionales consagrados y asesorando sobre la labor de los actores y la puesta en escena. Su búsqueda de perfeccionamiento actoral coincidía con una preocupación estética por la puesta en escena, en ambos casos tendientes a avanzar hacia una mayor naturalidad. Por ejemplo, para la puesta en escena de *Lázaro* (1903) de Eduardo Gutiérrez, Soria hizo confeccionar una alfombra especial para dar la impresión del campo verde, incorporando a la escena plantas naturales con hojas frescas.

Ezequiel Soria: el precursor de la dirección teatral moderna

El trabajo de Ezequiel Soria como director es un antecedente del surgimiento en nuestro campo teatral de la figura del director teatral moderno, concebido como un armonizador de los distintos elementos que componen la puesta en función de una poética y de una concepción de la puesta en escena propia. En primer lugar, Soria configura un precursor del director teatral moderno al haberse establecido y legitimado con su labor la figura del director artístico, separado de la persona del director o cabeza de la compañía, representado por el capocómico, al que se denominaba “director de escena”. Como hemos visto, Ezequiel Soria cumplió el rol de director artístico, primero brevemente junto a la compañía de Mariano Galé, luego en la de José J. Podestá y posteriormente en la de Jerónimo Podestá.

A partir de esta división, se fue instalando en nuestro teatro nacional esta forma segmentada de trabajo del director. Por un lado, el “director artístico” tenía como función elegir el repertorio; convocar a los autores y actores; leer o coordinar la lectura de las obras al capocómico y al elenco; cuidar la disciplina de la compañía; aportar novedades, por lo general pro-

cedentes del teatro europeo (en el caso particular de Soria, la incorporación de elementos propios del naturalismo europeo); establecer y garantizar las relaciones con el campo intelectual. Por otra parte, el “director de escena”, tenía como función señalar a los actores las entradas y salidas de escena, distribuir a los actores en escena, marcar tonos en algunos casos, etc. Este rol solía ocuparlo el mismo capocómico o director de compañía, como fue el caso de Mariano Galé, mientras Soria fue director artístico; y en otras ocasiones lo ocupaba una persona diferente, como el caso de Atilio Supparo, que cumplió esa función junto a José Podestá, luego que Soria abandonó la compañía en 1902 (Podestá, 1930, p. 134).

En segundo lugar, Ezequiel Soria es un precursor de la dirección teatral moderna por traer a nuestro incipiente campo teatral no solo la estética del naturalismo francés, sino fundamentalmente las teorías modernas sobre la dirección escénica y la puesta en escena que surgen junto a ese movimiento teatral, en torno a la figura del André Antoine, reconocido como el creador de la puesta en escena moderna (Naugrette, 2004), y el primer director francés moderno, a partir del cual se produce la valorización del rol del director en el teatro y el director se convierte en el responsable indiscutible del sentido adquirido por la representación (Pavis, 2009). Esto ya fue advertido con anterioridad: la labor de Ezequiel Soria como director artístico llevó al crítico Jacobo de Diego a afirmar que:

El cumple en nuestro medio cometido similar al de Antoine, Craig o Dantchenko. Fue como ellos orientador de un movimiento y para concretarlo contó con la ductilidad de los Podestá (1965, p. 47).

Aunque consideramos que es una comparación un tanto excesiva, es indudable la relación que podemos establecer entre Ezequiel Soria y la figura de André Antoine. En primer lugar, porque Soria tomó como modelo las puestas francesas a las que asistió en sus viajes a Europa, y tomó de ellas los elementos naturalistas que buscó luego incluir en las puestas en escena que dirigió en Buenos Aires. Y André Antoine es el iniciador de la puesta en escena naturalista, que trabaja con la mimesis absoluta de la realidad, a partir de su obra como director en el Théâtre Libre de París (1887-1894), luego en el Teatro Antoine (1897-1906), período en el que Soria viajó a Francia, y posteriormente en el Teatro Odeón (1906 -1914).

El naturalismo (Oliva, 1994) fue una tendencia estética que pretende dar un testimonio de la realidad social, especialmente del enfrentamiento

del hombre con su contexto histórico social. Este movimiento artístico preconizaba la reproducción total de una realidad no estilizada o embellecida. El naturalismo llegó tardíamente al teatro, proveniente de la novela. Esta se destacaba por la profundización psicológica de los personajes y la minuciosa documentación de la vida cotidiana y descripción del ambiente. Esta importancia asignada al ambiente en toda la estética naturalista se basaba en las teorías del filósofo e historiador Hippolyte Taine (1828-1893), que consideraba que las creaciones humanas dependían de un modo principal de los factores de la raza, del medio ambiente y de la época. La psicología y las acciones de los hombres son productos del medio social en el que se halla inmerso, que las determinan. En correlación con esto, esta corriente concedía gran importancia a las teorías de las leyes de la herencia, así como en la correlación entre las ciencias humanas y naturales, característica del positivismo.

El novelista y dramaturgo Emile Zola, el principal impulsor del naturalismo francés, en su texto *El naturalismo en el teatro*, postulaba la necesidad de un teatro que represente de manera verosímil la realidad cotidiana, desterrando del teatro los convencionalismos, en especial a nivel de la puesta en escena (decorados pintados, vestuarios fastuosos, entonación declamatoria). Además, sus personajes debían ser “individualizados, actuantes bajo el imperio de las influencias que los rodean, viviendo nuestra vida en el escenario”, “personajes de carne y hueso, que lleven con ellos el aire que respiran” (Oliva, 1994, p. 340). Su teatro cuestionaba la moral burguesa y sus comportamientos sociales, expresando su indignación moral respecto a las condiciones sociales predominantes. Zola había aplicado su teoría naturalista a la novela con anterioridad, por lo que sus obras teatrales fueron adaptaciones de ellas, como *Teresa Raquín* (1873) y *La Taberna* (1879).

Zola denunciaba en la década de 1880 la decadencia del drama romántico, que atravesaba en ese momento un lento proceso de degradación y declinación. La crítica teatral de la época también planteaba la existencia de una crisis del teatro y una dura crítica a las reiteraciones del teatro romántico y al teatro comercial, así como demandaba una renovación y modernización del arte teatral. Se esperaba que la evolución lograda en la novela por Zola llegara al teatro, haciendo confluir en él los principios del naturalismo: terminar con formas establecidas y crear un arte dramático nuevo que sea una pintura de la vida. Esta expectativa de modernidad tea-

tral se extendía tanto al orden del texto como al de la puesta en escena. Los autores que responderán a esta demanda no llegaron de Francia sino de Noruega (Ibsen (1828-1906) con *Casa de Muñecas* (1879) y *Un enemigo del pueblo* (1882) y de Suecia (Strindberg con *Señorita Julia*, 1888). En cuanto a la puesta en escena, el naturalismo llegó con el director André Antoine (1858-1943), que encarnó a ese reformador del teatro que esperaba Zola, a ese hombre nuevo del teatro “capaz de captar el medio contemporáneo y hacer vivir en él a los hombres revelándoles el verdadero drama de la sociedad moderna” (Naugrette, 2004, p. 146).

La concepción de la puesta en escena de Antoine postulaba un ilusionismo teatral que coincidía con la búsqueda de un realismo absoluto. Antoine cerró la caja escénica estableciendo el código de la cuarta pared, para dar ilusión de verdad, y por primera vez el actor pudo dar espalda al público. Además, le otorgaba fundamental importancia a la creación del espacio escénico mediante una escenografía naturalista, que creara ese medio concreto en el que transcurría la obra y que determinaba la acción humana, cumpliendo la misma la función que las descripciones realistas en las novelas. Como él mismo planteaba:

Nuestro decorado plantado ahora nos espera, con sus cuatro paredes desnudas; antes de introducir ahí a sus personajes, el director escénico debe pasear largamente por allí, evocar toda la vida que adquirirá el teatro. Será preciso amoblarlo con sagacidad y lógica, adornarlo con todos los objetos familiares que utilizan, incluso fuera de la acción proyectada, en los entreactos, los habitantes del lugar. Minuciosa, amorosamente llevada a cabo, esta operación dará la vida. Más tarde se introducirán los muebles distribuidos en lugares razonables, sin preocuparse para nada de la sala, desaparecida la cuarta pared, bajo los aspectos más pintorescos (Naugrette, 2004, p. 147).

De manera incipiente, es ésta la concepción que Soria quiso implementar, primero tímidamente con la compañía de Pepe Podestá, y luego más activamente en su etapa posterior como director artístico de la compañía de Gerónimo Podestá, luego de su siguiente viaje a Europa. Su búsqueda de perfeccionamiento actoral coincidía con una preocupación estética por la escenografía y vestuario, en todos los casos tendientes a avanzar hacia una mayor naturalidad, como fue el caso que ya comentamos, que para la puesta en escena de *Lázaro* (1903) de Eduardo Gutiérrez,

Soria hizo confeccionar una alfombra especial para dar la impresión del campo verde, incorporando a la escena plantas naturales con hojas frescas.

Además, con André Antoine surgió un nuevo discurso estético sobre la puesta en escena (que hasta ese momento y desde Aristóteles, se centraba sobre el texto dramático), y además inauguró una larga tradición de directores que teorizaron sobre el teatro, que luego será continuada por muchos más (Stanislavsky, Meyerhold, Brecht, Artaud, Grotowsky, Kantor, Brook, etc.). El aporte fundamental de Antoine a la teoría teatral tiene que ver justamente con el campo que inauguró, no solo es el primer director teatral moderno, sino es quien primero definió el rol del director y cuáles son sus funciones. Antoine planteó que el trabajo de director teatral está dividido en dos partes: lo material (la construcción decorado y la agrupación de personajes) y lo inmaterial (la interpretación del texto) (Naugrette, 2004, p. 148). Por lo tanto, Antoine definió el nuevo papel del director como creador: poner en escena ya no es solo coordinar, organizar, dirigir sino también imaginar, interpretar, imprimirle al texto una visión del mundo. Es a partir de Antoine que el director se convirtió en el responsable indiscutible del sentido adquirido por la representación, proponiéndole al espectador su propia interpretación de la obra. (Pavis, 2009). Por esta razón, la tarea del director teatral, que antes era solo una praxis empírica, se convirtió en un principio estético, el principio regulador del espectáculo concebido como una obra de arte (De Marinis, 2005).

No podemos afirmar que Ezequiel Soria se constituyó en un director teatral moderno en este sentido, definido a partir de Antoine, como el responsable del significado artístico de una obra, figura que recién llegó posteriormente a nuestro teatro. Pero consideramos que es un precursor importantísimo del director teatral moderno en el teatro porteños por los dos motivos que ya hemos subrayado: la división de roles que implicó la instauración del director artístico y el acercamiento a nuestro teatro de la estética naturalista. Su obra permitió que surgiera en nuestra escena la figura del director teatral moderno. Es indudable que el aporte y la presencia de Ezequiel Soria como director artístico de las compañías de Mariano Galé, Pepe y Jerónimo Podestá configuró el antecedente más relevante de la práctica teatral del director con una concepción moderna en nuestro campo teatral. Su obra abrió el camino para la llegada al teatro nacional de la concepción de la puesta en escena moderna y de la dirección como principio ordenador de la misma.

Referencias bibliográficas

- Alippi, E. (1936). Mis experiencias como director artístico. *Cuadernos de Cultura Teatral*, Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Comisión Nacional de Cultura, N°3: 55-73.
- Arias, S. (1938). *Apuntes para la Biografía de Ezequiel Soria*. Buenos Aires: s/ed.
- Bosch, M. (1969). *Historia de los orígenes del teatro nacional argentino y la época de Pablo Podestá*. Buenos Aires: Ediciones Solar/Hachette.
- Cortazzo, A. (1949). Don Gerónimo Bartolomé Podestá. *Cuadernos de Cultura Teatral*, Nro.23, Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro.
- De Marinis, M. (2005). La superación de la dirección de escena en el teatro del siglo XX. En: *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Editorial Galerna.
- Diego, J. de (1965). Ubicación de Ezequiel Soria. *Revista del Instituto Nacional de Estudios de Teatro*, Tomo III, N°9: 42-49. Buenos Aires: INET.
- García Velloso, E. (1960). *Memorias de un hombre de teatro (Selección)*. Buenos Aires: Eudeba.
- Ghiano, J.C. (1961). Martiniano Leguizamón y el teatro. En: M. Leguizamón, *Calandria*, Buenos Aires: Solar/Hachette.
- Martínez Cuitiño, V. (1954). *El Café de los Inmortales*. Buenos Aires: Editorial Guillermo Kraft.
- Mogliani, L. (2002a). Concepción de la obra dramática del nativismo. En: O. Pellettieri (editor), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Vol.II. La emancipación cultural (1884-1930)*, Buenos Aires: Ed. Galerna: 175-182.

- Mogliani, L. (2002b). La puesta en escena nativista. En: O. Pellettieri (editor), *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Vol.II. La emancipación cultural (1884-1930)*, Buenos Aires: Ed. Galerna, 183-193.
- Mogliani, L. (2008). Mariano Galé, promotor del teatro culto porteño. En: O. Pellettieri (editor), *Perspectivas Teatrales*, Buenos Aires: Editorial Galerna, 233-242.
- Mogliani, L. (2015). *Nativismo y Costumbrismo en el Teatro Argentino*. Buenos Aires: E-Book. <http://books.google.com.ar/books?id=p-MINCAAQBAJ&lpg=PA1&pg=PA57#v=onepage&q&f=false>
- Moya, I. (1938). *Ezequiel Soria. Zarzuelista Criollo*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Argentina, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Tomo I, N°13, 479-509.
- Naugrette, C. (2004), Zola, Antoine y el surgimiento de la puesta en escena. En: *Estética del Teatro*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur, 143-149.
- Oliva, C. y Torres Monreal, F. (1994). Naturalismo frente a realismo. En: *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Editorial Cátedra, 309-341.
- Pavis, P. (2009). ¿De dónde viene la puesta en escena? Origen y teoría. En O. Pellettieri (editor), *En torno a la convención y la novedad*, Buenos Aires: Ed. Galerna, 2009.
- Pellettieri, O. (2001). En torno al actor nacional: el circo, el cómico italiano y el naturalismo. En: *De Totó a Sandrini. Del cómico italiano al "actor nacional" argentino*. Buenos Aires: Editorial Galerna, Instituto Italiano de Cultura de Buenos Aires, 11-40.
- Podestá, J.J. (1930). *Medio Siglo de Farándula*. Córdoba: Ediciones Río de la Plata.

Ponferrada, J. O. (1961). *Ezequiel Soria. Propulsor del Teatro Argentino*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.

Rossi, V. (1969). *Teatro Nacional Rioplatense. Contribución a su análisis y a su historia*, Buenos Aires: Solar\Hachette.



En el *Entre*. Metodología de trabajo pendular: biodrama y autoficción

Gisela Pellegrini *
Manuel Rivadeneira‡

En el presente escrito buscaremos teorizar y estructurar nuestra metodología de trabajo como dupla creativa haciendo foco en dos de nuestras obras: *Aperitivo* (2019) y *Marea. Un solo proceso* (2018). En ellas encontramos una identidad dirigiéndonos mutuamente. Analizaremos el rol de la dirección a la hora de trabajar con el material de otrxs, entendiendo que nuestro objetivo es lograr hacer convivir las singularidades del intérprete y del director creando una poética conjunta que devenga en un material escénico concreto. La posibilidad de escribir y sistematizar los procesos que hemos llevado a cabo nos permite preguntarnos por nuestro trabajo, los roles y procedimientos realizados, así como también las particularidades de nuestra práctica. ¿Dónde está nuestra firma en eso que dirigimos?

Dirección Reverberante

Para brindar un contexto creemos necesario dar cuenta de cómo se origina la dupla de trabajo Pellegrini - Rivadeneira que luego se transforma en *Reverberante Compañía*. Gisela Pellegrini es Lic. en Composición Coreográfica (UNA) e investigadora de la improvisación y composición en escena y Manuel Rivadeneira es Lic. y Prof. en Psicología (UBA), actor e investigador del teatro de máscaras. Comenzamos a trabajar juntos en el ámbito del Teatro Físico, encontrando puntos en común en nuestras exploraciones entorno a la expresión y al uso de la fisicalidad como herramienta teatral más allá del texto. En 2016 fundamos Reverberante Compañía, como un espacio de investigación y producción escénica. Desde sus inicios, la compañía ha trabajado distintos materiales y ha abordado diversos dispositivos de dirección tanto en trabajos unipersonales como de grupo con y sin texto. Abordando obras de Danza, Teatro y Performance.

* Dir. Reverberante Cia.
gisela.pellegrini.27@gmail.com

‡ Dir. Reverberante Cia.
manuelrivadeneira91@gmail.com

Desde 2018 iniciamos y desarrollamos el trabajo de dirección y creación a partir de materiales biográficos propios. En *Marea. Un solo proceso*, Manuel Rivadeneira ofició de director sobre un material de Gisela Pellegrini y en *Aperitivo*, se invirtieron los roles y Gisela dirige el material Manuel. Estas dos producciones nos permiten comenzar a construir nuestra propia metodología de dirección, y de estrategias compositivas. El valor de ellas radica en la repetición de los recursos y métodos utilizados en ambos procesos de creación, dando un sentido, una marca personal y un rasgo que nos identifica. Partiendo del trabajo escénico y las dinámicas investigadas como directores y creadores para estas obras es que pondremos en palabras y formalizaremos la experiencia vivida para encontrar un sentido y una lógica a nuestra práctica.

¿Qué estamos haciendo?

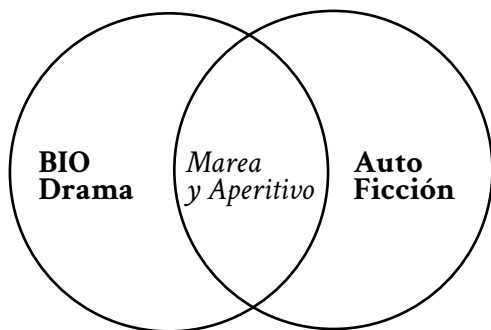
El intento de colocar nuestros materiales en un género, nos presentó una encrucijada sobre a qué universo pertenecía lo que estábamos haciendo y nos resultó necesario investigar teorías y ver obras que trabajasen con la intimidad de la biografía. En esta búsqueda, arribamos por un lado al Biodrama y por otro a la Autoficción.

La actriz, directora y curadora Vivi Tellas, acuñó el concepto de Biodrama como forma de definir aquellas obras en donde la ficción es la vida real de personas devenidas en actores y actrices. Corriéndose de la dicotomía ficción-no ficción, en el Biodrama se trata de investigar los hechos individuales, singulares y privados, así como testimonios de distintos formatos con el fin de construir una obra escénica. Un dato no menor en la concepción original de biodrama es el hecho de que quienes están en escena en este tipo de producciones no son actores ni actrices, sino esas y esos alguienos protagonistas de la historia que se quiere contar, usando no solo a la biografía sino a la persona misma como eje dramático.

Por su parte, el término Autoficción fue creado por Serge Doubrovsky, crítico literario y escritor para clasificar dentro de un género a su novela "Hijos". A diferencia de la autobiografía, en la autoficción el lector sabe que no todo es completamente cierto, es decir, que el escritor no es necesariamente fiel a los hechos vividos, aunque hable de sí mismo. "La Autoficción (...) viene a registrar una paradoja contemporánea: la espectacularización de la intimidad, la imbricación de los espacios, los límites la-

xos entre lo público y lo privado, entre la realidad y la ficción” (Musitano, 2016, p. 104). Evidenciando en la escritura la temporalidad del recuerdo de ese escritor, que pone en palabras, aquello que construye entre su memoria y sus habilidades creativas.

Luego de analizar las características que definen las producciones de estos dos formatos, así como obras que pertenecen a ellos, nos preguntamos: ¿*Aperitivo* y *Marea*. *Un solo proceso* son autoficciones? No y sí a la vez. ¿Son Biodramas? No y sí, a la vez. Lo más interesante de esta búsqueda para intentar clasificarnos es descubrir ese lugar “*entre*”. Entre hechos reales de la biografía del intérprete y la construcción de quien dirige, entre uno y el otro, entre creador y director, entre el teatro y la danza, entre ser el origen de la vivencia y el fin al llevarla a cabo. Así fue que llegamos a la conclusión de que nuestras producciones se encuentran enmarcadas en la unión entre el biodrama y la autoficción, nutriéndose de ambos géneros (uno teatral, el otro literario) y haciéndolos convivir en escena.



A partir de esta breve investigación es que llegamos a la idea de que nuestro recorrido nace del biodrama y va rumbo a la autoficción. Es decir, parte de un trabajo investigativo que implica el encuentro con la persona y su intimidad, para que de allí surja el material con el que se trabajara. En la segunda instancia “la persona” deja de ser convocada al acto creativo y nos encontramos con el y la intérprete. Este habitará las vivencias personales y ficcionales desde el cuerpo como instrumento, desde lo kinético, lo coreográfico y lo escénico.

Finalmente la separación (si ésta existiera) entre realidad y ficción poco importa, ya que tal como plantea Lacan, la realidad tiene estructura

de ficción, en tanto es un discurso significante. Esto explicaría el por qué de que nuestro recorrido se haya iniciado en el biodrama y poco a poco se haya desplazado a la autoficción: porque entendemos que en todo recuerdo contado habita la inevitable subjetividad y singularidad del sujeto implicado en él. Por lo cual, hay tantos hechos como seres hablantes que lo cuentan.

Las vivencias singulares siempre son construcciones simbólicas, que poco tienen que ver con “la verdad” (si es que ésta existiera), es por ello que nuestra búsqueda no es solo desde lo discursivo y la letra de la vivencia, sino que hacemos gran hincapié en el cuerpo que la narra, la vive y en la que esa vivencia habita.

¿Cómo dirigir un material íntimo?

A la hora de dirigir un material íntimo y propio de la persona-intérprete, nuestra búsqueda apunta a adentrarnos en la profundidad del mismo. No obnubilarse ni dejarse seducir por lo que aparece en la superficie, por lo que más llama nuestra atención a primera vista, sino intentar ver (y empatizar) con aquello que probablemente esté diciendo el cuerpo, por ejemplo, la forma en que se ubica el intérprete al contar una vivencia, si hay fluctuaciones su voz, si lleva tensión a sus manos, etc. Para ello necesitamos trabajar desde distintos ángulos y profundidades. Ofrecer varios y variados estímulos para poder permitir que emerja aquello que habita en las capas más profundas del pensamiento y la poética creativa.

Al posicionarnos como creadores de teatro físico, estamos en diálogo constante con la danza ubicando en el centro de nuestro trabajo al cuerpo. Desde allí es que surgirá el texto de la obra, las imágenes y las escenas. Entendiendo que no hay un solo cuerpo, sino varios cuerpos posibles en cada uno y cada una, por eso nuestra búsqueda apunta a encontrar el cuerpo del intérprete en escena. Cuál es su peso, su tono muscular, su ritmo, su sonoridad, cómo habita el espacio escénico. A sabiendas que el formato por el que nos inclinamos no incluye la cuarta pared, es decir que propiciamos un diálogo constante entre el cuerpo del observador y el cuerpo del actor o la actriz en escena, nos enfocamos más en la empatía que en la comunicación.

Hacemos especial hincapié en trabajar el cuerpo del o la interprete porque si este se encuentra afianzado y sintonizado, el resto del recorrido

escénico por el espacio, el texto y la emoción fluirá cómodamente. Buscamos potenciar la expresividad de estos cuerpos, su fuerza para producir y su potencia de segregar lo vivo, desde la investigación física exploramos el advenimiento de un cuerpo que no esté predeterminado, que sea vivido como experiencia. Habitar ese cuerpo en ese momento dejándose atravesar e interpelar por lo que dice, por la presencia del público y habitando el momento presente.

El objetivo es encontrar una autenticidad personal, es decir que no se reproduzca un gesto o un cuerpo, sino que se produzca una fisicalidad en escena. Por eso resulta imprescindible enfocarnos en que la cabeza y el rostro no sean el centro de la expresividad, que esta se derrame por el cuerpo entero. Trabajamos pendulando entre lo que nos dice el cuerpo y lo que nos dice la palabra para crear una escena genuina y viva. Descubriendo el modo singular de simbolización que tiene el cuerpo que es ajeno a los esquemas constituidos previamente, buscamos encontrar la poética que lo habita en sus apoyos, fluctuaciones, movimientos y texturas. Inventar un lenguaje nuevo, no manipular el preexistente.

¿Cómo dialogar con otras disciplinas?

Desde Reverberante Compañía concebimos la creación artística para la escena no solo vinculada con las artes escénicas en sí mismas, sino con todas las ramas del arte que resuenen en nuestra poesía, nuestras imágenes y nuestra sensibilidad. Es por ello, que desde el comienzo del proceso creativo e investigativo dialogamos constantemente con otras vertientes del arte y la ciencia. Por ejemplo, en *Aperitivo*, su mismo nombre se origina en referencia a *El Banquete* de Platón. Tal como dice la sinopsis de la obra:

Platón utilizó el banquete para enumerar 5 discursos del amor, aquí tenemos un aperitivo de discursos, un Cinzano, algunas Sodas y unos Chizitos para una exposición amorosa que se pregunta cuál es la distancia correcta con uno mismo. (Reverberante Compañía, 2019)

Durante la obra, uno de los hilos narrativos, se sostiene en textos y audios de Julio Cortazar, siendo una referencia explícita en la misma. A su vez, Charle Bukowski fue un referente estético, poético y emotivo a la hora del proceso creativo e investigativo, pero en la obra no queda expli-

citado literalmente hasta el final en donde se escucha sutilmente un audio de un poema leído por él. Asimismo, dicho poeta trabaja en sus novelas y poemas con la autoficción, aunque no se lo identifique con ese género de manera directa.¹

En *Marea. Un solo proceso*, en cambio, el diálogo fluye en relación al encuentro de una estética de los 60' con las artes electrónicas. La concepción de la obra se ve influenciada por las producciones cinematográficas italianas de los sesentas y setentas, e inspirada en los antepasados italianos de la intérprete y la música que sonaba en su casa de la infancia. A su vez, las artes electrónicas son parte de la escenografía de la obra. El elemento distintivo de la misma es una estructura de metal en forma de maniquí con un vestido naranja que simboliza a una mujer ausente. Este contiene una luz que varía su intensidad durante la obra en forma de latido. También se utiliza un viejo reproductor de audio con cassettes que reproduce recuerdos grabados sobre otras mujeres ausentes².

Así como en *Aperitivo* se utilizan referencias más bien filosóficas y sonoras, en *Marea. Un solo proceso*, los disparadores pictóricos y audiovisuales son esenciales para generar el universo de la propuesta. Dichos universos planteados son una construcción a partir del encuentro con el material que trae el intérprete y el que surge en los ensayos investigativos.

Durante todo el proceso buscamos disparadores, resonancias vivenciales reales y no tanto, así como también articulaciones poéticas que surjan de quien dirige. Puede ser una pintura, escultura, película, o canción que dialogue, o se oponga totalmente al material, una evocación a estéticas, poéticas y sonoridades ajenas que resuenan en la intimidad del intérprete. Pueden surgir articulaciones teóricas y académicas en relación al material o un abordaje literario para investigar la materia que surge en la escena. El foco está puesto en el diálogo constante con otros y otras, el intercambio con artistas y pensadores que puedan nutrir nuestras producciones. Nos valemos de recursos del surrealismo que nos permiten hacer convivir elementos totalmente disímiles en una misma pieza y entendiendo que la intimidad de un humano, siempre podrá dialogar poéticamente con la intimidad de otro.

¹ Su novela "Cartero" por ejemplo, es considerada autobiográfica, pero la misma cuenta con rasgos ficcionales dicho por el mismo Bukowski.

² La obra "Marea. Un solo proceso" gira en torno a los recuerdos de la intérprete en relación a una mujer ausente.

¿Cómo potenciar la poética del intérprete desde la dirección?

Al hacer convivir ambas poéticas en escena, se potencia en el intérprete la apertura de nuevos imaginarios posibles para la escena. Desde la mirada externa, el acompañamiento y la investigación conjunta se genera un intercambio muy nutritivo. Exigiendo al cuerpo su máxima expresividad, pidiendo al intérprete que explore aspectos que le incomodan o desconoce, con la confianza, respeto y acompañamiento que esto merece. Así es que surgen elementos novedosos que pueden ser utilizados, o no, en la escena, pero que nutren al proceso. Muchas de las acciones o investigaciones llevadas a cabo por quien dirige no buscan replicarse en la escena, sino generar movimiento en el interior del intérprete, dejar una huella en el cuerpo que luego se verá reflejada de alguna u otra manera.

En el caso de “Marea. Un solo proceso”, el director partiendo de elementos traídos por la intérprete, buscó potenciar y ampliar ese mismo imaginario, tomando, por ejemplo, una fotografía familiar y haciéndola *carne* en la escena. Permitiendo que aparezcan personajes antagónicos de la intérprete como alucinaciones que la interpelan. Generando que aquello que dicha intérprete trajo de su intimidad, le sea devuelto desde afuera como un espejo de forma invertida, pasando por el tamiz del director.

También se buscó que la intérprete pueda habitar y encontrarse en situaciones escénicas que no eran las de mayor comodidad ni a las que estaba acostumbrada. El uso de texto y el trabajo sobre el mismo, el hecho de que la obra termine con ella cantando, son aspectos que para el espectador no necesariamente simbolizan o representan una exigencia, pero que durante el trabajo creativo sí fueron un rasgo distintivo.

Por otro lado, en *Aperitivo* el uso del texto no representaba ningún inconveniente, pero la exigencia física y la necesidad de precisión y el uso de coreografías sí. La directora exigía y conducía al intérprete en este proceso y en esta búsqueda de manera cálida, pero firme, sabiendo ambos que todo ese trabajo que se estaba realizando tenía por fin acompañar la poética creativa de la obra.

En los dos casos resulta necesario destacar la importancia de la mirada atenta y despierta de quien dirige: “una mirada capaz de captar aquello que realmente va a definir la escena, no tanto sus significados narrativos, sino aquello que le es estructural: una mirada creativa-activa” (Pellegrini, 2019). Dejando de lado las ansiedades y los lugares comunes, el director o

directora puede enfocarse en leer e interpretar las situaciones que ocurren en los ensayos investigativos como potencia poética y creadora, sin buscar un resultado o efecto. Permitiéndose construir con todo lo que el medio le ofrece, valiéndose de lo que hay en la escena y no buscando lo que falta. Para esto es que necesita una mirada limpia, neutral y abstinenta, que le permita observar lo que sucede sin buscarle un sentido o una interpretación. Un director y directora que empatiza, escucha, ve y lee al intérprete para construir *con* él o ella, no *sobre*. Como directores y creadores no concebimos la obra como un producto final, sino como un proceso continuo, es por ello que estamos convencidos que todas estas vivencias atravesadas en la investigación están permanentemente presentes y latiendo en la escena, aunque no sea de manera explícita.

¿Dónde está mi firma en eso que hago?

Todo este recorrido nos devuelve a nuestra pregunta inicial, a la cual retornamos después de re pensar nuestro trabajo, y que, seguramente volverá a nosotros una y otra vez, porque para ser respondida genuinamente, debe ser re preguntada cada vez que nos posicionemos como directores. Creemos que la firma en nuestras producciones está muy vinculada a la poética que en ellas se despliega. Entendemos a ésta como aquello que en una obra puede conmovernos, incidir en nuestra sensibilidad o resonar en nuestro imaginario. La firma del director y la directora en nuestras obras está en el cuerpo del intérprete.

La poética que buscamos como dupla habita en lo sensible, en lo cercano. En el proceso previo apelamos a lo externo para encender lo interno, pero una vez en la escena la memoria no sale del texto, ni de ningún archivo externo, la memoria está en el cuerpo, habita en la vivencia. No estamos apelando a memorias, las estamos reviviendo en escena sabiendo que el pasado está siempre presente, y mucho más en el cuerpo. Entendiendo que el cuerpo del intérprete trae sobre sí todos los cuerpos que fue para llegar al que está siendo en escena. Una copresencia de cuerpos que nutren nuestra poética. No estamos “contando” algo, lo estamos vivenciando en escena en el compartir con el público, la obra vive en el cuerpo del intérprete, no en el texto. De esta forma se construye con el público un vínculo de cercanía estrecho, y en algunos casos de identificación.³


³ Un hecho que ejemplifica esto sucedió en una de las funciones de “Marea. Un solo proceso”

Entendemos nuestra obras no como un producto sino como una lectura del mundo, no se ve el producto acabado en escena, sino el recorrido y la vivencia presente. La investigación y trabajo escénico fue y sigue siendo en la escena, no se termina antes del estreno. La obra vibra, crece y se desarrolla en el cuerpo del intérprete y su encuentro con el público en cada función. Nuestra firma habita en el camino que sigue el artista hasta llegar al umbral donde el acto artístico se ofrece a la percepción y se comparte con un otro.

Referencias bibliográficas

- Bentham, J. (2005). *Teoría de las ficciones*. Barcelona: Marcial Pons.
- Lacan, J. (1988). *El Seminario, Libro 7: La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós
- Loupe, L. (2011). *Poética de la danza contemporánea*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Musitano, J. (2016). “La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos”. *Acta literaria*, (52), 103-123. En línea: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482016000100006
- Pellegrini, G. (2019). “El tercer formato. Palabras sobre composición en danza improvisada y coreografiada”. *Revista Loie*, 4. En línea: <https://loie.com.ar/loie-04/reflexiones/el-tercer-formato/>

en el año 2019. En donde al finalizar la obra, una espectadora se quebró en llanto y angustia en el instante mismo en que terminó la obra. Teniendo que ser asistida por una profesional que azarosamente también estaba en el público.



3. Pedagogía y dirección teatral



Algunas preguntas sobre la dirección escénica en la universidad

Ana Alvarado*

Introducción¹

Soy directora teatral y una buena parte de mi vida la dedico a pensar el diálogo entre espacio escénico, cuerpo y objeto. Soy también docente y trabajo desde hace muchos años en instituciones que tienen como objetivo la formación de artistas. Egresé como docente de un profesorado en artes y lo complementé con el enfoque pedagógico que se llamó Educación por el Arte y que tuvo una gran influencia en mi tarea docente. Específicamente en este artículo me referiré a la tarea que realizo junto a la profesora Tatiana Sandoval en la materia Dirección III, de la carrera Licenciatura en Dirección Escénica, Departamento de Artes Dramáticas de la UNA (Universidad Nacional de las Artes).

Tengo dos aspectos muy en claro, uno es que es fundamental activar la capacidad creadora de las y los estudiantes y el otro es que la dirección escénica necesita contar con un interés amplio del estudiante y la estudiante por el campo cultural al que pertenece, las teorías de mayor pregnancia en su tiempo, la historia y la actualidad del arte que ha elegido y el contexto ético, cultural y político en el que está inserta su tarea. Disfruto y padezco lo que tan bien sintetiza José Sanchis Sinisterra (2002) en su texto *La Escena sin límites*:

una contradicción básica que subtiende todo planteamiento de las relaciones entre la formación teatral y la institución educativa. Contradicción dialéctica, y por consiguiente dinámica y fructífera, que no admite soluciones simplistas ni voluntarismos bien intencionados, sino que requiere

¹ Este artículo fue publicado anteriormente en el libro *Sistemas y Metodologías de la enseñanza de la dirección escénica en la universidad* (2020) por el Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad Nacional de las Artes (UNA) y en el artículo "Las preguntas de la dirección escénica. La identidad del teatro de objetos en la escena expandida" (2020) de la Revista Móin-Móin.

* Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad Nacional de las Artes
amalvaradoaa@gmail.com

una permanente disponibilidad para el conflicto y el cuestionamiento por parte de los sectores interesados en dichas relaciones. (p. 311)

Flexibilidad, disponibilidad para enfrentar el debate, el cuestionamiento y el conflicto haciendo de eso material para la experiencia creadora. Poder correrse hacia el ámbito de la empatía, de lo que tenemos en común y defender al juego, a la expresión, a las ficciones nacidas de la experiencia compartida, como vehículos posibles para instaurar nuevos mundos posibles. Trabajar con futuras directoras y directores de teatro es una experiencia en la que ensayamos prácticas artísticas que aspiran a originar otros mundos.

Llegué a la universidad convocada por mi carrera como directora y autora teatral. Estoy muy agradecida a la academia por la oportunidad de reflexionar y analizar de este modo mi práctica artística y docente y la de mis colegas. Este espíritu, el de la creación acompañada de reflexión crítica, es uno de los primeros ejes que trabajo con los y las estudiantes. Para empezar de algún modo... resumo algunas preguntas básicas y las interesantes respuestas obtenidas, conversando con directores y directoras:

¿Qué hace un director o directora teatral?

- Es un artista, *una creadora*.
- Es la que busca el mejor modo de *mostrar en la escena* lo que se busca contar.
- Construye una *composición coherente* en el escenario
- Es el *cartógrafo*, señala los caminos
- *Orienta la mirada* de la espectadora y el espectador
- Es *productora de sentido*
- *Pone en el espacio* una obra dramática
- Es responsable del *dispositivo escénico*
- El *autor o autora del espectáculo*
- Y durante las improvisaciones y ensayos, es *un cazador*

Durante muchos años la dirección escénica se enseñaba, en la mayoría de las instituciones educativas dedicadas a la escena, basándose en la lectura de las obras teatrales, el análisis estructural de los mismos y el traslado a la escena de la obra, intentando la mayor fidelidad posible al pedido del texto. La creatividad de los y las directores teatrales debía colarse entre

esos intersticios. Si bien esta modalidad sigue vigente, da muy buenos resultados en muchos espectáculos y es también una sólida opción pedagógica para la formación de directores y directoras, hace ya, como mínimo, cincuenta años que se ha aceptado que la literatura dramática ya no es inexorable y puede o no, ser el punto de partida de una obra escénica.

La dirección escénica acciona actualmente en el campo expandido de las artes y es necesario para las y los docentes estar conscientes de esta gran diversidad y aceptar el desafío de lo indeterminado. Describiré someramente algunos contenidos posibles para la enseñanza de la dirección escénica: Partitura, Montaje, Marco, Espacio, Dramaturgia Escénica y Dirección de actores. Deliberadamente voy a evitar nombrar los contenidos referidos a la enseñanza de la actuación o de la dramaturgia para tratar de diferenciar claramente la tarea de la dirección escénica y su relación con el contexto. Tengo en claro que es una tarea difícil y exclusivamente necesaria en términos pedagógicos.

La Dirección Escénica en la Escena Expandida

La representación tal cual la consideramos hoy, es el modo de comunicar algo que por sí mismo no puede manifestarse, hacerlo presente, mostrarlo. Hay en la representación una voluntad de ficción:

La representación tiene la función de mostrar o de hacer presente, no de ocultar o provocar olvido. Que la representación oculte más de lo que muestra no se debe a una característica intrínseca de la representación, sino a una constricción o instrumentalización política. La representación como la historia, no son de por sí perversas, lo son porque están determinadas por el poder. (Sánchez y Belvis, 2015, p. 53)

Según José A. Sánchez, durante algún tiempo todo el campo teatral disidente, consideró a la representación como una teatralidad conservadora y generó acciones que la evitaran en sus aspectos espectaculares. Es importante revisar a la luz de toda la experiencia de estos últimos años que la vitalidad del teatro puede fluir de aspectos representacionales a presentacionales y que, en todos los casos, su función de alertar, de expresar disidencias, de compartir con el público una ceremonia movilizadora, puede ser cumplida.

El concepto de presentación, la opción por una teatralidad expandida, la desjerarquización de la palabra escrita frente a los otros componentes de la práctica escénica, la puesta en escena como suceso compartido activamente con los y las espectadores, la noción de teatralidad, la inclusión de lo real, el giro performativo y muchos otros tópicos de nuestros tiempos teatrales han sido motivo de debate crítico desde los años 70 del siglo XX y aún continúan. El concepto posdramaticidad fue muy útil para expresar didácticamente ese tiempo. Si bien es interesante tomar en cuenta las palabras de Oscar Cornago (2009) cuando dice:

Quando todo sea posdramático, el concepto de posdramaticidad habrá cumplido la función para la que fue creado, y más allá de un ámbito didáctico lo mejor será reemplazarlo por otros que muestren mayor potencia crítica. (Cornago, 2009)

El llamado teatro posdramático fue citado también como teatro performativo. La investigadora Julia Elena Sagassetta (2013) consideró performativo al teatro de clara ruptura con el textocentrismo, un hecho escénico en el que el sentido se da en la realización de las acciones y no puede pensarse fuera de ellas. Estos conceptos, posdramático y performativo, en revisión permanente, probablemente superados, expresaron la necesidad de conceptualizar hechos escénicos fundamentales que no nacían de un texto dramático previo y que, en muchos casos, no eran representacionales.

El teatro afectado por el giro performativo considera a la actuación como previa al texto o, más precisamente, no necesariamente condicionada por el mismo. Es una producción colectiva de quienes constituyen el hecho teatral, fundamentalmente actores, actrices, directoras y directores, un acontecimiento escénico no mediado por la ficción nacida de un texto dramático. Una directora o director escénico en el siglo XXI ya tiene en claro que esta modalidad de abordaje es una de sus opciones. Los eventos escénicos que estará en condición de dirigir podrán partir de un texto dramático previo o no. El giro performativo del arte y las prácticas sociales, culturales y políticas presenta nuevos escenarios y corre los límites de las nociones más asentadas de lo que llamamos teatro, espacio escénico, dirección teatral y puesta en escena. Estamos obligadas y obligados a una constante redefinición de los límites de la profesión y de su análisis correspondiente. Las opciones en este último caso, son diversas y entran en juego variantes como los eventos performativos presentacionales, he-

rederos del performance art y las experiencias de interacción con otras artes, entre ellas las multimediales. El análisis de la teatralidad actual tiene que tomar en cuenta las nuevas experiencias liminales, tal cual lo expresa la estética relacional:

Adelanto mi percepción de lo liminal como como espacio donde se configuran múltiples arquitectónicas, como una zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética, como acción de la presencia en un medio de prácticas representacionales. (Diéguez, 2014, p. 24)

Y fundamentalmente que la obra dramática y escénica, aplicando, por ejemplo, una estrategia de deconstrucción, libremente tomada de Jacques Derrida, es irreductible a una idea o concepto totalizador y único.

En América latina las prácticas performativas han tenido un enorme desarrollo en lo que va del siglo. Estas últimas formas están más ligadas a lo que Patrice Pavis incluye en sus diccionarios teatrales dentro del concepto de Performance Cultural como puesta en acción cultural, social y no exclusivamente teatral. Un trabajo en los bordes de lo teatral. La investigadora Liliana López (2018) postula que, avanzado el siglo XXI, la teatralidad lejos de menguar adopta nuevos recursos y en una suerte de ars combinatoria de formas teatrales, discursos sociales, documentalismo e inclusión de viejas y nuevas tecnologías, construye lo que ella denomina como interteatralidad, concepto que, aunque remite al de intertextualidad, excede el campo de la lengua. La noción de interteatralidad es aplicable entre otros al teatro documental y específicamente al Biodrama uno de los modos de inclusión de lo real en la escena teatral que caracteriza estos últimos veinte años y se suma a lo ya experimentado en el terreno de la performance desde los años 60 pero aportando una nueva mirada desde el teatro. La directora teatral y gestora cultural argentina, Vivi Tellas, es una de sus figuras fundamentales.

Entre México y España, la investigadora y artista Shaday Larios está dando un nuevo giro al llamado teatro documental. Dice Shaday de su propia investigación a la que denomina TOD (Teatro de Objetos Documentales) un observatorio que explora las relaciones de la sociedad contemporánea con su cultura material y a los sujetos como indagadores de la objetualidad:

Así pues, en el TOD el objeto se convierte en documento del contexto presente en el que es construido, testimonio de múltiples interacciones políticas y culturales que dejan de pertenecer a un tiempo lineal para tornarse multitemporal. (Larios, 2018, p. 46)

Por último, la pregunta sobre el público, el tan deseado y provocado. En esta sociedad sin intimidad, sin diferenciación entre lo público y lo privado en que vivimos, en la que la comunicación se realiza sin la presencia del otro y por un simple intercambio de información, la que Byung-Chul Han llama, sociedad de la transparencia, la relación de la escena con el público vive en un estado de modificación constante. Las acciones presentacionales pierden fuerza frente a la constante presencia virtual de todas las personas a la vez, la activación, provocación y participación del público que tanto se buscó a finales del siglo anterior, hoy consiste en intentar que el espectador y la espectadora asistan verdaderamente a la ceremonia y puedan participar de ella, sin estar volviendo constantemente a buscar un contacto consigo misma y con su red de vínculos externos al espectáculo (en el que supuestamente está participando). O sea, que se desconecte de su celular.

Los cuadernos de la dirección

Son pocos y muy precisos los contenidos que hay que abordar cuando se enseña dirección escénica que no sean comunes a las otras carreras del área de las artes dramáticas. Seleccione algunos que me interesan especialmente: partitura, espacio, tiempo, marco, montaje, imagen, objetos, dirección de actores y dramaturgia escénica.

Las grandes figuras de la dirección escénica que, en gran medida, dieron lugar a que esta profesión tuviese el lugar destacado que tiene hoy se caracterizaron por no partir del drama literario y por darle el mismo valor a todos los elementos de la composición escénica. Consideraron que el teatro no se escribe previamente sino a medida que surge en la escena y que su notación puede denominarse partitura o cuaderno de la dirección.

De la intensa actividad de Appia, Craig, Piscator, Schreyer y Reinhardt entre otros, durante los finales del siglo XIX y los primeros años del siglo XX, nace para el teatro, la noción de partitura, texto escénico o cuaderno de la dirección y cambia de allí en más el lugar del director en la

escena. Cuando los estudiamos, no leemos una obra escrita, miramos sus imágenes o seguimos sus partituras escénicas.

Dice José Sánchez (2002), en el capítulo III de su libro *Dramaturgias de la Imagen*, que Max Reinhardt define al cuaderno de dirección explícitamente como partitura:

La atención a la construcción psicológica ha sido desplazada por la intención compositiva. El actor pierde gran parte de su humanidad para convertirse en material a organizar. Lógicamente, el texto pierde igualmente parte de su dramatismo y gana en intensidad rítmica. Lo primero es obtener una visión global del drama, que progresivamente se va concretando hasta alcanzar el detalle de cada gesto, cada paso, cada mueble, cada luz, cada sonido...Entonces es cuando estas visiones, acústicas y sonoras, perfectamente configuradas, se escriben "como una partitura" (...) La partitura y no el drama, es el texto escénico que se representa. (Sanchez, 2002, p. 41)

También Kandinsky, los expresionistas, la Bauhaus trabajaban la forma liberada, la voz sin articulación de palabras y el conflicto de los elementos escénicos reemplazando al de los personajes en el texto.

Las imágenes y los objetos en la escena de fines del siglo XX

La partitura se prolonga en el tiempo y vuelve a ser central para analizar la obra de algunos artistas del siglo XX. En la obra de Robert Wilson, Robert Lepage y de otros representantes de lo que se llamaba Teatro de Imagen, se despliega y profundiza. El teatro de Wilson, por ejemplo, irrumpió en una escena que se caracterizaba por el despojamiento, la ruptura de la ilusión y la metateatralidad, con "una restauración del ilusionismo teatral en una época y un lugar que no dejaban de rechazarlo...una caja mágica que restituía al espectador una fascinación perdida" (Valenzuela, 2004).

Las partituras de Wilson permiten que las imágenes y los sonidos se desarrollen en los ensayos en forma independiente, nada se subordina a otro lenguaje, no se busca una única significación, están constituidas por dispositivos formales, texturas sonoras, patrones de repetición y multiplicación de unidades audiovisuales en "un espacio lleno de tiempo" como decía el propio Wilson.

En este período en Argentina un grupo de importantes directores teatrales, trabajaba fuertemente partituras pobladas de imágenes: Ricardo

Bartis, Sergio D'Angelo, Alberto Félix Alberto y Javier Margulis, entre otros. En todos los casos las imágenes organizadoras del espectáculo no seguían una dirección narrativa, sino construían una dramaturgia aparentemente inconexa en un espacio que no aspiraba a ser homogéneo pero que se manifestaba intensa y provocadoramente en sus entrelazamientos y relaciones entre el cuerpo, la palabra y la imagen.

En los mismos años 80 se presentó en el Teatro San Martín de la Ciudad de Buenos Aires el enorme Tadeusz Kantor. Cuadros, esculturas que vivían, pero convocaban a la muerte y repetían su danza ingenua y sinies- tra frente a la cara misma del artista que dudaba y corregía en escena. Su escritura escénica es, indudablemente, también deudora de la partitura a la que suma, el Manifiesto:

Kantor lleva al universo del teatro la noción de Acción enunciada por Duchamp: "Acciones consecutivas, no organización". En su Teatro de la Muerte, "manifiesta" las nociones más importantes del teatro de su generación y varias de las posteriores:

El drama como suceso.

La preexistencia del escenario y sus tensiones frente al drama.

La deformación de la acción: repetición, retardo, desaceleración.

La importancia de lo insignificante.

La notación de cada movimiento del actor en detrimento de la palabra dicha.

El actor como maniquí.

El vestuario como forma móvil y liberada en la escena.

La dramaturgia del director. La autonomía del "teatro" frente al texto

El objeto en el lugar del actor. (Alvarado, 2009, p. 38)

En esos mismos y extraordinarios años 80 del siglo XX, de gran intercambio cultural y auge de festivales de teatro experimental en Europa y América, se presentó en Buenos Aires, La Semana de la Marioneta Francesa, con los sorprendentes espectáculos de Phillippe Genty, Domini- que Houdart, Royal de Luxe y el Vélo Theatre. Otra versión de imagen y objeto en la escena que influenció a la escena porteña. La aparición del concepto de teatro de objetos ocurre en este mismo momento. El Montaje y el Marco fueron algunos de las formas compositivas que eligió el grupo argentino al que pertenecí, *El Periférico de Objetos*, muy representativo en el campo del Teatro de Objetos en Argentina, siguiendo y reformulando

a los grandes directores de su tiempo, durante los años 90 y el inicio del nuevo milenio.

Estas nuevas partituras que con variaciones siguen hasta la actualidad, se presentan en un formato que no aspira a la unidad, ni a la narrativa lineal. Los elementos escénicos aparecen aislados, se rompe la organicidad. Las secuencias textuales o escénicas son montadas en una sucesión de momentos autónomos. El relato se fragmenta en unidades mínimas, independientes y sucesivas o simultáneas. Unidades mínimas e independientes entre sí, recortes en un Marco:

Recortes en un marco. La asociación entre estas unidades o imágenes se genera a partir de choques, de conflictos, de cortes, discontinuidades, fugas. El montaje permite reconstruir el vaso roto, intercalar algo nuevo, recuperar antiguos formatos, trabajar con fragmentos y puede o no, responder a una dirección actancial pero renuncia a la unidad de la fábula y acepta la desorganización. El montaje dramaturgico de una obra de teatro objetual aspira a ser una máquina heterogénea, diversa, rizomática que simplemente funciona, más allá de la coherencia. (Alvarado, 2016, p. 17)

Dramaturgia y dirección escénica

Siguiendo con el criterio que elegí para este artículo, considero que es en el siglo XXI en el que se profundiza y aclara mucho de lo que se inició como ruptura y provocación en el siglo anterior. La dirección escénica ejerce actualmente tareas dramaturgicas como parte de su trabajo, solemos llamarla Dramaturgia Escénica o Dramaturgia de la Dirección y es deudora como actividad de lo que anteriormente llamé partitura y de la autonomía ganada frente a la exigencia narrativa.

En la década del 90, en Buenos Aires y en consonancia con el resto del mundo, las nuevas dramaturgias y el concepto de dramaturgia en sí, vivieron cambios fundamentales y la palabra volvió a ser la estrella del espectáculo teatral pero habiendo aceptado el paso por todos los procesos de cambio descriptos en este artículo y muchos más. La dramaturgia es todo, se decía en esa época. Dramaturgia del actor, dramaturgia de la dirección, dramaturgia de la escena, dramaturgia del espacio.

Actualmente en la escena de la ciudad de Buenos Aires, el canon sigue siendo ese y las directoras y los directores son en muchos casos dramaturgas y dramaturgos. La partitura y el material dramaturgico coinciden en

muchos aspectos por su mutua influencia. Varias de las autoras y autores de artículos de este libro, actuales profesores y profesoras de la Licenciatura en Dirección Escénica del Departamento de Artes Dramáticas de UNA, son dramaturgos y dramaturgas destacadas además de directores y directoras.

La escena actual explora también modalidades nuevas de partitura a partir de la influencia en la dramaturgia de nuevos paradigmas surgidos de las tecnologías de la comunicación y el vínculo con las redes que caracteriza al inicio de este siglo. Las partituras de la dirección incluyen actualmente criterios de proyección de imágenes audiovisuales, mediatización, interactividad y recursos multimediales que participan de la escena junto con los tradicionales diseños escenográficos, lumínicos y sonoros.

Espacio y espaciamento

Una de las actividades rectoras de un director o directora teatral es *poner en el espacio*. Nos referimos normalmente al espacio con su denominación: espacio escénico, diferenciándolo de la definición “espacio dramático” e incluimos en esa idea el espacio que ocupan los actores y el espacio que ocupa el público. El director teatral argentino, Ruben Szuchmacher (2015), en su libro *Lo incapturable*, agrega otro tema fundamental para aclarar la noción actual de espacio escénico:

Para la mayoría de los artistas de teatro, el hecho teatral se produce precisamente en un punto entre el espacio de la escena y el espacio del espectador. Este suceso no está ni en uno ni en el otro, sino en la intersección de uno con el otro. Es en ese entre de las dos instancias -indivisibles- donde se constituye el hecho teatral. (2015, p. 28)

Estas definiciones son caminos para intentar nombrar al hecho teatral en un modo que actualice y acerque la definición de espacio escénico a las nuevas concepciones que pusieron en crisis el concepto de espacio asociado exclusivamente a la arquitectura teatral.

El espacio no creado para la escena es protagonista en las acciones disidentes callejeras, en intervenciones en espacios y edificios públicos, es parte constitutiva de instalaciones teatrales, performances de colectivos grupales y constituye el espacio en que se expresa mayoritariamente la cultura popular.

En Buenos Aires, la obra de Emilio García Wehbi y Maricel Alvarez, las experiencias teatrales y documentales de Pompeyo Audivert, Lisandro Rodríguez y Martín Seijo con la Compañía de Funciones Patrióticas, así como las varias intervenciones generadas por grupos que coordiné yo misma, se presentan numerosas veces en los bordes de lo teatral y de sus espacios convencionales, incluyendo mediatizaciones y tecnologías analógicas y digitales en variados formatos.

Patrice Pavis (2016) incluye en sus últimos diccionarios el concepto de “espaciamento” que considera a la puesta en escena teatral como instauradora de marcos espacio-temporales. El espacio y el tiempo terminan confundándose e intercambiando sus propiedades. El Devenir Tiempo del Espacio y el Devenir Espacio del Tiempo. También Nicolás Bourriaud en *Radicante*, cuando explica su concepto Forma/trayecto, reflexiona sobre el cambio que se produce en el arte contemporáneo cuando el tiempo no puede evaluarse solamente como sucesión ni el espacio como simultaneidad: “Vivimos en tiempos en que nada desaparece sino que todo se acumula bajo el aspecto de un archivado frenético” (Bourriaud, 2009, p. 142).

Nuevas preguntas surgen en la era de la virtualidad sobre el espacio en sí y estamos atravesando ese momento. Un “espacio inmersivo” instala al espectador completamente en un nuevo espacio, un espectáculo ocurre dentro de un auto en movimiento y el público lo sigue a través de las redes, sólo son ejemplos de las múltiples preguntas que un director escénico puede hacerse sobre el concepto de espacio, más allá de si es su elección o no generar obras dentro de formatos ajenos a la arquitectura teatral.

Las Dirección de actores en la clase

Entre las tareas inevitables de una docente que tiene a su cargo la materia Dirección Escénica está, la casi imposible, de convertir en contenidos evaluables la dirección de actores. El único modo que considero posible para llegar a decodificar este aspecto del trabajo es estar en “estado de ensayo” permanente en las clases. En el ámbito de la materia Dirección III, que llevamos adelante con la profesora Tatiana Sandoval, los y las estudiantes de dirección tienen que ensayar frente a las docentes, el cuerpo de quien ejercita la dirección escénica se pone a consideración de la clase completa, se evalúan sus acciones tendientes a lograr determinados objetivos con el trabajo del actor y las resoluciones espaciales. La tarea de lograr el máximo

acercamiento de las posibilidades de un actor o de una actriz a los deseos de su dirección es una tarea imprescindible y compleja. La directora y el director deben encontrar en la experiencia el mejor modo para obtener de su equipo lo que desea, tener flexibilidad y seguridad, capacidad de contener y de dar vuelta una situación conflictiva, dejarse conmover por los actores y actrices sin perder el control de lo que está montando, influir, pero también saber distanciarse. Compartir los ensayos con colegas y docentes es algo que sólo ocurre en clase, es un momento privilegiado de la tarea de una y un estudiante que elige esta formación. La clase de Dirección Escénica no es una clase de actuación se trabaja sobre los aciertos y fracasos de las ideas y propuestas del estudiante y la estudiante que desea ser directora y director en los variados aspectos que rodean a la dirección de actores y actrices, la dramaturgia escénica y la puesta en espacio.

Algunos ejemplos de la ejercitación en la materia

La dirección escénica puede ser colectiva pero aunque no haya sido planteada así, una de sus tareas fundamentales es coordinar la tarea grupal del equipo artístico que convocó, aspirando a generar una poética que los y las represente. Su tarea es la del cartógrafo, traza el mapa y ubica el territorio o la de cazadora que captura su presa durante la improvisación. El rol es visto actualmente de ese modo. La dirección escénica es mucho más horizontal en este momento.

El desafío del docente o la docente que trabajan esta materia es poder lograr que la estudiante y el estudiante encuentren su propia voz y puedan reconocerla, transmitirla y compartirla con el resto del equipo artístico, entusiasmarlos y coordinarlos. Que aspiren a lograr un código de interpretación compartida, una coherencia formal y logren dialogar fuertemente con su tiempo en la construcción de una poética compartida.

En la cátedra nos proponemos que los y las estudiantes de Dirección III recorran la tarea en sus múltiples aspectos, que incluyen también lo que podríamos llamar “el oficio”. Pensarse trabajando en determinado escenario, ver sus posibilidades y limitaciones, crear soluciones para los problemas que se presentan. Interactuar con diseñadores de luces, de sonido, de multimedia, escenógrafos, vestuaristas y asistentes, por ejemplo. O aceptar las reglas de la sala teatral donde van a montar su espectáculo

y adaptarse a esas características que a veces son limitantes. Presento dos ejemplos más de ejercitación.

Ejercicio 1. Dramaturgias Cruzadas: Ejercitar la creación de una dramaturgia de la dirección a partir de cruzar dos textos dramáticos, normalmente un texto canónico de autor argentino o universal con la obra de un autor o autora contemporánea y generar operaciones dramáticas de valor escénico para ese texto .

Ejercicio 2. Restricciones: 1) A partir de una escenografía propuesta por la cátedra, idéntica para todas y todos montar su espectáculo y adaptarse a esa restricción. 2) Crear un video (videoarte, documental u otro formato) que se vincule con una obra dramática elegida en algún aspecto justificable estética o dramáticamente y partir de ese material para diseñar luego todo el resto del texto espectacular. 3) Crear un diseño lumínico a partir del encuentro con un diseñador profesional y estudiando conceptos básicos del área para poner en escena una obra dramática de Samuel Beckett

También ejercitan poder hablar de sí, evaluamos la efectividad de sus planteos y de su cuerpo escénico cuando se dirigen a las actrices y los actores. Lo que les funciona y lo que deben cambiar. Realizan ejercitación en experiencias performáticas, a veces autobiográficas, hablan espectacularmente de sí mismos. Investigan a directores escénicos que les interesan y a otros que no les interesan, pero son propuestos por la cátedra, evalúan lo que se proponen esos directores y directoras cuando dirigen. A cuáles de ellas y ellos les interesa más la puesta en escena, qué esperan de la actuación y cómo se vinculan con la producción.

Referencias bibliográficas

Alvarado, A. (2009). El objeto de las vanguardias del siglo XX en el teatro argentino de la postdictadura. Caso testigo: El Periférico de Objetos. En J. Dubatti, J. (compilador), *Escritos sobre Teatro II*. Buenos Aires: Nueva generación.

Alvarado, A. (2016). *Teatro de Objetos, manual dramático*. Buenos Aires: Colección Estudios teatrales. Instituto Nacional del Teatro.

- Alvarado, A. (2018). *Cosidad, carnalidad y virtualidad. Introducción*. Buenos Aires: UNA.
- Alvarado, A. (2020). Las preguntas de la dirección escénica. La identidad del teatro de objetos en la escena expandida. *Móin-Móin. Revista de estudios sobre teatro de formas animadas*, 2(21), 140-156. <https://doi.org/10.5965/2595034702212019140>
- Cornago, O. (2009). Para una crítica del concepto de posdramaticidad. *Revista El Apuntador*, 20.
- Diéguez, I. (2014). *Escenarios Liminales*. México DF: Paso de Gato.
- Heras, G. (2014). *Los retos de la dirección de escena actual*. León: Luciérnaga Azul.
- Larios, S. (2018a). *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*. México DF: Paso de Gato.
- Larios, S. (2018b). *Teatro de Objetos Documentales*. México DF: Paso de Gato.
- López, L. y Zucchi, M. (2018). *Interteatralidad. Topología de la crítica teatral V*. Buenos Aires: Artes Dramáticas de la UNA.
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la Performance y del Teatro Contemporáneo*. México DF: Paso de Gato.
- Sagaseta, J. E. (2013). *Teatralidad expandida. El teatro performático*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación.
- Sánchez, J. (2002). *Dramaturgias de la Imagen*. Colección Monografías. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla - La Mancha.
- Sánchez, J. A. y Belvis, E. (2015). *No hay más poesía que la acción*. México DF: Paso de Gato.

Sanchis Sinisterra, J. (2002) *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*. Ciudad Real: Ñaque

Szchumacher, R. (2015) *Lo incapturable*. Buenos Aires: Reservoir Books.

Valenzuela, J. L. (2004) *Robert "Bob" Wilson. La locomotora dentro del fantasma*. Buenos Aires: Atuel. La Avispa.



Hacia una pedagogía de la dirección teatral

Analía Fedra García*

Punto de partida del enfoque pedagógico

Los caminos de creación desde la concepción de un espectáculo hasta su materialización en las representaciones frente al público son muy diversos y personales. Si pensamos en la historia de las representaciones teatrales podemos observar que hubo formas canónicas muy determinantes, que caracterizaron diferentes épocas y países: el ámbito teatral, edificios teatrales, los textos, vestuarios, uso de máscaras, géneros, abordajes interpretativos, etc. Con el surgimiento del arte de la dirección teatral, comienzan a perfilarse cambios en esa historia de las representaciones, y se produce durante el siglo XX una profusión de abordajes y concepciones. En la actualidad hay una proliferación de posibilidades y no hay una forma canónica de creación, ni de época, ni geográfica. También hay mayores cruces e hibridaciones entre diferentes artes y mayores grados de colaboración entre artistas. Pensar en una pedagogía de la dirección teatral nos ofrece un nuevo desafío, ya que no hay una única manera de abordar su proceso de enseñanza-aprendizaje. Es por esto, que aquí iremos hacia una pedagogía posible de la dirección, en la que podamos indagar posibilidades de práctica en el aula. No nos centraremos en cuestiones interpretativas ni temáticas, sino que elegiremos en la siguiente propuesta desarrollar herramientas de trabajo para la dirección. Asumimos que en las artes hay aspectos que no pueden ni enseñarse ni aprehenderse, por tratarse de una materia completamente inasible, que no puede ser puesta en común con los pares. Por el contrario, hay conceptos específicos, que son materia para el trabajo diario de la dirección teatral. Consideramos que estas ideas aparecen en los discursos de lxs directorxs teatrales ya sea de manera explícita o implícita y lxs mismos son investigadores en el arte que despliegan. Así como se piensa la actuación, la iluminación, la música, el vestuario y la dramaturgia en términos particulares nos preguntaremos:

* Universidad Nacional de las Artes
Universidad Nacional de San Martín
analiafg@gmail.com

¿Qué es una “idea” de dirección? ¿Qué tipo de pensamientos y conceptos se ponen en juego al elaborar una puesta en escena?

En el presente trabajo intentaremos delinear un posible camino de abordaje de la pedagogía de la dirección teatral, centrada en la tarea material de la escena.¹ Para lo cual no nos basaremos en procesos personales de montaje de lxs estudiantes en el marco universitario, sino que plantearemos como materia prima para la elaboración de ejercitaciones las entrevistas a un director teatral. Hemos elegido a Jorge Lavelli para indagar cuestiones sobre el espacio, es decir, abordaremos sus ideas de dirección sobre el espacio. Y a partir de esas ideas, diseñaremos ejercitaciones para que lxs estudiantes puedan reelaborar personalmente esos conceptos. En general, los discursos de lxs directorxs sobre Dirección teatral han sido tomados, o bien como un conjunto de anécdotas o como una fuente de inspiración para quien lee, es decir, en ningún caso son considerados como material para una pedagogía de la dirección y ser fuente de conocimiento. Hay que decir, además, que la proporción de escritos editados en relación con la cantidad de directorxs es todavía muy pequeña. Hay pocos casos en los que se editen los escritos de lxs propixs directorxs. Y en su mayoría, se trata de lxs mundialmente reconocidxs. Afortunadamente se está produciendo un cambio significativo en este aspecto y se están comenzando a poner a circular los discursos de lxs directores mismxs. Celebramos que esta tendencia siga creciendo y este trabajo tiene como fin continuarla. Nos proponemos tomar todo ese conjunto de saberes para que se conviertan en materia pedagógica. Difundiremos de alguna manera el pensamiento de un director y al mismo tiempo lo pondremos en relación con lxs estudiantes. Tomamos como punto de partida los textos de Tcherkaski (1983) y Saltgé (1981), que nos permiten acceder a entrevistas al director, sus discursos durante los ensayos, análisis, programas de mano y escritos diversos. A partir de la lectura de estos materiales, que en sí son heterogéneos, extraeremos los conceptos, tanto explícitos como implícitos, sobre la relación indisoluble entre espacio y puesta en escena. A partir de esos conceptos se elaborarán una serie de propuestas sencillas para que lxs estudiantes puedan ejercitar y reflexionar sobre las diferentes posibilidades de utilización del espacio. Consideramos importante que, a través de las ejercitaciones, se conozca la producción de un director profe-

¹ Este trabajo es una reelaboración del artículo publicado en el marco del Proyecto de investigación: “Sistemas y metodologías de la enseñanza universitaria en dirección escénica” (UNA)

sional reconocido, no para buscar similitudes ni afinidades con su poética, sino todo lo contrario. Buscaremos que lxs estudiantes puedan desarrollar sus búsquedas personales, a partir de los conceptos desarrollados por Lavelli. Consideramos que este es uno de los mayores desafíos pedagógicos en la enseñanza de la dirección teatral: generar espacios de reflexión, de modo tal que lxs estudiantes puedan ir alimentando su camino personal de creación, sin “seguir” las poéticas personales de lxs docentes. Se buscará entonces desglosar conceptos generales, que puedan ser reelaborados en el espacio pedagógico. Durante el proceso se podrá acercar una práctica escénica en proceso de aprendizaje a la de un director profesional, indagando desde la práctica misma de la dirección. Será deseable que se profundice sobre cómo pensar en términos concretos una puesta en escena. En la experiencia docente en el aula hemos comprobado que muchas veces lxs estudiantes se aferran a ideas, que muchas veces son demasiado abstractas o provienen de otros campos de conocimiento. En otros casos están muy atados a imágenes de su fantasía, con la consabida desilusión que trae intentar salvar esa distancia indisoluble entre la fantasía y la realidad concreta de la escena. Nos proponemos hacer un camino que sea muy concreto y material en la construcción de la escena. Intuimos que será un punto de partida para que lxs estudiantes adquieran también la práctica de diseñar estrategias y pruebas para elaborar, observar y percibir resultados que pueden ser puestos en común con sus pares. Alentaremos así, un imaginario que se relaciona con “el hacer” de la dirección teatral, una relación menos tensa con probar, comprobar, descartar y volver a probar, comprobar, descartar y así sucesivamente.

Puesta en espacio

“El teatro es una actividad que se hace. El verbo hacer es fundamental y forma parte de mi método de trabajo. Este camino permite ver, probar mi propuesta, ponerla a prueba haciéndola, y al actor, ponerse a prueba haciéndolo.”

Jorge Lavelli

José Tcherkaski (1983) entrevista a Lavelli e indaga con preguntas específicas de la dirección teatral. Es por esto que podemos acceder a lo largo de la lectura a conceptos específicos sobre el espacio. Lavelli despliega en estas entrevistas distintos aspectos que aborda al encarar la dirección de un proyecto. Debido a la claridad y precisión en su discurso podremos tomar

nota y diseñar ejercitaciones. Para este director, el punto de partida en la creación de un espectáculo siempre es poner en relación una situación con el espacio, no puede pensarse una puesta en escena en abstracto, sin tener en cuenta un espacio concreto de realización. Para que se produzca un hecho teatralizado, “algo” sucede (texto, palabra, gesto) y alguien lo recibe, lo focaliza. Observamos entonces que la relación entre teatro y arquitectura, entre escena y público, es una relación indisoluble.

Es importante que el espacio escénico sea “un lugar que pueda acoger la historia, que le brinde las mayores posibilidades de expresión y que al mismo tiempo sea lo suficientemente significativo como para ser él mismo una síntesis de toda la historia, de lo que a esos personajes les va a acontecer” (Tcherkaski, 1983, p. 22). En primer lugar, observamos que es de vital importancia concebir un espacio que pueda cumplir estos dos requisitos. Parecería importante concebir un espacio, como generador de condiciones de posibilidad, es decir, generar ese campo de juego para que una situación acontezca. Lo llamativo es que para Lavelli no termina ahí el planteo, sino que el espacio tiene que ser potencialmente autónomo y sintético para albergar toda la historia en sí, emanando la sensación de lo indefectible. Desde esta primera premisa de trabajo, se puede afirmar que hay un alejamiento de este director por concebir el espacio sólo en términos narrativos. No le interesa “ilustrar” el lugar de la acción, sino generar las condiciones para que la situación acontezca. Siguiendo con esta línea y para describir su pensamiento en términos específicos, distingue los términos “dispositivo escénico” y “decorado”. Concibe el dispositivo escénico como más neutral, general y desprovisto de toda reconstrucción histórica o narrativa. Es por esto que siempre trabajará sobre dispositivos y no sobre decorados. El decorado es un concepto muy específico y al mismo tiempo muy limitante. Como ejemplo, distingue un decorado (un telón con un bosque pintado) de un dispositivo escénico (un bosque sin que se “ilustre” el mismo).

A Lavelli le interesa trabajar la idea del lugar más que el lugar mismo. La idea de taberna, la idea de sala de espera, la idea de dormitorio, etc. Dado que es una de las principales preocupaciones alrededor del espacio, tomaremos esta premisa y esbozaremos prácticas concretas para diseñar dispositivos escénicos, espacios sintéticos, en los que prime la idea de un espacio determinado, más que la “ilustración” del lugar de la acción. A partir de los ejemplos que se presentan, se podrán diseñar nuevas ejercita-

ciones que permitan seguir ampliando el horizonte de abordajes sobre la relación entre espacio y escena.

Dispositivo escénico como condición de posibilidad

Para arribar a la concepción de dispositivo realizaremos con lxs estudiantes una ejercitación en dos etapas. Dado que Lavelli propone en su trabajo el alejamiento de un tratamiento ligado a lo narrativo en el espacio, consideramos que será interesante como punto de partida para lxs estudiantes, aprehender cómo se construye un espacio que se atenga a lo completamente narrativo, indagando sus reglas de juego y sus condiciones de posibilidad. A partir de allí, podremos indagar en la construcción de diferentes grados de síntesis, preferentemente cada vez mayores. Y de este modo, ir conociendo cómo se producen espacios cada vez más alejados de lo meramente narrativo. Esto permitirá abrir a otras cuestiones de la puesta en escena y podrá ser materia de futuras ejercitaciones. Se podrá comprobar que una propuesta espacial tendrá indefectiblemente consecuencias en las reglas de juego para la concepción de la actuación.

El dispositivo está, para Lavelli, en relación directa con la construcción sintética de un espacio, que permita generar que la situación planteada en el texto dramático acontezca. Si bien este director toma como punto de partida un texto dramático, podría trabajarse la concepción de un dispositivo independientemente de la existencia de una dramaturgia previa. Para comenzar tomaremos como punto de partida la elección y observación de algún espacio cotidiano, que sea totalmente reconocible para todos. El camino será siempre de lo general a lo particular. En la segunda parte de la ejercitación se irán condensando diferentes grados de síntesis. A lo largo de la ejercitación siempre tendremos presente la importancia para Lavelli de la “idea” de lugar más que el lugar mismo. Consideramos que, para poder generar la idea de lugar, es necesario en primer término comprender de qué está hecho el mismo, cuáles son sus formas, sus reglas y sus connotaciones. Muchas veces se oye decir que hay un alejamiento de una propuesta “realista”, pero desconociendo cómo construirla. Es por esto, que para llegar a la propuesta de planteo de dispositivo, se realizará en primer término la construcción de un espacio totalmente realista para desentrañar su funcionamiento.

Para comenzar observaremos los diferentes espacios reconocibles propuestos. Cada estudiante traerá una imagen de un espacio cotidiano para compartir. Comenzaremos realizando una descripción minuciosa de los mismos partiendo de algunas preguntas orientadoras: ¿Qué es lo que más nos llama la atención de ese espacio (pregnancia)? ¿Qué elementos lo constituyen? ¿Cuál es la distribución particular de los elementos que lo conforman? ¿Cómo es la relación de las proporciones entre espacio y elementos? ¿Hay una relación orgánica entre los elementos que lo constituyen? ¿Hay desproporciones? ¿Prima la simetría- asimetría? ¿Qué está en tensión? ¿El espacio forma parte de un espacio mayor o es autónomo? Si forma parte de un espacio mayor, ¿Cómo se relaciona con el mismo? ¿Qué relación hay entre el cuerpo y el espacio? ¿Qué se espera del mismo? ¿Cuáles son las funciones de los objetos? ¿Se puede distinguir entre función narrativa y función dramática de dichos objetos? ¿Hay elementos, que dependiendo de su utilización puedan variar en sus funciones, es decir dejar de ser meramente narrativos para adquirir función dramática? ¿Qué tipo de sensaciones- sentidos desata? ¿Predomina algún sentido sobre los otros? Luego de haber analizado el espacio, se propondrá la construcción del espacio elegido por cada estudiante a través de bocetos y en el espacio del aula. Para ello tendrán que pensar no sólo en la construcción de ese espacio en relación con la arquitectura del aula, sino también establecer, a su vez, una relación público-escena. Para Lavelli es de vital importancia definir con claridad el espacio en el que el público pueda focalizar lo que sucede. Desde la génesis está implícita la mirada del otro en la concepción de espacio.

Dado que más adelante se alejarán de la propuesta realista, en este caso tendrán que construirlo de manera exhaustiva. Podrán elegirse momentos históricos precisos y lugares de referencia específicos. Por ejemplo: sala de hospital en Alemania, segunda guerra mundial. O bien, sala de hospital en Argentina, Buenos Aires, 1930. Esto llevará consigo la investigación específica sobre el espacio, sobre los equipamientos, sobre las reglas, protocolos y lógicas presentes en cada uno de estos espacios. Se trabajará sobre las lógicas de uso y circulación de los esos espacios. Dada una época histórica específica y lugar determinado, podrán proponerse corrimientos de las lógicas preponderantes. Por ejemplo, puede pensarse en una situación extrema, imaginando una “sala de hospital de campo” durante la guerra, se podrá trabajar con la idea de superpoblación y cómo

esto afecta las lógicas espaciales. O bien, la yuxtaposición de la lógica “sala de hospital” con la lógica “living” de una casa de campo.

De todo lo anterior, lxs estudiantes podrán compartir sus propuestas y analizar las de sus pares, desentrañando cómo construir específicamente un espacio de ficción claramente narrativo. Para cada una de las propuestas podrán pensarse dramaturgias o situaciones a desarrollar con cada una de ellas. Y se pensará en juegos de representación, en la relación entre escena y público, en propuestas de dirección actoral en función de esos espacios. La puesta en común de lo trabajado permitirá definir grupalmente una serie de características, que lxs estudiantes descubran como factores comunes en las diversas propuestas.

A esta altura del proceso, lxs estudiantes conocerán modos de construcción de espacios ligados a lo anecdótico, por lo cual podremos seguir avanzando hacia la propuesta de Lavelli. Ahora, seguirán trabajando con los mismos espacios, pero se buscará describir los mismos con sus objetos y disposiciones, pero desligándolos de la referencia directa, “narrativa” y definiéndolos de manera cada vez más abstracta. Así, podremos observar cómo irá “emergiendo” cada vez más la imagen sintética del mismo. En primer término, se observará que se puede hacer una jerarquización y puesta en valor de determinados elementos constitutivos del espacio, descartando los meramente narrativos y quedándose paulatinamente con lo esencial. Lxs estudiantes podrán plantear entonces propuestas espaciales con diferentes grados de síntesis. Y en base a cada propuesta nos preguntaremos: ¿Puede establecerse un criterio organizador para la construcción sintética del espacio? ¿Qué es lo mínimo e indispensable para configurar ese espacio? Habrá que tener en cuenta, que cada elemento sea significativo, sugerente y sirva a su vez para la lectura y comprensión del espectador.

Será importante también relacionar la construcción del espacio con la utilización del espacio, es decir, con el uso que se hace del mismo. La dinámica potencial que tiene ese espacio. Para ello, Lavelli vuelve a cuestionar lo anecdótico: “Lo anecdótico es todo aquello que sustituye un gesto puro, un acto que se explica por sí mismo. Un acto tiene una movilidad, una dinámica. Lo anecdótico sería lo contrario precisamente a ese dinamismo. Es lo que está fijado. Y todo lo teatral es dinámico.” (Tcherkaski, 1981: p.29). Es importante destacar cómo trabajar desde la dirección en la generación de dinámicas espaciales, es decir cuáles son los cambios y transformaciones en el espacio y, en consecuencia, las dinámicas de una

situación, la dinámica de una relación de los cuerpos en el espacio, la dinámica de los cuerpos entre sí, la dinámica de los vínculos de los personajes. Lavelli trabaja en la composición espacial de los cuerpos de los actores en el cuadro: la composición visual y sus movimientos, concibiendo así una dinámica espacio-temporal.

Dinámica del y en el espacio

En base a lo desarrollado en el punto anterior, pasaremos a indagar en la noción de dinámica y espacio. Para ello, puede pensarse en la dinámica del espacio mismo y en la dinámica que se establece por el uso que se hace de ese espacio. Para el primer punto, lxs estudiantes podrán plantear transformaciones que experimenta el espacio, ya sea en sus proporciones, en su forma y color. Es decir, pueden realizarse planteos visuales más formales en las transformaciones espaciales o bien pueden producirse estas transformaciones ligadas directamente a cuestiones dramáticas. En este sentido puede pensarse la dinámica del espacio desde la dramaturgia y desde la puesta en escena. Hay numerosos textos dramáticos, que plantean transformaciones en el espacio de ficción. Ejemplos de ellos abundan en la dramaturgia universal. Por otro lado, lxs estudiantes podrán indagar en las propuestas dinámicas del espacio independientemente de una dramaturgia previa. Observarán que hay espacios que ofrecen mayores dinámicas en sí que otros.

Por otro lado, lxs estudiantes seguirán profundizando ahora no sólo con la dinámica en sí, sino en las dinámicas que esos espacios suponen. Para lo cual nos preguntaremos sobre cómo se espera que ese espacio sea utilizado por los personajes. Para desarrollar esto nos orientaremos hacia lo que se hace en y con el espacio. Las preguntas que guiarán este punto serán: ¿Cómo se circula en este espacio? ¿Hay una lógica implícita para la circulación? ¿Tiene reglas? ¿Cuáles son? ¿Qué tipo de trayectos supone? ¿Hay usos específicos y distintivos tiene? ¿Conlleva distinción de roles? ¿Cuántos? ¿Cuáles son todos los verbos posibles, qué actividades, acciones se desarrollarán en el mismo? ¿Se pueden describir las acciones y los roles que el espacio supone de manera más abstracta y genérica? ¿Qué ejemplos dramáticos podrían inscribirse en esos planteos espaciales? ¿Cómo se relaciona la dinámica con el espacio propuesto en esas dramaturgias posibles? ¿Cómo juega el tiempo en las dinámicas analizadas?

Será interesante observar cómo lxs estudiantes elaborarán pruebas combinatorias entre lo desarrollado en ambas ejercitaciones, (la construcción del espacio, la dinámica del espacio en sí y la dinámica que se logra a través de su utilización) ¿Qué se puede analizar de las diferentes combinatorias propuestas? ¿Hay relaciones de redundancia, competencia, afinidad o contraste? ¿Qué diferencias observan en la relación entre construcción del espacio y dinámica, en el caso de un espacio ligado a lo anecdótico y el más sintético logrado? ¿Qué implicancias para el abordaje actoral encuentran en los diferentes planteos? ¿Qué reglas de juego pueden establecer en cada caso? La puesta en común a nivel grupal de estas cuestiones permitirá a cada estudiante observar formas de trabajo diversas, reconocer particularidades personales y grupales, relacionar la concepción del espacio en relación con el tiempo y la actuación.

Fin y principio

“Lo creativo en teatro no solamente es ir a la búsqueda de formas nuevas; sino cuestionar el sentido mismo de nuestra existencia, y no solamente cuestionarlo o destruirlo, sino tratar de hacer su propia reconstrucción, su propio modelo.”

Jorge Lavelli

Hemos desarrollado en el presente trabajo una serie de ejercitaciones basándonos en algunas premisas tomadas de entrevistas y escritos de Jorge Lavelli. Creemos que, a través de esta serie de ejercicios, lxs estudiantes accederán a una ampliación de los conocimientos sobre el espacio y su relación con la puesta en escena. Proponemos una pedagogía de la dirección basada en la práctica concreta de generar condiciones de posibilidad, probar, modelar, errar, replantear, volver a poner a prueba una idea. El ensayo aparece como un campo de indagación crítica en el cual se sintetiza la búsqueda específica de la dirección teatral con una manifestación concreta en la escena. Consideramos a las ideas de dirección teatral, como ideas que pueden materializarse en la escena y ser puestas en común con los pares.

Afirmamos que la búsqueda pedagógica se basa en poder plantear un concepto, permitiendo que lxs estudiantes desarrollen estrategias y puedan ejercer el pensamiento crítico de su producción y la de sus pares, no entendiendo la crítica como una ponderación interpretativa en la que prevalecen gustos personales, sino en analizar las implicancias para la escena que tienen las decisiones asumidas desde la dirección. De este modo no

se propicia que lxs estudiantes sigan poéticas personales de lxs docentes de dirección, sino que, al tomar un concepto de dirección y desplegarlo en sus posibilidades de juego escénico puedan desplegar lo propio. Cada estudiante podrá desarrollar diferentes posibilidades de trabajo a partir de haber indagado de manera específica nociones tales como espacio anecdótico, decorado, dispositivo, situación, dinámica, relación espacial entre público y escena, de modo tal que el público pueda focalizar lo que sucede, relación de espacio y tiempo, relación de concepción espacial y abordaje actoral.

Sabemos que hay muchos temas, que quedarán abiertos para indagar en futuras propuestas y esperamos despertar el interés por la lectura de escritos de diferentes directorxs. Este trabajo es el primero de una serie de indagaciones pedagógicas que tendrán como fin tomar esos materiales generalmente dejados de lado para la elaboración de ejercitaciones, ya se trate de entrevistas, diarios de trabajo, escritos, cartas, etc. En este caso, se ha elegido delimitar de modo muy específico el tema, para poder profundizar sobre la construcción de un dispositivo, generador de posibilidades para el acontecimiento teatral. Tratándose el teatro de un arte destinado a la muerte, destinado a la exponerse a la fragilidad del presente, Lavelli expande las posibilidades diseñando un espacio de juego que genere las condiciones para que la obra nazca cada vez. Y de este modo poder ser un posibilitador de que cada propuesta sea creativa durante todo el proceso de búsqueda hasta la materialización frente al público. Concibiendo al teatro como un espacio de libertad dentro de una proposición, de creatividad que asume riesgos, de erotismo y encuentro. Auguramos que así sea.

Referencias bibliográficas

- Lavelli, J. y Satgé, A. (1981) *Lavelli: La ópera, la vida y la muerte*. Buenos Aires: Editorial Emecé.
- Tcherkaski, J. (1983) *El teatro de Jorge Lavelli*. Buenos Aires: Editorial Belgrano.



La formación del director

Ana Victoria Jiménez Contreras*

La primera idea desde la cual propongo partir es la concepción del término pedagogía teatral, al hablar de dicho término por un lado se hace referencia al uso de técnicas, herramientas, o metodología que sirvan para formar a una persona, contempla un proceso de enseñanza y aprendizaje, es decir, se educa a un ser humano, es importante señalar que la característica “educativa” en el teatro en el teatro de manera espontánea, sucede en el teatro con y sin la intención de que suceda.

La palabra “pedagogía viene del griego *paidagogós*, paidos que es niño y gogía que es llevar o conducir” (Romero, 2009, p. 2), su concepción ha variado tanto como las circunstancias contextuales lo han hecho, pues con ellas se dio y da respuesta a las circunstancias vigentes. En este sentido hablamos de algo objetivo, demostrable, racional y capaz de ser repetido (Serrano, 1981, 14).

Si la “pedagogía contempla el estudio de la educación para conocerla, analizarla y perfeccionarla” (Romero, 2009, p. 2), en el caso de la presente ponencia la pedagogía teatral aplicada a la dirección escénica, investigará por un lado sobre la formación del director teatral y por otro lado al docente encargado de formar a ese profesional, considerando los factores que convergen en tales casos.

Luis de Tavira en su artículo “El arte como educación”, divide en tres círculos concéntricos la apuesta de la pedagogía teatral, en este sentido el primer punto concierne a la “educación artística como formadora de la sociedad (...), el segundo atañe a la formación del artista y la posibilidad de que objetive su condición profesional (...), y la tercera que pregunta por la capacidad profesional y pedagógica de los formadores de artistas” (2007, p. 191).

Partiendo de las dos ideas señaladas anteriormente, la presente ponencia se centra en pensar a propósito de la formación del director escénico-teatral a nivel profesional y de los docentes que lo acompañen en la construcción de su profesión, como se viene señalando, aún sin inmiscuirse en la relación que se establece entre ambos agentes y los requeri-

* CESXXI
anacont88@gmail.com

mientos que tiene el uno del otro, misma que considero requiere también de un tiempo destinado para su reflexión, sin embargo no alcanzaría este momento para abordar el tema, así que prefiero empezar de lo general para, en otro momento, vincular cada particularidad.

Considero importante puntualizar una aparente obviedad antes de continuar, el actor no tiene la misma función que el director, sus trabajos requieren procedimientos diferentes aunque colaboren para el logro pleno de la ficción, en este sentido el director y el actor puede formarse en ambos aspectos, sin embargo cada uno tendrá precisiones diferentes encontrándose en algunos puntos de convergencia.

Un ejemplo que puede ofrecernos una perspectiva amplia del quehacer del director escénico, es el que De Tavira señaló en una conferencia llevada al cabo de manera virtual por el Centro de Capacitación y Actualización en Artes Escénicas a través de la Secretaria de Turismo y Cultura de Morelos el cuadro: “la parábola de los ciegos” del pintor: Pieter Brueghel, haciendo una comparativa de los elementos que contempla la obra con el quehacer del director, en este sentido se mencionaba a grandes rasgos que el primer ciego que va jalando al resto guiándolos por el camino es de manera similar y ceñida el fundamento de la dirección escénica, en la cual también se ignoran detalles sobre el camino por el que se transita, sin embargo la experiencia que fortalece el dominio de elementos de construcción para y por la escena, promueve que el agente en cuestión sea capaz de liderar a su ejército, es decir, su equipo de trabajo.

En las escuelas de educación normal en México, encargadas de la formación de docentes de educación básica con sus diferentes niveles educativos, se refieren como docente en formación inicial al estudiante que se encuentra cursando el grado de licenciatura, una vez que egresa se refiere a su formación como continua y de posgrado, tomo tal referencia para delimitar de igual manera la gradualidad académica-escolarizada del director escénico puesto que me parece viable hacerlo, ya que ello implica que desde el primer semestre se encuentra integrado en el campo exploratorio de su profesión, en un acercamiento mediato a su praxis que por supuesto deberá contemplar filtros regulatorios, es decir, una dosificación del contenido que sea correspondiente a la solicitud de práctica escénica.

Es importante reflexionar en la figura del director en formación inicial antes de proponer un diseño curricular que contemple determinados cursos, asignaturas, talleres, experiencias educativas o experiencias forma-

tivas, se debiera cuestionar en principio: ¿Cuál es la función del director en el teatro, qué debe consolidar para ejercer como profesional y en qué contexto va a laborar? Por mencionar algunas preguntas detonantes que pueden propiciar el ejercicio reflexivo para considerar una malla curricular con su respectivo perfil de ingreso deseable.

Por otra parte tal ejercicio de análisis pedagógico apoya la definición de un perfil de egreso que “responda a las demandas de la actualidad, pues en los últimos años la desvinculación entre egresados y necesidad de egresados se ha ido agravando al punto de que muchas carreras (...), se han convertido literalmente en fábricas de desempleados” (Gasca, 2008, p.118), situación que es de impacto para toda la población, no únicamente para el director de escena puesto que la afectación es proporcional al arte como patrimonio cultural que es, al que cualquier ser humano tiene derecho y por tanto responsabilidades.

Es necesario hacer una pausa en este apartado para comprender que en cuanto a patrimonio cultural se debe y puede decir mucho, mismo que la UNESCO al considerarlo como un indicador para el desarrollo, lo entiende en sus sentido más amplio como “un producto y un proceso que suministra a las sociedades un caudal de recursos que se heredan del pasado, se crean en el presente y se transmiten a las generaciones futuras para su beneficio” (2014, p.132).

Ahora bien, la concepción de patrimonio es menester para la cultura y por ende para el arte, puesto que contribuye a la consolidación y revalorización de la identidad humana, genera, promueve y propicia el ejercicio de intercambio de experiencias, nutrición de canales sensoriales individuales y colectivos, así como el entendimiento y regulación del propio individuo, entre muchos aspectos que se ven involucrados.

La misma UNESCO señala que el patrimonio cultural encierra el potencial de promover el acceso a la diversidad cultural y su disfrute. “Puede también enriquecer el capital social conformando un sentido de pertenencia, individual y colectivo, que ayuda a mantener la cohesión social y territorial” (2014, p.132). Hoy por hoy, en medio de la crisis pandémica ocasionada por COVID-19, justamente la UNESCO en su mensaje que emite a propósito del día mundial del arte asume:

El arte nutre la creatividad, la innovación y la diversidad cultural de todos los pueblos del mundo, y desempeña un rol importante en el intercambio

de conocimientos y en el fomento del interés y el dialogo. Estas son cualidades que el arte siempre ha tenido y tendrá, si continuamos apoyando entornos donde se promuevan y protejan los artistas y la libertad artística. De esta manera, al fomentar el desarrollo del arte también se fomentan los medios a través de los cuales poder lograr un mundo libre y pacífico (UNESCO, 2020).

En este sentido si bien es entendida la cultura como “conjunto distintivo de una sociedad o grupo social en el plano espiritual, material, intelectual y emocional comprendiendo el arte y literatura, los estilos de vida, los modos de vida común, los sistemas de valores, las tradiciones y creencias” (UNESCO, P.10), al ser un derecho humano, considera al arte en el mismo sentido, por tanto es un asunto que nos atañe a la población mundial más allá de la territorialidad nacional.

A su vez, frente a una tradición que plantea la relación ciudadana y del estado de manera general con el patrimonio cultura necesario y fundamental que es el arte y por tanto el teatro, en la cual se reduce la intervención en dicho patrimonio a un grupo exclusivo de artistas gremiales o grupos intelectuales que suministran los aspectos tangibles sin explicar los intangibles, “es una necesidad prioritaria de lograr una cohesión social y construcción de una ciudadanía cultural, nos dirige a la búsqueda de elementos integradores que den cuenta de la pertenencia a una historia y un territorio común” (UNESCO, p. 11), considerando que “a partir de la Declaración de los Derechos Humanos, las constituciones nacionales reconocen los derechos culturales y la obligación de los gobiernos de propiciar condiciones para su desarrollo y florecimiento” (Artículo 27, fracción I de la Carta Internacional de Derechos Humanos).

En este sentido si el teatro como arte es un derecho humano en tanto que es patrimonio cultural, los gobiernos encabezados por algunos ciudadanos y los ciudadanos mismos, deben velar por su desarrollo, el cual no puede ser comprendido sin la formación del artista, en este caso del director de escena. En el mensaje del Día Mundial del Teatro emitido a través de ITI-UNESCO por el dramaturgo Pakistaní Shahid Nadeem, se puntualiza que “el teatro tiene un papel, un papel noble, el de energizar y movilizar a la humanidad para levantarse de su descenso al abismo” (https://www.world-theatrdays.org/pdfs/WTD_2020_ES_Message_Shahid_NADEEM.pdf). Dentro de este gran derecho humano al que cualquier individuo tiene acceso, el teatro es pieza clave para el ser humano y

para la conformación del ciudadano mundial. Frente a la agenda 2030 que plantea la Organización de las Naciones Unidas, mismos que son planteados como una oportunidad para América Latina y el Caribe, el teatro bien puede dar respuesta a cada uno de los 17 puntos planteados, a algunos de manera directa y a otros de manera indirecta.

Por otro lado a nivel mundial funge como agente emblemático para la conformación de una ciudadanía global y entendida bajo un enfoque humanista, mismo que propicie la relación de derechos humanos-civiles con obligaciones de talla mundial, relación en la que más allá de ser mexicano, africano, jesuita, judío o musulmán, una a la humanidad su propia condición humana, el futuro director deberá dar cara a estás y más circunstancias contextuales. De esta manera bien se puede comprender al individuo como un ciudadano global y mundial, “a principal obligación de la ciudadanía es la participación en la sociedad civil” (Araya, 2002), y es aquí en donde “se forma el carácter, las competencias y la capacidad de la ciudadanía” (Glendon, 1991, p. 109).

Bien cabría preguntarnos por qué Shakespeare es vigente a la fecha, y es que los dramas trazados en papel se hacen vigentes aquí y ahora en el convivio teatral, en el que tripartitamente se relacionan de manera bidireccional actor-espectador y ficción, estando tras bambalina el director escénico.

Osvaldo Quiroga, crítico de teatro, cuestiona lo que ocurre en estos casos en los que el teatro es vigente pese a la diferencia contextual histórica, en su ponencia encontrada en el libro *Psicoanálisis de la cultura*, asume que pese a los años que marcan una diferencia circunstancial, lo obra ha trascendido. El autor denomina al suceso, “permanencia de una presencia-ausente, hay algo que se sabe y no es un elemento constitutivo de lo estético, mismo que hace al espectador de distintos tiempos redescubrirse, haciendo así vigente la obra” (1994, pp.107-108). ¿Cuál es el papel del director frente a semejante arma a la cual llamamos teatro? ¿Qué herramientas requiere para su formación? ¿Cómo puede responder a las demandas actuales que día a día nos plantean más aristas para pensar? ¿Qué formación inicial se requiere para impulsar su profesionalización? En principio sabemos y comprendemos unos cuantos, que esta figura, es decir la del director, es un guía del proceso creador, una condición similar a la del docente, ambos son compañeros de la construcción. Ahora bien, si tal profesión requiere del dominio sobre la práctica para obtener expe-

riencias que promuevan su formación, el currículo debiera sostener en su estructura cuatro aspectos:

- 1 • Un vaivén entre la práctica y la teoría constante durante toda la formación
- 2 • Propiciar que las experiencias de aprendizaje sean significativas
- 3 • Sistematizar la práctica a través de metodología de investigación precisa
- 4 • Propiciar la socialización de prácticas y resultados de investigación

En cuanto a la relación proporcional del primer y segundo punto señalado, la pertinencia de teorizar sobre la práctica y practicar con dominio teórico, genera el pensamiento convergente y divergente al servicio de la profunda reflexión que posibilita el desarrollo de la técnica en el sujeto. Por otra parte, las experiencias de aprendizaje significativas constituirán la formación de un criterio ético, selectivo y propositivo respecto a la profesión, sin menospreciar o sobrevalorar su acción propia.

En tercer lugar, la sistematización de la práctica con metodología de la investigación de carácter cualitativo se abonará al logro de los primeros dos aspectos, por ejemplo, al ocupar la investigación biográfico-narrativa para objetivar una puesta en escena, el director en formación inicial, logrará reflexionar sobre los motivos, causas y efectos de su quehacer, así como cimentar propuestas de intervención en la práctica indagando sobre sí mismo los motores por los cuáles selecciona o no un texto dramático, una concepción escénica, o gestiona el trabajo de los actores/actrices, la investigación acción sería otra línea metodológica que propicie lo mencionado sumando a su vez, la posibilidad de plantear un plan de acción escénico, implementarlo, evaluarlo y replantearlo diversas veces.

Finalmente la socialización entre pares de las prácticas teorizadas y la teorización aplicada a la práctica (como se mencionó anteriormente), puede generar nuevos hallazgos en la formulación de la profesión y consolidar los saberes necesarios para el ejercicio de la dirección escénica, mediante ella se pueden incorporar normas, roles, valores, actitudes y creencias, a partir del contexto socio-histórico en el que se encuentran insertos (Simkin, Hugo; Becerra, Gastón, 2013, p. 121).

Para reconocer la óptica de la formación del director, es necesario otro punto de vista, “a menos que ignoremos que la visión específica del hace-

dor forma parte de lo hecho” (Gasca, 2008, p.28), en este sentido, los docentes que guíen/acompañen la formación del director escénico, tendrán que sistematizar a su vez la propia práctica pedagógica nutriendola de la didáctica necesaria para el logro de un perfil de egreso, es importante no confundir en este punto la didáctica con la infantilización del contenido a abordar.

A su vez, es importante consolidar una propuesta y apuesta ética respecto a la dirección escénica, en la cual se especialice el área de conocimiento, de tal manera que ejercerla sea un acto laboral, ya Raúl Serrano en 1996 apuntaba que “falta la generalización metodológica (...) que estructure y jerarquice entre así las técnicas y poéticas” (p.16).

Trazar una dirección que sirva como guía de un proceso educativo, no es cerrar el abanico de posibilidades de creación, es más bien, “la oportunidad de consolidar hechos y experiencias necesarias para mejorar la calidad de las propias producciones, puesto que no nos basta teologizar al talento y eludir así las definiciones esenciales” (Serrano, 1981, p.14).

Requerimos que el sujeto que aspira a formarse como director escénico tenga experiencias de aprendizaje que le formen, a través de ello el actor se ve beneficiado en la co-producción con la figura teatral en cuestión, finalmente nutriremos al espectador de experiencias teatrales con mayor riqueza y complejidad para que este mismo a su vez, demande al teatro mayor producción de calidad y no exclusivamente de cantidad, que por supuesto requiere de la teorización de la práctica y la aplicación teórica correspondiente.

Referencias bibliográficas

Araya, M. E. (2002). La construcción del Estado regulador y la relación Estado Sociedad Civil. Estado, gobierno, gestión pública. *Revista Chilena de Administración Pública*. En línea en: dialnet.unirioja.es/servlet/busquedadoc?db=1&t=sociedad+civil&td=todo. Consultado en Noviembre de 2020.

Asamblea General de las Naciones Unidas (1948). *Declaración Universal de los Derechos Humanos*. En línea en: https://www.ohchr.org/EN/UDHR/Documents/UDHR_Translations/spn.pdf. Consultado en Octubre del 2020.

Asociación Psicoanalítica Argentina (1994). *Psicoanálisis en la cultura*. Buenos Aires: Asociación Psicoanalítica Argentina.

Calderón, Juan Carlos (2014). Teatro como acontecimiento: la importancia del error y del inacabamiento de las cosas en la pedagogía teatral. *Revista Humanidades Universidad de Costa Rica*. Vol. 4 (SN/No.). En línea en: <file:///C:/Users/Usuario%60/Downloads/Dialnet-TeatroComoAcontecimiento-4920556.pdf>. Consultado en Septiembre del 2020.

De Tavira, Luis (2007). El arte como educación. *Revista Interamericana de Educación de Adultos*. Vol. 29 (SN/N.). En línea en: <https://www.redalyc.org/pdf/4575/457545100017.pdf>. Consultado en Octubre del 2020.

De Tavira, Luis (2020). Las responsabilidades artísticas del director de escena. Secretaria de Turismo y Cultura de Morelos. En línea en: <https://www.facebook.com/SecretariadeTurismoyCulturaMorelos/videos/3266468610030564>. Recuperado el 10 de Junio del 2020.

Gasca, Omar (2008). *TODO PASA*. Xalapa: Universidad Veracruzana.

Glendon, M. A. (1991). *Rights Talk. The Impoverishment of Political Discourse*. New York: The Free Press.

Knébel, María (1991). *Poética de la pedagogía teatral*. México: Siglo XXI.

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (2009). *INDICADORES UNESCO DE CULTURA PARA EL DESARROLLO. PATRIMONIO*. UNESCO. Consultado en Octubre del 2020 en línea en: <https://es.unesco.org/creativity/sites/creativity/files/digitallibrary/cdis/Patrimonio.pdf>

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (2012). *Guía Fácil 1. Cultura y nuestros derechos culturales*.

Honduras: UNESCO. Consultado en Noviembre del 2020 en: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000228345>

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (2020). Mensaje del Día Mundial del Teatro. ITI-UNESCO. Consultado en Noviembre del 2020. En línea en: https://www.worldtheatreday.org/pdfs/WTD_2020_ES_Message_Shahid_NADEEM.pdf

Organización de las Naciones Unidas. *La Agenda 2030 y los Objetivos de Desarrollo Sostenible*. CEPAL. ONU. En línea en: https://auditoriadeseuridadcdeunodc.org/wpcontent/uploads/2019/02/017_Nueva-agenda-de-ODS_CEPAL-2017.pdf. Consultado en Octubre del 2020.

Parada, Claudia Sofia (2009). Hacia un nuevo concepto de ciudadano global. VIA IURIS. S/N Vol. (No. 7). En línea en: <file:///C:/Users/Usuario%60/Downloads/DialnetHaciaUnNuevoConceptoDeCiudadaniaGlobal-3293442.pdf>. Consultado en Octubre del 2020.

Pavis, Patrice (1998). *Diccionario de Teatro*. Barcelona: Paidós.

Romero, Gustavo-Adolfo (2009). La pedagogía en la educación. Innovación y experiencias educativas. *Universidad de Alicante*. V. 047 (N. 15). En línea en: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/82527/1/tesis_hector_alfonso_simba%c3%b1a_cabrera.pdf www.archivos.csif.es. Consultado en Octubre del 2020.

Serrano, Raúl (1981). *Dialéctica del trabajo creador del actor*. Editorial Carthago Argentina.

Simkin, Hugo; Becerra, Gastón (2014). El proceso de socialización. Apuntes para su exploración en el campo psicosocial. *Ciencia, Docencia y Tecnología*. Vol. XXIV, núm. 47. En línea en: <https://www.redalyc.org/pdf/145/14529884005.pdf>. Consultado en Noviembre del 2020

Vázquez, Carlos (2009). Pedagogía teatral. una propuesta teórico-metodológica crítica. *Calle 14*. Vol. 3 (No.3). En línea en: <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/1216>. Consultado en Octubre del 2020.



El proceso de enseñanza-aprendizaje en Dirección Escénica IV de la cátedra Podolsky/Soler. Una presentación

Román Podolsky*

Agustina Soler‡

En los cuatro años que lleva en funcionamiento, el objetivo esencial de la Cátedra Podolsky/Soler de Dirección IV ha sido acompañar a cada estudiante para que logre establecer un diálogo entre su expresión singular y un texto dramático que se vea reflejado en un montaje completo. Entendemos por “expresión singular” un efecto. El resultado de un recorte propio de aquello que nos rodea y nos afecta. Y del modo personal en que los elementos de dicho recorte son reconocidos y puestos en relación para plasmar una forma determinada.

El procedimiento central que hemos encontrado para llevar a cabo este objetivo fue el del “ensayo abierto”, es decir, utilizar el espacio de la clase para que cada estudiante invite a actores, actrices o colaboradores artísticos. De esta manera, el resto de lxs estudiantes pueden presenciar, como testigos, a lxs directorxs trabajando en sus puestas y reflexionar sobre su práctica. Esto nos ha dado la posibilidad de pensar en acción cuáles son los mejores métodos para que cada directorx arribe a su idea de puesta original y, sobre todo, para deconstruir ideas preexistentes, ideales estéticos, valores artísticos, indicaciones de dirección, modos de actuación, etc. Las palabras claves en este proceso fueron “por qué”.

Consideramos que, en el cuarto año de la carrera, es imprescindible que lxs estudiantes pasen por un proceso de deconstrucción que lxs ayude a reconocer cuál es su singular modo dirigir y, si ese modo va en consonancia o no con sus objetivos de puesta en escena planteados para la cursada. El siguiente trabajo se dividirá en dos grandes bloques: por un lado los conceptos teóricos que fundamentan nuestra propuesta pedagógica; y por el otro, las herramientas pedagógicas que utilizamos para llevar a cabo nuestros objetivos.

* Universidad Nacional de las Artes
elmarderoman@gmail.com

‡ Universidad Nacional de las Artes
agus.soler@gmail.com



Conceptos teóricos. El “concepto” como punto de partida

El objetivo de la cátedra es generar un encuadre que le permita a lxs estudiantes proponer y desarrollar un proyecto de investigación teórico-práctico en torno a la experiencia de la dirección. Entendemos que dicha experiencia es transitada por cada participante de un modo singular, lo que significa reconocer intereses diversos en cuanto a la elección de los materiales para trabajar, el establecimiento de perspectivas de interpretación propias y a partir de ello, la invención y ejecución de procedimientos para plasmar todo ello en sus respectivas puestas en escena. En una primera instancia, se les pide a lxs estudiantes que elijan un concepto sobre el cual desarrollarán su investigación.

Deleuze define “concepto” como un nuevo modo de recortar el mundo, que reúne cosas que hasta entonces estaban desunidas o separa cosas que estaban unidas. El concepto podrá provenir no sólo del ámbito que nos ocupa, sino de otras disciplinas artísticas, como la música, las artes visuales, la danza, así como también de la filosofía, la sociología, la política, incluso del deporte o el arte culinario. Lo esencial en la elección del concepto es que no se trate sólo de un deleite para el intelecto, sino que también modifique, en términos de Deleuze (2018), los afectos y perceptos.

No se comprende para nada qué es la filosofía cuando se la define simplemente como un arte o una disciplina de conceptos. Sin embargo, es eso. [...] Pero la filosofía es otra cosa, porque si ustedes tratan un concepto totalmente solo, eso no tiene mucho interés. Es satisfactorio para la inteligencia, y después ya está. Pero a mi parecer, los conceptos nunca fueron separables de otras dos cosas que hay que llamar, aunque más no fuera por la armonía de la comparación, afectos y perceptos. Y un concepto es cero, pero cero, cero si no cambia la naturaleza de sus afectos, en primer lugar; y si no les aporta nuevos perceptos, en segundo lugar.” (pp 160-161)

Y así define la trinidad concepto – afecto – percepto:

El concepto [...] es la forma de lo verdadero. El afecto es aumento o disminución de mi potencia de existir. El percepto es cierto estado o cierta aptitud para percibir más o menos cosas. La pareja afecto/percepto ya no es la forma de lo verdadero. ¿Qué es? Es el dominio de la potencia. Y de la potencia como lo que vale también como [...] ‘ética’ [...] ¿Qué es ética? Quiere decir –y Spinoza siempre la definió así- que cada uno, tanto como

está en él, haga de modo que su potencia de existir aumente al máximo. Y al mismo tiempo, que cada uno, tanto como está en él, es decir tanto como es posible en virtud de sus condiciones objetivas [...], se esfuerce por volverse apto para percibir el máximo de cosas. Yo diría que esto es el dominio de la potencia. (p.181)

Es decir, que una vez que lx estudiante elija el concepto a investigar deberá preguntarse si ese concepto le permite aumentar su percepción sobre el mundo (percepto) y si aumenta su potencia de existir (afecto). ¿Nos permite unir cosas que estaban separadas o desunir las que estaban juntas? ¿Amplía nuestra potencia en relación al ejercicio de la dirección? ¿Abren para nosotrxs perspectivas novedosas sobre el hecho teatral al aumentar nuestra capacidad de percepción? Deleuze nos invita a pensar en términos éticos acerca de nuestra profesión. ¿Y qué significa pensar la dirección en términos éticos? Considerar nuestra práctica en términos de aumento de potencia, en poder generar también en aquellxs con lxs que trabajamos (y por qué no, también en lxs espectadorxs) aumento de potencia y amplitud de percepción.

Desde esta perspectiva, el “concepto” funciona como una lente de aumento que hace visible la singularidad de cada estudiante y nos permite empezar a conocerlxs. Entendemos por singularidad aquello más propio de cada unx, aquello que tiene un carácter de excepción, de acontecimiento y que se impone más allá de la voluntad de decir de cada director o directora. La singularidad siempre está pujando por manifestarse, más allá de los discursos establecidos y las convenciones.

Según el psicoanalista Jaques-Alain Miller (2011), “Lo singular no se parece a nada, *ex-siste* al parecido, es decir, está *fuera* de lo que es común.” (p. 97). Lo singular es lo incomparable, una locomotora única a la que luego le adosamos vagones. Dentro de la producción artística, Nicolas Bourriaud (2018) define a la singularidad como “la instauración de un acontecimiento estético, por el encuentro entre un individuo y ciertas formas: la producción de un nuevo *pliege*, para utilizar un término deleuziano, que crea un accidente en el paisaje regulado de la cultura.” (p.84).

Una vez que lxs estudiantes hayan elegido e investigado un concepto deberán buscar un material textual que les permita explorarlo. No necesariamente debe ser un texto que se relacione directamente con el concepto, sino que el concepto puede ser la lupa desde la cual mirar el material: atravesarlo con ese concepto y ver qué nuevas lecturas produce.

La deconstrucción como práctica necesaria para la dirección

Quien llega a Dirección IV ha pasado por lo menos por alrededor de veinte materias, de las cuales podríamos dividir en dos las que han sido de índole prácticas, destinadas al estudio del oficio de la dirección y de los diferentes elementos de la puesta en escena, como la escenotecnia, la luminotecnia, el lenguaje sonoro, la dramaturgia; y las teóricas, dedicadas al estudio de la filosofía, la semiótica, del análisis del texto teatral, de la historia del teatro, etc. Por esta razón, lxs estudiantes de Dirección IV tienen una experiencia amplia en el oficio de la dirección: un modo de trabajo con lxs actores, actrices o colaboradores artísticos, una visión estética personal de la puesta en escena, una tendencia a un tipo particular de dramaturgia y herramientas teóricas para reflexionar y justificar sus elecciones. En el mejor de los casos, tienen claro sus fortalezas y debilidades.

Es por esto que, en este año, que es además el último nivel de Dirección de la Licenciatura, nos parece importante que cada estudiante pase por un proceso de deconstrucción que lxs ayude reflexionar sobre su singular modo de dirigir. Como define el filósofo Jacques Derrida, la deconstrucción es la práctica de visibilización del carácter histórico de todo concepto, que muestra los motivos por los cuales se formaron lecturas de la realidad que estructuran nuestras vidas.

Desde la cátedra consideramos que la dirección teatral es una construcción que depende de una voluntad deconstrutora. Deconstrucción y construcción son ambos movimientos implícitos en la tarea de la dirección. En otros términos, la afirmación de una dirección teatral que deriva en la concreción de un espectáculo se sostiene en la consecuente negación de lo dado, de lo previamente establecido, es decir, de la crítica del conjunto de reglas, convenciones, lenguajes y elementos acumulados en el ejercicio de la práctica.

No es ajena al arte la puesta en cuestión de los discursos establecidos. Sin embargo, la dimensión y el alcance con los que el discurso y los valores de la globalización capitalista se despliegan en la actualidad, hace aún más urgente enfocar la tarea que nos compete desde una perspectiva crítica. La dirección, desde este punto de vista, no puede dejar de lado un incisivo trabajo de fragmentación que ponga en duda las referencias que nos permiten reconocernos.

La deconstrucción supone entender por qué una definición se impuso sobre otra, desarmando toda respuesta para llegar a la pregunta originaria. En este sentido,

no hay pensamiento más político que la deconstrucción, ya que logra demoler todo lugar estable, definitivo, abriendo cualquier concepto a su incesante proceso de transformación. Es político porque entiende, entonces, que toda la cuestión de la verdad es siempre una cuestión de poder que es todo el corpus de ideas instaladas como últimas. (Sztajnszrajber, 2018, p.268).

Si tenemos en cuenta que la materia Dirección IV implica la dirección y puesta en escena de un espectáculo, es decir, ocuparse de todas las tareas propias de un montaje, lo que estamos proponiendo es que su realización se efectúe considerando no solamente este aspecto positivo, sino también teniendo en cuenta una dimensión de negatividad crítica, un verdadero “desmontaje” que haga posible discriminar y resignificar los elementos que provee la realidad. Se trata de poner en cuestión, desde nuestro particular campo de trabajo, la transmisión automática de la historia establecida y de los discursos que la sostienen.

No se puede montar sin desmontar a la vez. No se puede construir sin pensar en un proceso de deconstrucción que anteceda y acompañe. La producción de sentido que se espera del montaje de un espectáculo implica un pasaje necesario por el sinsentido, por la incertidumbre que deviene de la puesta en cuestión de los saberes previos.

En conclusión, esperamos que un directorx tenga la capacidad de criticar las convenciones establecidas en todos los órdenes del lenguaje; que tenga habilidad para interpretar, promoviendo así la manifestación de lo desconocido y lo sorprendente; que pueda articular y propiciar una expresión singular en todas las instancias del proceso.

La puesta en escena como dispositivo

A la par del proceso de deconstrucción, y teniendo como guía el concepto elegido, lxs directores tendrán que establecer verdades provisorias desde las cuales poder construir su puesta en escena. El director Ricardo Bartís (2003) plantea que

El teatro, elemento laico, contradictorio en su historicidad, necesita fundar algún territorio de 'verdad' para poder afirmarse y no enloquecer. Si no, el material puede llegar a ser muy tóxico, sobre todo si se piensa en la actuación o en la dirección como un intento de construcción voluntaria de formas que entran en colisión con las formas tradicionales, conservadoras, académicas. (p. 9, 10).

Esas verdades provisorias, en caso de no ser descartadas, empezarán a establecer redes hasta transformarse en conceptos de puesta que deberán llegar a crear, junto con otros conceptos, un dispositivo escénico. Para definir el término *dispositivo*, citemos a Giorgio Agamben (2014), quien lo define así:

Llamaré dispositivo literalmente a cualquier cosa que de algún modo tenga la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivientes. Por lo tanto, no sólo las prisiones, los manicmios, el Panóptico, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas, las medidas jurídicas, etc. cuya conexión con el poder es de algún modo evidente, sino también la pluma, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarrillo, la navegación, las computadoras, los teléfonos celulares y –por qué no– el lenguaje mismo que, quizás, es el más antiguo de los dispositivos, en el que miles y miles de años atrás –probablemente sin darse cuenta de las consecuencias a las que se enfrentaba– un primate tuvo la inconsciencia de hacerse capturar. Recapitulando, tenemos, pues, dos grandes clases, los seres vivientes (o las sustancias) y los dispositivos. Y, entre los dos, en tercer lugar, los sujetos. Llamo sujeto a lo que resulta de las relaciones y, por así decir, del cuerpo a cuerpo entre los vivientes y los dispositivos. [...] Por ejemplo, un mismo individuo, una misma sustancia puede ser el lugar de múltiples procesos de subjetivación: el usuario de teléfonos celulares, el navegante de internet, el escritor de cuentos, el apasionado del tango, el no global, etc., etc. Al enorme crecimiento de dispositivos de nuestra época, le corresponde así también una enorme proliferación de procesos de subjetivación." (p. 18, 19). "Los dispositivos se dirigen a la creación de cuerpos dóciles pero libres que asumen su identidad y su 'libertad' de sujetos en el proceso mismo de su sometimiento. El dispositivo, entonces, es sobre todo una máquina que produce subjetivaciones y sólo como tal es también una máquina de gobierno. (p. 23)

Siguiendo a Agamben, vamos a decir que dirigir implica también efectuar una interpretación crítica del texto dramático en tanto dispositivo,

con el objetivo de producir un nuevo dispositivo, pero de otro orden: la puesta en escena.

Cabe agregar que la operatividad de este concepto permite echar luz sobre otras dimensiones implícitas en todo proceso de creación teatral, que son la cuestión del poder y del saber. Tomándonos de la perspectiva abierta por Agamben y trasladándola a nuestro ámbito específico, dirigir teatro implicaría, entonces, la tarea de distribuir y regular un conjunto de fuerzas para afirmar un determinado sentido de la obra, producir un saber particular en relación a sus contenidos y promover un singular proceso de subjetivación, es decir, un pensamiento acerca de lo que somos.

En efecto, si nosotros pensamos como dispositivos no solo al texto dramático sino también a la puesta en escena resultante de la práctica de lx directorx sobre ese texto, estamos asumiendo, en los términos de Agamben, que además de valernos de un concepto útil para describir y entender nuestras producciones, toda la experiencia de creación queda atravesada por una cierta concepción del poder y del saber que habrá que revisar en cada caso. Se trata del poder de definir un determinado sentido y de los modos en que se reflexiona y se produce saber sobre los contenidos tratados en la obra. En estas instancias entra en juego también el modo singular de cada directorx para tramitar con ello. No nos referimos únicamente a las fuerzas y a los contenidos que operan en la “ficción” determinados por el texto, sino también y muy especialmente, a las fuerzas y contenidos que operan en el propio equipo de creación, a cuyo cargo se encuentra lx directorx. Este aspecto es fundamental para nosotrxx, en tanto promovemos un ejercicio democrático del rol, más allá de que asumimos que es atributo de la dirección afirmar la última palabra respecto del sentido final del trabajo.

Por el carácter particular de los materiales con los que trabaja, la práctica de la dirección teatral promueve y revaloriza el contacto entre los cuerpos, los afectos y las ideas, creando dispositivos singulares y específicos en los que el público pueda encontrar sentidos que cuestionen y le permitan reflexionar sobre sus referencias identitarias. La práctica de la dirección teatral es entonces una práctica pública, que tiene un compromiso con la comunidad en relación a los modos de pensar y hacer el poder, el saber y la subjetividad.

Herramientas pedagógicas. La ronda como espacio de reflexión cooperativa

La ronda de reflexión es una gran herramienta pedagógica que nos permite conocer a fondo a lxs estudiantes y, al mismo tiempo, propiciar la cooperación grupal. En todas las clases, dedicamos un momento a preguntar los avances de cada unx con su material. De esta manera, todxs lxs estudiantes son partícipes del proceso del otrx y pueden aportar su propia mirada. Este espacio invita a establecer un vínculo amoroso entre lxs directorxs, ya que no es posible generar un ámbito que propicie la creatividad y el aprendizaje si no existe un amor que lo infunda. Sólo en un contexto de confianza, es posible que lxs estudiantes-directorxs puedan compartir sus miedos e inseguridades. Desde este lugar de humildad y amor es que se establece una relación horizontal entre todos lxs participantes y docentes.

El espacio de clase es un ámbito de discusión, análisis y producción de saber, en este caso, uno muy específico en relación a la dirección en tanto oficio. Aquí se trata de propiciar el intercambio, no entre lo que lx docente sabe y lx estudiante ignora, sino más bien entre lo que lx estudiante y lx docente ignoran juntxs respecto del proyecto de éstx. En esta instancia, la reflexión implica un pasaje necesario a la acción, sin ese norte la palabra se convertiría en palabra hueca, alienada y alienante. Este intercambio no puede ser pensado meramente como un acto de depositar ideas de un sujeto en el otro, sino que se busca solidarizar tanto la reflexión como la acción.

Lx docente invita a la emancipación de lx estudiante respecto de saberes preestablecidos y aporta herramientas, criterios y puntos de vista para orientar la búsqueda propia de lx estudiante. No se trata de transmitir que el oficio de la dirección se realiza de tal o cual manera sino de colaborar con lxs estudiantes para que descubran su propia forma de llevarlo a cabo. Lo que se transmite es la voluntad de poner en marcha un proceso de investigación. Nos parece fundamental destacar nuestra intención de promover la cooperación y el intercambio mutuo entre lxs estudiantes en relación a sus respectivos proyectos, como una forma de asegurar una dimensión de horizontalidad y producción colectiva, que pueda ser transferible como valor en su futuro profesional.

Primeros acercamientos a la puesta en escena

A comienzo del año lectivo, desde la cátedra se brinda a lxs studentxs un único texto dramático que todxs deben montar y un concepto con el que atravesarlo. El objetivo de este trabajo introductorio es presentar el encuadre de la materia de modo teórico y práctico. En forma grupal se analiza el texto dramático: el tema que aborda, su argumento, las fuerzas opuestas que lo componen, el conflicto y su factor desencadenante, las circunstancias dadas, etc. A su vez, con el fin de enriquecer la interpretación del material, cada unx busca información sobre el concepto a trabajar, sobre lx autorx del texto y todas las referencias artísticas o teóricas que ayude a lx directorx a acercarse al texto dramático.

Una vez realizado esto, cada directorx, utilizando a sus compañerxs como actores y actrices, pasa a llevar a la escena aquellas hipótesis elaboradas en el plano teórico. Allí se trabaja sobre la dirección actoral, el espacio escénico y la iluminación, el lenguaje sonoro y demás elementos de la puesta en escena para ver si, asignando valores a cada uno de éstos, puede vislumbrarse un dispositivo escénico. A la par del análisis y montaje del “texto modelo” brindado por la cátedra, cada estudiante realiza una presentación en clase del concepto elegido y debe definir con qué texto trabajará todo el año. Escogido el material, leemos y analizamos los textos dramáticos de cada unx y el grupo funciona como una caja de resonancia de las ideas e hipótesis de lx directorx. Lxs directorxs deben traer una presentación de las referencias visuales, musicales, cinematográficas, etc. que lxs estén ayudando a pensar el pasaje a la escena. A medida que cada estudiante va teniendo algunas definiciones sobre su puesta, es decir, va pudiendo describir y fundamentar algunas hipótesis de montaje, convoca a actores y actrices para ponerlas a prueba en el ámbito de la clase.

Ensayo abierto como espacio de deconstrucción y construcción

El ensayo abierto ha sido el procedimiento central para pensar en acción el mejor modo para que cada estudiante arribe satisfactoriamente a su objetivo con el material e, incluso, para entender el por qué de sus decisiones. Nos ha permitido, además, visibilizar los modos en que cada estudiante lleva a cabo sus ensayos.

La elección de sacar al ensayo del ámbito de lo privado y hacerlo público dentro del aula tiene como objetivo hacer partícipe a la clase de los momentos de incertidumbre propios de cada ensayo y poder reflexionar sobre ellos. De otra manera, lxs estudiantes deberían mostrar los “resultados” de sus ensayos en la clase, se reflexionaría al respecto, haciendo correcciones para verlos la clase siguiente. Consideramos que así hay buena parte del proceso que queda fuera de la clase. Obviamente, el hecho de abrir un ensayo es un gran momento de exposición, no sólo para lx directorx, sino también para lxs actrices/actores, por lo cual la decisión última de abrir el ensayo es de cada estudiante y se da, en general, cuando ya se ha instalado un clima de confianza.

Abrir el ensayo, a su vez, le quita la presión de éxito que tiene el momento en el que unx va a “mostrar la escena”. Lejos de eso, el espacio áulico se vuelve un lugar de experimentación, donde el error es fundamental para poder dar saltos en el conocimiento. El equipo docente, viendo dirigir a lxs estudiantes, tiene la oportunidad de analizar el modo de consignar, el modo de comportarse frente a lxs actores y actrices, de utilizar el espacio, dirigirse a lxs estudiantes-espectadores, entre otras cosas.

Consideramos que tanto en lo que verbaliza cada estudiante como sobre lo que hace o dice trabajando sobre la escena hay un lado “oculto” o “imprevisto” que habla más de lx estudiante que lo que él/ella habla sobre sí mismo. Es decir, estamos siempre buscando qué es lo que dice lx estudiante más allá de su voluntad de decir. Esas son para nosotrxs las pistas de la singularidad de cada unx. El psicoanalista Jorge Chamorro (2017) define el “efecto sujeto” como aquello que se produce cuando unx es hablado por lo que dice y no cuando habla: “cuando uno es hablado por lo que dice, es algo que surge en uno y que le hace hablar cosas que no tienen que ver con lo que quería decir.” (p.109). Entonces, en las comparaciones, los chistes, o incluso en los lugares comunes que se instalan dentro del ensayo (tanto en la dirección como en el equipo creativo) nosotrxs vemos este “efecto sujeto” y estamos atentxs para marcarlo como algo a considerar ya que implica un deseo particular que quizás no es aún consciente: “El sujeto es (...) el deseo. Recuerden que el deseo es algo que va para un lado y va para el otro. No son las ganas. El deseo circula entre los significantes” (Chamorro, 2017, p. 110). Es en esta instancia, donde el proceso de deconstrucción se da de manera más clara:

Derrida llamó «deconstrucción» a este trabajo de análisis interminable de las condiciones de posibilidad que aparecen en lo negativo, a través de resistencias y represiones. En otros términos, si Kant entendía lo trascendental como una explicitación de aquellas condiciones que regulan nuestra relación con el mundo, Derrida lo concibe como la revelación de las ataduras neuróticas que regulan nuestra experiencia, ya sea que lo sepamos o no, que lo deseemos o no. (Ferraris, 2006, pg. 91)

Según Ferraris, el trabajo de análisis interminable que propone Derrida lleva a recordar, repetir, reelaborar. Este es un trabajo con un alcance que es teórico y práctico y que consideramos esencial que se entienda no sólo como un saber, sino práctica fundamental en lxs artistas, ya que lxs ayudará a cuestionar los condicionamientos no sólo sociales y materiales, sino también los personales. Entonces el proceso de deconstrucción y de construcción se da de manera simultánea: “una vez que hemos analizado la experiencia exhibiendo sus estructuras necesarias (deconstrucción), también hemos hecho emerger el *a priori* oculto en el mundo (construcción)” (Ferraris, 2006, pg. 24).

Conclusiones

En estos cuatro años que lleva en funcionamiento la cátedra, el modo de trabajo ha ido evolucionando en función de los desafíos con que nos fuimos encontrando. El trabajo con lxs estudiantes siempre ha sido muy sincero, basado en la escucha de sus necesidades, modificando el programa en la medida en que lo veíamos necesario. Así como sucede en el oficio de la dirección, el trabajo docente tiene muchos lugares de incertidumbre y siempre nos pareció positivo exponerlos frente al grupo, no sólo para que ellxs se sintieran responsables del proceso de enseñanza-aprendizaje, sino también para que pudieran ser testigos de un modo de tramitar el poder que nosotrxs consideramos ético, democratizando el lugar de poder que supone nuestro rol.

Estar al frente de un curso de futurxs directorxs supone para nosotrxs una enorme responsabilidad ya que intentamos que el trabajo en el aula pueda funcionar como un espejo de los ensayos de lxs estudiantes. En este sentido, hemos ido ajustando algunas variables para que el encuadre de la clase fuera claro: mayor rigor en el régimen de asistencias y llegadas tarde, en la entrega de trabajos y en la cantidad de presentaciones

de avances en la clase. De la misma manera, es que pretendemos que lxs directorxs puedan delimitar y hacer respetar el encuadre de sus ensayos. A la par de esto, lxs directorxs son quienes proponen muchas veces las actividades de la clase, pudiendo utilizar su horario designado para lo que ellxs consideren pertinente para su proceso creativo. Este equilibrio nos ha dado como saldo grupos cada vez más comprometidos con la materia, conectados con sus respectivos materiales y donde el análisis de las prácticas de dirección se ha vuelto fundamental. Como dice el director inglés Peter Brook (1997), “el auténtico proceso de construcción implica al mismo tiempo una especie de demolición. Esto significa aceptar el miedo. Toda demolición crea un espacio peligroso en el que hay menos muletas y apoyos.” (p.35). Tenemos la impresión de que estos momentos de miedo e incertidumbre vivenciados por lxs estudiantes son enriquecedores, en tanto implican revisar los lugares de seguridad que fueron elaborados en los anteriores años de cursada. A su vez, el concepto es una herramienta pedagógica que brinda a lxs estudiantes un soporte teórico para poder nombrar aquellos temas, procedimientos o recursos que definen su expresión singular, al mismo tiempo que les abren puertas para poder continuar con la investigación, no sólo desde una perspectiva práctica sino también teórica.

Por último, a modo de cierre, nos gustaría poder establecer algunas relaciones entre los conceptos teóricos y las herramientas pedagógicas que han sido descriptos en el presente trabajo, invitándolxs a pensar nuestra cátedra como un dispositivo:

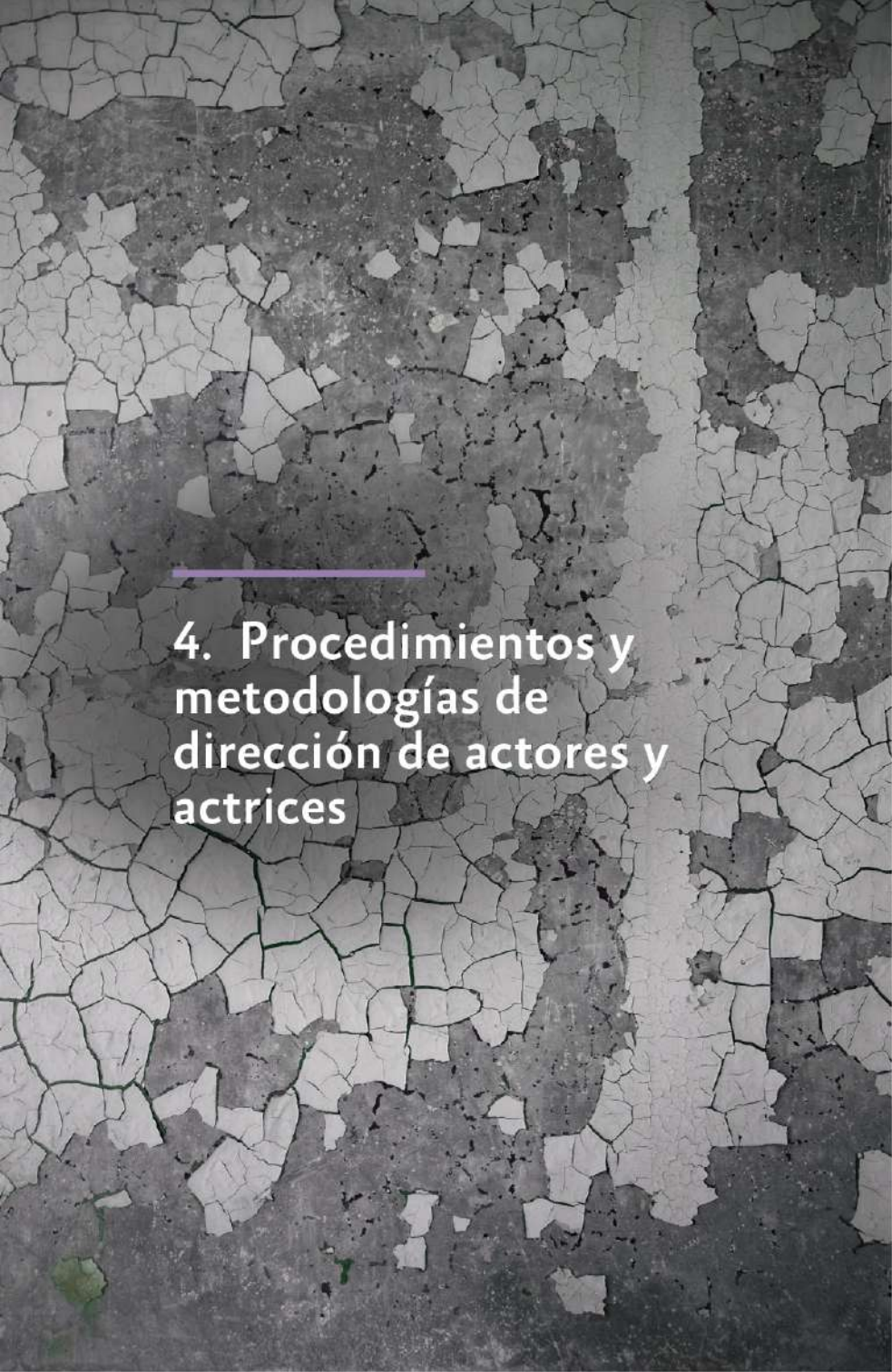
- 1• El concepto tendrá más potencia y amplitud de percepción en la medida en que pueda cuestionar los saberes establecidos.
- 2• No hay acontecimiento singular si no se da un proceso de deconstrucción y el concepto es una herramienta que posibilita dicho camino.
- 3• La ronda de reflexión busca generar un ambiente de confianza que brinde un soporte afectivo y posibilite el pasaje por la incertidumbre, indispensable para todo proceso deconstructivo.
- 4• El ensayo abierto expone los momentos de incertidumbre propios de cada ensayo como parte necesaria del proceso de investigación y brinda algunas pistas de singularidad de cada directorx al equipo docente.
- 5• En el dispositivo podrá verificarse la potencia singular del concepto.

Referencias bibliográficas

- Agamben, G. (2014) *¿Qué es un dispositivo?*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Bartís, R. (2003) *Cancha con niebla. Teatro perdido: Fragmentos*, Buenos Aires: Atuel.
- Bourriaud, N. (2018) *Radicante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Brook, P. (1997) *La Puerta Abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. Barcelona: Alba Editorial.
- Chamorro, J. (2017) *Interpretar!*. Buenos Aires: Grama ediciones.
- Deleuze, G. (2018) *Cine III. Verdad y Tiempo. Potencias de lo falso*. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Ferraris, Maurizio (2006), *Introducción a Derrida*. Buenos Aires: Amorrotu editores.
- Freire, P. (2012) *Pedagogía del oprimido*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Miller, J. (2011), *Sutilezas analíticas: Los cursos psicoanalíticos de Jaques-Alain Miller*. Buenos Aires: Paidós.
- Podolsky R., Soler A. (2018), *Programa de Dirección Escénica IV, Cát. Román Podolsky*. Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes, Departamento de Artes Dramáticas.
- Podolsky R., Soler A. (2019), *Programa de Dirección Escénica IV, Cát. Román Podolsky*. Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes, Departamento de Artes Dramáticas.

Podolsky R., Soler A. (2020) *Programa de Dirección Escénica IV, Cát. Román Podolsky*. Buenos Aires: Universidad Nacional de las Artes, Departamento de Artes Dramáticas.

Sztajnszrajber, D. (2018) *Filosofía en 11 frases*. Buenos Aires: Paidós.



4. Procedimientos y metodologías de dirección de actores y actrices



La dirección actoral como dispositivo relacional. Operaciones artísticas y subjetivantes

Verónica Aguada Berteau*

Introducción

El presente trabajo recoge algunas reflexiones y hallazgos de mi tesis doctoral titulada “Dirección Actoral: operaciones en el teatro contemporáneo de Córdoba Capital”. En dicha investigación, a partir de triangular aportaciones provenientes de la teoría teatral y de otros campos nocionales con el trabajo de campo¹ busqué problematizar la pregunta problema ¿cómo dirigir actores y actrices en el proceso de ensayos de creación teatral? Desde mi posicionamiento como investigadora y artista aspire y aspiro a aportar a una *filosofía de la praxis* (Dubatti, 2007), es decir a problematizar cómo la práctica sabe o piensa en su hacer.

Resonando con el objetivo de la presente jornada, que se enuncia en dirección a “fortalecer el campo del pensamiento sobre las teorías y la historia de la dirección teatral y consolidar las propuestas de reflexión inscriptas en la práctica” y asumiendo el desafío de preguntarnos por las particularidades de la práctica de dirección actoral, en tanto que práctica artística compleja, en un escenario en el que “es menos frecuente hallar propuestas que consideren lo que la dirección hace”² en la problematización y construcción de categorías específicas a la práctica de dirección actoral es que busco presentar las categorías a partir de las cuales pude problematizar mi objeto de estudio. Esta presentación, a la vez que dar posibilidad al intercambio con otros pensadores de la práctica en cuestión, me invita a una nueva revisión de mi investigación y a seguir profundizando en la problematización y reflexión en torno a los modos de pensar

¹ Compuesto por el diseño y realización de entrevistas en profundidad, asistencia y registro de ensayos y participación activa y registro de seminarios de formación específicos (Aguada Berteau, 2020).

² Las citas que he presentado en este párrafo forman parte de la fundamentación de la circular que invita a las presentes jornadas “I Jornadas Internacionales de Dirección Teatral Teoría, historia y pensamiento escénico” (Descargadas de <https://cepia.artes.unc.edu.ar/2020/08/11/i-jornadas-internacionales-de-direccion-teatral/>)

* UNC-UNLaR

veronicaaguada@artes.unc.edu.ar/vaguada@unlar.edu.ar

la dirección actuaral en el teatro contemporáneo de Córdoba Capital, y esto es, pensar la dirección actuaral como un dispositivo relacional que opera en dos dimensiones: una artística y otra subjetivante.

Marco de referencia inicial

Como señalé anteriormente mi trabajo de investigación estudia la práctica de dirección actuaral en el teatro contemporáneo de Córdoba Capital. Un primer marco de referencia, establecido a partir de De Marinis (2005) y Argüello Pitt (2009), identifica que el teatro contemporáneo se caracteriza por poner a quien actúa y su dramaturgia en el centro de la creación escénica³. Si pensamos la dirección actuaral, en consonancia con Pavis (2003) y De Marinis (2005), como recorte específico de todas las tareas de quien dirige que concierne al trabajo que realiza con quienes actúan para la creación escénica, y entendiendo, también en consonancia con los mencionados autores, que esta práctica se encuentra problematizada por la relación entre las y los artistas involucrados no solo en lo ligado a la construcción artística sino a las relaciones humanas, entonces resulta clave estudiar la dirección en relación a la actuación ya que esta última se construye en tensión con la mirada de quien dirige.

En función de considerar ese doble aspecto que caracteriza la práctica de dirección organicé el marco teórico metodológico a partir de dos categorías: relación artística y relación subjetivante. Esto me permite estudiar la dirección actuaral focalizando en los dos aspectos identificados anteriormente: por un lado, un trabajo de co-construcción a partir de un vínculo concreto que se establece entre quien actúa y quien dirige y, por otro lado, las operaciones materiales específicas.

Relación artística

El eje *relación artística* pone en foco para el análisis los modos de operar materialmente que apuntan a la construcción de una dramaturgia imbricada. Las operaciones identificadas focalizan en los aspectos materiales que dan forma al dispositivo ensayos, estas son operaciones que median

³ Tomaré algunas de las afirmaciones justificadas en la tesis en detalle, sin darle el desarrollo pertinente asumiendo que el trabajo en extenso lo hace, para poder focalizar en lo que convoca en esta ocasión.

la *percepción*, que incluyen el trabajo del *cuerpo* de quien dirige y el trabajo sobre la *palabra*. Caractericé la relación entre quien actúa y quien dirige como una relación corpo-discursiva que parte de la percepción, toma los actos del cuerpo y la construcción a través del cuerpo y de palabras. Resulta clave considerar a quien dirige como un sujeto situado ya que las operaciones y los diseños de dispositivos dependen de las propias definiciones en torno al teatro, principalmente en este caso ligadas a qué significa para cada quien actuar y dirigir esa actuación.

La mirada da inicio a la conformación del dispositivo que habilita la dirección actuarial. Es una operación de la percepción (Merleau-Ponty, 1993) y la primera a partir de la cual se despliegan las otras operaciones ya que pone en relación a quien actúa con quién dirige en tensión con la construcción de un “entre”, y organiza el espacio de la expectación y de lo escénico. La percepción es abierta e inacabada; por lo que la actuación se revela en diferentes miradas no simultáneas. Ante la imposibilidad de percibir la totalidad, focaliza, recorta, organiza y jerarquiza lo percibido en el mismo acto perceptivo. Implica una estilización que es singular en cada sujeto perceptor. Está condicionada porque está ligada a las definiciones de quien percibe en torno a la práctica puntual. La percepción implica una intencionalidad ya que recoge de las cosas en función de lo que interroga. En la percepción operan agenciamientos que construyen sentido, por lo que la mirada de la dirección actuarial supone una construcción dramaturgica. La dirección actuarial identifica emergentes actorales en los ensayos para co-construir un poema que les sea propio (Ranciére, 2010), crea el flujo asociativo que invite al espectador o espectadora a construir el de ella/él.

La mirada implica la co-presencia física de dos o más personas en permanente interacción y, por lo tanto, no solo importa lo que la mirada recorta, sino un modo de estar al momento de la percepción. La percepción funciona en articulación con el cuerpo y la palabra ya que la relación que se establece entre quien dirige y quienes actúan es una relación corpo-discursiva que supone el cuerpo de quien dirige, es decir, su presencia.

Las operaciones de dirección actuarial son todas ellas corporales ya que funcionan desde la producción de los propios cuerpos. El cuerpo (Serres, 2011; Nancy, 2016), como origen del conocimiento, permite a quien dirige agenciar la escena en el mismo acto en que interactúa en ella. Quien dirige puede hacer un uso estratégico de su cuerpo en los ensayos en fun-

ción de los efectos que pretende en la escena. Las operaciones del cuerpo en el acto perceptivo integran percepción y conducta a la vez y dispensan a quien dirige de pensar racionalmente al momento de intervenir con su cuerpo. La singularidad de quien asume el rol de la dirección es visible en tanto que el cuerpo lo es e interfiere en el trabajo.

Existe una paradoja del cuerpo de quien dirige: mientras que no puede fugarse físicamente de su cuerpo fenoménico, permanentemente su atención se fuga de sí y se vuelve uno con el cuerpo de la actriz o el actor. Aquella condición doble y paradójica es fundante en la dirección actuarial. Esta requiere estar percibiendo en simultáneo el propio cuerpo y el de las actrices y los actores. Las experiencias vividas están impresas en la memoria de la corporalidad y en el imaginario de cada director/a y, por lo tanto, son el punto cero (Foucault, 2010) para relacionarse con actores y actrices a la hora de dirigir. En los ensayos se instala una zona de experiencia que conforma y configura el imaginario grupal sobre la obra, soporte del acontecimiento.

Cada acción del cuerpo, cada gesto, al estar expuesto a otro/a, se vuelve un modo de *tocar* (Derrida, 2011). El dispositivo ensayo incluye la mirada de quien dirige y también sus tocamientos, que generan movimiento y afecciones. Las operaciones de dirección tocan y ese tocamiento reconoce el punto de partida, pero desconoce los efectos potenciales. Dichos tocamientos no solo se dirigen al cuerpo material, sino también a la psique: tocan lo inmaterial, tocan en la construcción del imaginario que da forma a la obra en proceso.

La palabra de quien dirige es una forma de tocamiento constitutiva del dispositivo relacional. La palabra toca sin tocar y funciona como motivador de la espiral creativa en una prosecución del pensamiento del/la otro/a, a través de la palabra o de otra acción del cuerpo (Merleau-Ponty, 1971). La palabra puede habilitar un modo de acceder a la comprensión del/a otro/a y habilitar el proceso de construcción de un pensamiento colectivo.

Cuando quien dirige denomina lo que percibe, en ese mismo acto, lo reconoce y, así, eso que dice no traduce un pensamiento previo, sino que lo consume. Las palabras no son una representación del pensamiento: estas se eligen en el momento del habla. Ese pensamiento se co-construye con el cuerpo y toma su aspecto material, es decir, la voz y sus usos, y el momento del ensayo en que se hace la intervención con esa palabra. Existe

un estilo en la palabra, y este estilo es un pensamiento dentro de esta que tiene la potencia de hacer ver. Buscar el modo de decir es uno de los principales desafíos de la dirección actoral, en lo que refiere a la comunicación y a la creación de un pensamiento en el hacer. Es por esto que la palabra es un condicionante del pensamiento teatral.

Para pensar las operaciones de la percepción del cuerpo y la palabra, propuse tres modos dinámicos: subjetivar, fermentar y objetivar. *Subjetivar* (Serres, 2011) refiere a las operaciones que median en el proceso de percepción, a través del cual quien dirige hace propias las cosas cuando las recibe o indaga en ellas. *Objetivar* (Serres, 2011) refiere a las actividades que emergen de dicha apropiación singular y que por resultado producen otro objeto/comportamiento que impacta en la escena. En este grupo pensamos las pautas de dirección, las intervenciones en la escena por parte del/a director/a. Propusimos la noción *fermentar* (Mnouchkine, 2007) para dar cuenta de las operaciones cuya vocación se relaciona con el tiempo, un tiempo en que no se acciona adrede, es un tiempo de espera. Fermentar es una operación de pasaje, de transformación, de metamorfosis. Estas dinámicas operativas suceden en una *red de subjetivaciones* en retroalimentación y en función de la producción actoral, otorgándole densidad a dicha producción. Estas dinámicas en interrelación implican generar condiciones del tiempo, el espacio y acción para que suceda algo que no necesariamente prevé, pero sí prevé que algo va a suceder.

Relación subjetivante

El eje *relación subjetivante* pone en foco en el vínculo humano entre quien actúa y quien dirige entendiendo que este vínculo condiciona las operaciones de la relación artística y se constituye en sujeto de creación. En esta, los roles y sus funciones se definen en la red de relaciones de cada grupo puntual. Así, cada grupo de creación funda su propio modelo colectivo de trabajo: es decir su propio *modo de subjetivación* (Deleuze, 2015). Como toda subjetivación sucede en permanente tensión con las relaciones de poder y con las formaciones de saber, problematicé la relación subjetivante a partir de los conceptos *grupalidad*, *saber-poder* y *amor*.

La *grupalidad* del teatro pone el foco en cómo el grupo es parte de una estrategia productiva que deviene en fuente de conocimiento y estrategia de vida (Scher, 2005). El trabajo de laboratorio, que caracteriza al teatro

contemporáneo, en el que parte del recorrido y los resultados están librados al trabajo de exploración en ensayos, requiere del grupo el desarrollo de estrategias productivas acordes a ese devenir incierto. Estas cualidades condicionan la elección de los integrantes del grupo y esas elecciones no necesariamente se basan en criterios estéticos, sino metodológicos, e identificando que no todo proyecto parte de una idea de creación específica sino que la conformación de un grupo puede ser un punto de partida para la creación⁴.

Con la noción *saber-poder* problematicé la relación subjetivante entre actor/actriz-director/a en la que ponen en juego luchas de poder y que toman la percepción, el cuerpo y la palabra. El saber y el poder están imbricados en la medida en que la formación de saber y aumento de poder se refuerzan regularmente según un proceso circular. El Panóptico (Foucault, 2014), por su similitud en su organización con el dispositivo ensayo, permite problematizar en cómo *la mirada* (la percepción) coacciona en un dispositivo de control y de ejercicio de poder que es a su vez fuente de aprendizaje y conocimiento: en la acción misma de mirar se desarrolla la aptitud. El Panóptico como dispositivo me permite problematizar las voluntades modelizantes del ensayo que, aunque con pretensiones estéticas, operan como el capitalismo: someten el cuerpo para generar mayor productividad en menor tiempo. Habría un control de los cuerpos pero que a la vez implica en ese control el desarrollo de ciertas aptitudes.

En el ensayo teatral se ejerce un control de *la palabra* a partir del control del discurso (Foucault, 2008) que sucede cuando se le impone al discurso mismo ciertas reglas que conducen a que este no sea igualmente accesible para todos. Estas reglas, que suelen deslegitimizar las voces de quienes actúan, pueden problematizarse y ponerse en duda a partir de reconocer que quienes actúan y quienes dirigen producen discursos diferentes en relación al suceso escénico.

Las categorías *amor* (Badiou, 2015) y *tecnologías de la amistad* (Jacoby, 2007, 2011) me permiten profundizar en el vínculo entre quien actúa

⁴ Identifique tres formas de agrupamiento: a) El Casting (así sea cerrado, de hecho y no desarrollado en lo que se asocia a un casting propiamente dicho) en el que quien dirige elige al grupo de actores y actrices en función a criterios estéticos y/o metodológicos. Propuse la noción casting invertido para reconocer las situaciones en el que es el grupo de actrices y actores quienes convocan a quien dirige en función de los mismos criterios ya mencionados; b) la continuación de una relación pedagógica; c) la amistad preexistente motiva la conformación de grupos de trabajo.

como motor subjetivante. A partir de la noción *Amor* caractericé al grupo-sujeto de la creación/amor, como aquel en el que la alteridad es condición de necesidad para la creación. Desprendí del *amor* la noción *erotismo* a partir del cual identifique una suerte de gozo que proviene de la energía del ensayo que es motor de la creación. Las *Tecnologías de la amistad* ponen en foco la conformación grupal que parte de vínculos amistosos preexistentes como estrategia productiva que da a la confianza que implica *abismarse* (Barthes, 2014) situación que facilita el corrimiento de límites que requiere el acto creativo y facilita también el intercambio creativo como motor subjetivante. En este contexto, prevalece la necesidad de reciprocidad en el vínculo para la creación en la medida en que se trataría de un intercambio y *abismo* recíproco. Estas nociones no implican la ausencia de conflictos: el principal y más referido reside en torno a la propiedad de la idea y la desigual distribución del trabajo. En este contexto, una estrategia es la búsqueda de que las ideas se vuelvan colectivas. Esto apunta a una creación a partir de puntos de vista densos, y también la permanencia grupal de sus integrantes ya que la participación activa del proceso de subjetivación que implica el trabajo creativo, involucra a sus participantes de un proceso que es también afectivo.

Las relaciones afectivas y las lógicas de saber-poder condicionan el trabajo artístico y la trama grupal, es decir, complejizan la relación subjetivante. La subjetividad se pliega en tensión con la tradición teatral; afectando los modos de percibir y de relacionarse corporal y verbalmente con la escena; en tensión con la permanente búsqueda de la verdad, aunque se asuma que esta excede los límites del ensayo y que solo se accede a ella mediante la construcción de respuestas provisionarias; y en tensión con lo que se espera del ensayo, así se espere lo inesperado. Las experiencias artísticas grupales operan en acto en la construcción de la subjetividad de los/las implicados/as y precisa las implicancias de cada rol en cada proceso puntual.

Dispositivos: grupo sujeto de creación

Pensar la dirección actoral situada en el dispositivo ensayo⁵, implicaría analizar la red de relaciones que a priori se establecen en ellos condicio-

⁵ Las siguientes referencias a Ure y Bartís justifican la comprensión del ensayo como dispositivo. Consideramos que investigaciones ulteriores puedan ahondar en su estudio. “Un

nando los modos de relaciones y de producciones, en tensión con las lógicas de saber y poder que las atraviesan. En consonancia, Ure (2012) señala que la clave del nuevo teatro está en la revisión del ensayo,

...hay que buscar la estrategia de diferenciación en el ensayo como fuente y no como mera preparación, porque allí es donde se discuten todas las organizaciones del teatro y no sólo su estética. En el ensayo se cruzan sintéticamente todas las políticas que atraviesan el teatro y todas las que el teatro atraviesa y sobre eso trabajaron todos los grandes innovadores. (pp. 63-64)

ensayo es un momento brutal, un estallido cultural. En realidad, un ensayo no es un ensayo, no es un simulacro, sino un hecho real. (...) En el ensayo están implícitas las nociones de proceso y finalidad, de privado y social, de jerarquías en la producción, de sinceridad y verosimilitud, el funcionamiento grupal ideología; uno puede no comprenderlas, pero debes saber que están allí" (Ure, 2012, p. 87).

"...puede pensarse que los sistemas de control sobre los ensayos para conducirlos en plazos mínimos y rentables son sólo maniobras de represión sobre la actuación, tan brutales como las que quieren seguirla a una ideología, pero inmediatamente más eficaces porque no parece haberse inventado una idea más fuerte que el dinero. Represión, ordenamiento, control, para que lo que se despierte pueda volcarse en el molde de la obra. Un ensayo es siempre temible para el otro poder -el poder social-, porque así el teatro circula indiferente a las presiones inmediatas como un loco peligroso que puede soltarse y mostrarse sin importarle nada, burlándose de cualquiera, sea cual fuere el que tenga enfrente: un vanguardista a ultranza, un hiper comerciante o un burócrata policial. Al teatro puede encontrárselo, caprichoso, por entre las grietas de la lógica. Porque en un ensayo la lógica puede estar desarmada provisoriamente, descuidada, el espacio sin definiciones concretas, y la actuación apoderarse de los vacíos" (Ure, 2012, pp. 64-65).

"El ensayo es como una especie de estallido, de pura intensidad, de pura búsqueda, donde más que nunca la obra, el tema, las ideas quedan como una referencia violentada y acribillada por el mecanismo de despliegue que el ensayo propone" (...). "El ensayo como campo de batalla [...] como estallido, porque es una actividad que se hace grupalmente. Como en toda actividad grupal, los lugares pueden ser cuestionados, hay que poetizar los lugares e intentar salirse. El riesgo principal sería la presunción que el director sabe, así como el texto viene con la creencia de que tiene una verdad en él que hay que encontrar y representar. Desde el punto de vista de lo que sería la modalidad tradicional hoy, el lugar del director es aquel que sabe, y qué va a ir yendo en la oscuridad a los actores hacia un territorio más feliz y más claro. Por supuesto ese concepto no tiene nada que ver conmigo [...] El ensayo es un termómetro bastante nítido. Cuando hay angustia al terminar o aburrimiento es porque el ensayo salió mal. Hay medidas muy nítidas sobre el ensayo... Cuando los ensayos son interesantes el nivel de estímulo es muy grande y uno siente que es impulsado, que aunque esté poco claro todavía el material, la narración, hacia dónde vamos a ir, el lenguaje, uno siente el estímulo gozoso de una materia nueva que está circulando y que ya no son las ideas, ni son la traducción de las ideas, sino pura materialidad escénica" (pp. 67-68).

Encontramos en Ure una clave para pensar ciertas lógicas de saber y poder en el ensayo que se desprenden de las filiaciones⁶ a ciertos modelos o tradiciones ya que de alguna manera se cuelan en la manera de operar en los ensayos y que mencioné en el eje *relación subjetivante*.

Los modos de operar de quien dirige pueden funcionar de manera creadora, decisiva e influyente hacia el resto del colectivo, generando disposiciones al interior del ensayo. Es por eso que entiendo que las operaciones de dirección actoral dan forma al dispositivo ensayo y este dispositivo es singular a cada proceso en particular. En palabras de Valenzuela (2009):

Si en determinado equipo de trabajo ha de tener lugar el acto de creación, hay razones para pensar que en mucho depende del discurso del director que ese acto sea prerrogativa de un solo artista (autor, director o actor singular) o que, por el contrario, la creación tenga posibilidades de difundirse colectivamente... (p. 31)

Esas palabras de Valenzuela colocan a quien dirige en el lugar de habilitador/a⁷ de la posible creación grupal que funcionaría como “un *intercambio diferido de trazos* (entre director y actores, entre un actor y otro, entre actor y el espectador...)” (p. 32). Este intercambio diferido de trazos funciona en una espiral creativa de múltiples retroalimentaciones. Esto hace que el grupo y sus relaciones se constituya como sujeto de creación. Valenzuela afirma que un grupo-sujeto se constituye como un *nuevo cuerpo* (p. 28) y agrega:

Esta tercera posibilidad subjetiva debe entenderse como un proceso que, mediando entre el acontecimiento y el mundo, se extiende entre un trazo y un cuerpo. El trazo o huella es ‘lo que subsiste en el mundo cuando el evento desaparece’. Este trazo está, y por lo tanto, del lado del evento y, del otro lado, del lado del mundo (aunque sin confundirse con él), ubicaríamos un cuerpo al que Badiou llama un ‘nuevo cuerpo’, indicando así su naturaleza procesual, su estado de permanente construcción... (p. 29)

⁶ Según Ure (2012), las influencias stanislavskianas se cuelan en tanto que “El método ofrece una gramática para el trabajo del actor y del director, una guía que le permitiría encontrar el sentido de la obra, llegar a la creación escénica y mantenerla durante las representaciones. Se supone que el sentido puede formularse antes de ensayar, y que las actuaciones ilustrarán el orden de las razones, iluminándolas con emociones verdaderas” (pp. 67-68).

⁷ El discurso de quien dirige puede generar una relación simétrica o asimétrica de poder.

El encuentro entre quien dirige y quien actúa en los ensayos sería el evento que deja su huella en esa construcción actoral. Dicha construcción, siguiendo la lógica de Valenzuela, se constituiría en un *nuevo cuerpo*, en permanente proceso de construcción. Valenzuela (2011) presenta la categoría *dispositivo dual actor/director* (p. 11) para referir a la tensión creativa de la relación actor/triz-director/a

...constituye una entidad dual, un entredós que bien podríamos llamar un dispositivo poético destinado a transformar los desamparos en potencias inusitadas. De esos extravíos –el del actor renunciando a sus trucos o soluciones prefabricadas y el de un director que no oculta su perplejidad– de esa doble disponibilidad, digo, deriva una posible sintonía mutua en que la insinuación, el trazo o la irrupción de uno puede desplegarse, continuarse o germinar en el otro. En esta doble exposición al acontecimiento escénico puede surgir un pensamiento específicamente teatral... (p. 10)

Encontramos relación entre estos argumentos de Valenzuela y algunas reflexiones de Barba (1987), para quien la dialéctica

caracteriza la relación director-actores, actores-director, espectáculo-espectadores. Es una relación de traducciones –es decir, traiciones⁸– en las que uno parte del punto en que el otro ha llegado. No es importante hacer comprender ni transmitir algo idéntico para todos. Es importante construir el puente, descubrir relaciones, poner en acción, permitir una reacción. (p. 164)

Estos pasajes me dan a pensar que la organización del ensayo es un dispositivo que es condicionado por las relaciones que suceden en él entre los sujetos que allí operan. Así también, los modos relacionales funcionan como dispositivos duales que generan disposiciones. Las operaciones de dirección actoral que construyen el dispositivo ensayo disponen a construcciones dramáticas. Las operaciones de dirección actoral, la

⁸“El actor ‘traiciona’ al director cuando colorea de forma personal la estructura del espectáculo, cuando lucha contra la partitura de acciones y reacciones rígidamente fijadas como contra una red que hay que destruir, con una energía que hace cambiar el sentido a cada signo, haciéndolo ambiguo, y que para el espectador parece exactamente lo contrario de lo que es: la energía de una acción improvisada, que nace en el mismo momento. De este modo, por un error óptico idéntico, cuanto más un arco empuja hacia abajo, tanto más parece recorrido por fuerzas que lo empujan hacia arriba. El director ‘traiciona’ las intenciones de los actores cuando ‘objetiviza’ y monta sus acciones o fragmentos de estas en un espectáculo que transparenta su visión del mundo” (Barba, 1987, p. 164).

construcción dramaturgica, el ensayo como dispositivo y la relación entre quien actúa y quien dirige como dispositivo se encuentran mutuamente imbricados.

Ese dispositivo que abarca la mirada y la presencia de quien dirige y quien actúa incluye también una tercera cosa en tensión, un *entre* que no les pertenece a ninguno y que es la construcción en potencia sobre la que se trabaja. En palabras de Delprato, “la actuación no es de los actores. La actuación es un *entre* y ese *entre* está modelizado, pero esa modalidad no es una posesión, es una práctica” (2017). Correr la preocupación de la posesión de la actuación para pensarla como una construcción de una autoría compartida, abre el campo práctico que permite una construcción colectiva en la que sucede el tipo de construcción que ya hemos referido como *intercambio diferido de trazos* (Valenzuela, 2009).

Operaciones artísticas y subjetivantes

En este punto creo importante volver a mi pregunta problema: ¿cómo dirigir la actuación? Una respuesta provisoria que me doy es que esto es posible a partir del diseño estratégico (premeditado o en acto) de dispositivos de ensayo. Ese diseño estratégico y dinámico organiza el espacio y dispone a relaciones de percepción. Condiciona las performances de los cuerpos y organiza la palabra, ambas tanto en sus lógicas como en sus momentos. En la medida en que quien dirija tenga conciencia de las características de este dispositivo creativo podrá intervenir en los modos de configuración de grupos, en los modos en que se establecen las relaciones de saber-poder y en la conformación del grupo-sujeto de creación desde su propia perspectiva política estética y metodológica.

Con esto quiero decir que, los ejes relacionales que me permiten problematizar la dirección actoral como relación artística y subjetivante pueden volverse operativos a partir del diseño estratégico de ensayos que atiendan a estos y que contemplen y atiendan el carácter azaroso que le es propio al teatro. Los ensayos se configurarían, entonces, como un *dispositivo relacional* que condiciona la relación actuación-dirección.

En el trabajo de campo pude relevar algunas prácticas estratégicas que condicionan el dispositivo de ensayo tanto en lo relativo a la relación artística como a la relación subjetivante. Generar la propuesta y disponer del tiempo para la búsqueda de acuerdos a partir de los cuales se pueda

incluir las voluntades de quienes actúan y quien dirige es un ejemplo de una estrategia en el ensayo para operar sobre la relación subjetivante. Un ejemplo de una estrategia sobre una operación artística está ligada a lo que antes mencionaba sobre la percepción y los agenciamientos de esta. Generar agenciamientos en relación a lo que se percibe pareciera ser una actividad inherente a la actividad de mirar y, sin embargo, varies directores/as entrevistadas afirmaron que para la actividad de dirección es preciso suspender el predicativo de la escena y mirar detenidamente. Este trabajo apunta a encontrar algo incierto, algo que encuentra su forma en el proceso. Esto presenta una doble tensión entre *agenciar*, es decir, en construir sentido a partir de lo percibido y asociando con otros campos imaginarios; y suspender predictivos buscando una percepción más abarcativa. Como estrategia algunos directores/as mencionaron la necesidad de llevar bitácoras descriptivas, o incluso suspender el uso de bitácoras para no resignar ni un instante de percepción.

Conclusión

Referimos al ensayo como un dispositivo relacional que condiciona la relación actuación/dirección y que establece condicionamientos en los modos de relaciones y de producciones. A su vez, y a partir de Valenzuela (2009), afirmamos que la relación que se establece entre quien actúa y quien dirige conforma un dispositivo dual, procesual y poético, que se constituye como grupo-sujeto que funciona en una espiral creativa de multiples retoralimentaciones a partir de un “intercambio diferido de trazos” (p.32). En este dispositivo, los modos de operar de quien dirige pueden funcionar de manera creadora, decisiva e influyente hacia el resto del colectivo, generando disposiciones al interior del ensayo. Las definiciones de teatro de quien dirige condicionan los modos en que se piensan los dispositivos del ensayo. De alguna manera, las pautas de dirección constituyen el dispositivo. Las operaciones de dirección actuaral proponen dispositivos relacionales que influyen en la construcción de dramaturgia escénica.

El recorrido realizado me da a pensar que la construcción actuaral es un trabajo colectivo en el que es finalmente la relación la que dirige. Con esto quiero decir que la dirección actuaral también es un trabajo colectivo que depende de la relación y que en todo caso quien dirige puede operar para

condicionar y generar el tipo de relación que le resulte potente para la construcción creativa. Esta afirmación no sugiere que solo la persona que asuma el rol formal de dirección puede condicionar el dispositivo ensayo, sino que es operación de dirección actoral ese tipo de condicionantes sin importar de qué rol formal provenga. Si la actuación se co-construye en tensión con una mirada externa, es la relación con lo otro, con lo que en principio *es* en tanto que *está separado*, la condición de posibilidad para el trabajo de creación y de dirección actoral.

Referencias Bibliográficas

- Agamben, G. (2014). *Qué es un dispositivo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Aguada Berteá, V. (2020). *Dirección Actoral. Operaciones en el teatro contemporáneo de Córdoba Capital* (Tesis de Doctorado). Doctorado en Artes, Universidad Nacional de Córdoba. En línea en: <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/16973>. Consultado en Noviembre de 2020.
- Argüello Pitt, C. (2009). El nosotros infinito. Creación colectiva y dramaturgia de grupo. *Cuadernos de Picadero*, (23), 3-5.
- Argüello Pitt, C. (2015). *Dramaturgia de la dirección de escena*. México: Paso de Gato.
- Badiou, A. (2015). *Elogio del amor*. Buenos Aires: Paidós.
- Barba, E. (1987). *Más allá de las islas flotantes*. México: Gaceta.
- Barthes, R. (2014). *Fragmento de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- De Marinis, M. (2005). *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna.
- Deleuze, G. (2015). *La subjetivación. Curso sobre Foucault. Tomo III*. Buenos Aires: Cactus.

- Derrida, J. (2011). *El tocar, Jean-Luc Nancy*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Foucault, M. (2008). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.
- Foucault, M. (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Foucault, M. (2014). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Jacoby, R. (2011). *El deseo nace del derrumbe. Roberto Jacoby. Acciones, conceptos, escritos*. Barcelona: Ediciones de La Central, Adriana Hidalgo Editora, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Red Conceptualismos del Sur.
- Jacoby, R. y Krochmalny, S. (Ed.). (2007). *Tecnologías de la amistad 3. Banquetes de artistas y filósofos. Ramona (69), s/d*.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Merleau-Ponty, M. (1971). *La prosa del mundo* (trad. de F. Pérez). Madrid: Taurus.
- Mnouchkine, A. (2007). *El arte del presente. Conversaciones con Fabienne Pascaud*. Buenos Aires: Atuel.
- Nancy, J.-L. (2016). *Corpus*. Madrid: Arena Libros.
- Pavis, P. (2003). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones.

Serres, M. (2011). *Variaciones sobre el cuerpo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Scher, E. (2005). Producir en grupo. Una historia que se repite. *Revista Picadero*, (13), 8-11.

Ure, A. (2012). *Sacate la careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional de la República Argentina.

Valenzuela, J. L. (2009). *La risa de las piedras. Grupo y creación en el teatro de Paco Giménez*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

Valenzuela, J. L. (2011). *La actuación. Entre la palabra del otro y el cuerpo propio*. Neuquén: Educo.

Entrevistas

Comunicación personal con Luciano Delprato (28-04-2017).



O caminho de volta. Um certo olhar sobre o processo de composição de “(...) e a vida afinal, é como as orquídeas”

Andrêza de L. Alves*

Preâmbulo

Antes de começar, gostaria de dizer que a escolha por escrever este texto em primeira pessoa está relacionada à tentativa de entendê-lo como um indivíduo com voz própria, além de ser fruto do desejo de encontrar os indícios de um espaço territorial do “Eu” (que está na base das relações na esfera criativa que deu origem ao trabalho). Gostaria também de dizer que em se tratando do “EU” Andrezza, o conjunto de confissões que se segue é um índice das motivações que impulsionaram minha pesquisa no âmbito do Mestrado em Criação Artística Contemporânea (2016-2018).

Dito isso, começo por confessar que tenho muitos problemas com descrever “motivação”, sempre acho que não é possível medir a importância, corresponder em palavras (nos melhores termos) o que nos move a escrevê-las, expressar, para nós e para quem as avalia, o que realmente representa integrar determinada ação ou desenvolver determinado trabalho. Explicar como algo será divisor de águas em nossas escolhas, para mim, não está totalmente no domínio e no poder das palavras. Sinto que faltará sempre algo. Um hiato, ali acontecerá e, acredito, é exatamente neste hiato que o que realmente nos impulsiona reside. Mas, ainda assim imperfeitas, vamos a elas, as palavras...

Sou brasileira, mas tenho um contato reiterado com a Europa desde 2007 e de lá para cá tenho integrado projetos binacionais com companhias da Holanda, Itália, França e de Portugal. No desdobramento destes trabalhos, o desejo de produzir obras que solicitem outros critérios de fruição tem se impresso em minha trajetória e a necessidade de aprimoramento do instrumental teórico-prático de que disponho constantemente me sacode de um lado para o outro. E foi atendendo a estas necessidades emer-

* Doutoranda em Artes Performativas e da Imagem em Movimento.
Universidade de Lisboa
berceuse1@gmail.com

gentes que 15 anos após deixar a universidade me encontrei capturada pelo desejo de me colocar sob novos desafios, de investigar e desenvolver trabalhos sob perspectivas outras, de me deslocar para longe do já sabido, de me mover para fora da minha zona de conforto física e intelectual.

Tal movimento me fez chegar, em 2016, ao Mestrado em Criação Artística Contemporânea, da Universidade de Aveiro. E durante todo o curso segui às voltas com os sentidos, sentidos e sentidos na Arte Contemporânea, e com um conjunto de **COMOS?**, que impulsionavam a busca por este constructo de paradigmas que se inventam/reinventam numa época de pós-verdade, pós-vivência, pós-contato, bem como por sua ação/inscrições sobre as artes performativas e sobre o fazer deste anacronismo que é o teatro.

Perspectiva

A idéia principal do meu trabalho de mestrado e que agora retomo para esta desmontagem do processo de criação do espetáculo “(...) e a vida a final é como as orquídeas.”, era a de que, tendo como mote o ato de lembrar, seria possível desenvolver um conjunto de pontes entre artista-obra-público, na criação/apresentação de um espetáculo, além de investigar a constante redefinição simbiótica dos papéis desempenhados por esta tríade (artista, obra, público) no teatro contemporâneo. Isso porque, segundo a minha hipótese, a memória habita o centro nevrálgico do processo criativo e o ato de sua expansão é um catalisador que promove as diversas possibilidades de relação.

Em 1 ano e meio, desenvolvi experimentações afim de testar, de múltiplas maneiras, tal hipótese:

1 • A primeira desenvolvida com alunos-atores, teve como base a feitura colaborativa de uma tessitura dramática que usava como suporte obras de múltiplos artistas e de diversas linguagens (alinhavadas pelas histórias dos atores) e culminou no “(...) e a vida, a final, é como as orquídeas.”

2 • A segunda foi um intercâmbio criativo, *Pulando a Cerca*, entre o grupo português *Gambuzinos com 1 pé de fora* (com o qual montei “(...) e a vida, a final, é como as orquídeas.”) e a companhia de teatro brasileira

Resta 1 Coletivo de Teatro. Realizado em duas etapas, uma no Brasil e outra em Portugal.

3 • A terceira foi a montagem, em parceria com Quiercles Santana e Elias Mouret de *A MULA* baseado em *O Auto da Mula do Padre*, de Hermilo Borba Filho (fruto do intercâmbio).

4 • E por fim o desenvolvimento de “*Quando olhei, era turvo o que se via...*”, que tomou como inspiração *Os Ambulantes de Deus*, também de Hermilo, e culminou na criação de um conjunto de vídeos (um repositório com experimentos de matrizes corporais e isolamento de partes) e na montagem “*Os Bons Colonizadores*”, palestra-performance que problematizava a história dos povos originários no Brasil, feita em parceria com Pedro Vilela, a partir do seu texto, do “*Relatório Figueiredo*” e de cartas da missão Jesuíta.

O conjunto das pesquisas no qual está inserida a montagem de “(…) e a vida, afinal, é como as orquídeas.” teve como base 6 linhas entrelaçadas conforme a necessidade de/em cada composição. São elas: **1** - A memória. **2** - A Geometria Fractal. **3** - As definições de Arte e do Movimento dos Corpos Celestes (segundo Kant). **4** - A *Poética do Devaneio* e a *Poética do Espaço* de Gaston Bachelard. **5** - As técnicas corporais e a simbologia dos artistas do *Cavalo Marinho*. **6** - Pressupostos de composição e isolamento de partes, defendido pelo trabalho com Viewpoints e *Ferus Animi // Terra Nova*.

Propus a aglutinação destas 6 partes e não de outras, tantas, possíveis porque as entendo como formas de existir de uma mesma premissa. Em sua diversidade de áreas e campos de interesse, elas têm por princípio abordar o fragmento como um inteiro e percebo que, ao fazê-lo, elas assumem uma matriz comum (como espectros desmembrados de um mesmo feixe de luz) no que concerne à formação do *corpus* que constitui o “EU” de cada uma delas, bem como, no que respeita à relação de alteridade entre este “EU” e o “DIFERENTE”. Por isso acredito que as potencialidades cênicas fruto desta união podem ser revigorantes. Além disso, por serem independentes em linguagens e áreas de saber podem ser manejadas de modo a promover múltiplas relações de interdependência renováveis a cada trabalho (ou a cada nova récita).

Localizado o contexto e os princípios para a investigação, posso dizer que o desejo impulsador da proposta era trabalhar com a memória e com o devaneio, bem como com a possibilidade de esgarçar o tecido de definições acerca de objeto real e criação artística, a fim de investigar se quando relacionamos, diretamente, os sentidos (visão, audição, olfato, tato, paladar) à construção de imagens mentais, estas podem servir como ponte para a produção de uma experiência criativa que, a um só tempo, pertença (em termos de feitura) ao artista e ao público. Uma criação na qual a obra não está abrigada no objeto, mas, sim, no espaço da imaginação estabelecido entre ambos interlocutores. Como a abordagem aos sentidos acarreta infindáveis variantes, para a pesquisa, a palavra (em diversas formas) foi acionada como catalisador. Mas porque usar a palavra num mestrado que privilegia as Artes Visuais? Por implicância? Não, mas também...

A escolha deu-se por eu acreditar que os estímulos vindos a partir da prosódia, das melopeias, dos andamentos e tessitura da vocalidade, do ato de falar, da leitura, da forma das letras, da textura, cor, cheiro do meio usado como suporte para sua reprodução/veiculação podem acionar diretamente a memória do indivíduo (independente do domínio dos códigos do idioma), em consequência esta memória acionada pode deflagrar devaneios e produzir as tais imagens potenciais para a criação artística no espaço da imaginação. Com este ponto de ancoragem, parti em busca de como erigir estes “hologramas mentais” e voltei à expressão “uma imagem vale mais que mil palavras”, de Confúcio. Popular e amplamente utilizada para aludir à crença, também amplamente aceita pelo senso comum, de que as imagens têm poder quase ilimitado para transmitir ideias, informações e sentimentos.

Seguindo este pensamento, deparei-me com o seu oposto e com o fato de que poucos são os que pensam que esta sentença também é verdadeira no sentido inverso: Uma palavra é capaz de evocar mil imagens. Mas, antes o contrário, a desleitura desta, já grande verdade popular, pode num primeiro momento causar muito mais resistência, além de gerar uma produção acentuada de contra-argumentações, igualmente solidificadas como verdade, tais como as afirmações de que a palavra (seja ela oral ou escrita) é refém do conhecimento prévio dos sistemas e códigos específicos da língua (leitura e oralidade) sempre variante de idioma para idioma, ou que esta comunicação mediada pelo conhecimento específico restrin-

ge a relação. Afirmações verdadeiras, mas também aplicável à leitura das imagens. Formas, signos e símbolos carecem de alfabetização prévia do interlocutor; há que se ter intimidade com um conjunto de variantes (o contexto cultural, histórico, temporal...), que intercambiadas de modos distintos, geram novos significados.

Uma palavra, no entanto, uma vez proferida ou escrita, produz instantaneamente uma figura mental (ou várias) em cada receptor, e cada uma dessas imagens é única, particular e independente do domínio do idioma. Ela é evocada primeiro pela relação entre o som ou a forma escrita (ou ambos) e a memória do interlocutor. A familiaridade com o idioma é mais um agente (somado ao som, à forma escrita...). A palavra cachorro contém em si todos os cachorros do mundo (os cachorros que aquele interlocutor conhece, lembra, imagina) esses cachorros revisitados como imagem (a partir das sonoridades, formas das letras, entendimento ou não de a que forma corresponde a palavra cachorro) viram memória, e estas memórias potencialmente alimentam a ideia de cachorro, bem como, as significações/recriações que podem ser produzidas tendo este núcleo como base, uma vez que a forma não foi predeterminada por uma imagem exterior.

Reminiscentia

(...) E a vida afinal é como as orquídeas

Um mês depois de haver chegado para o Mestrado, conheci José Sarago (o, por enquanto, vivo), Sofia e Catarina Serrazina, que integram a Associação Cultural *Gambuzinos¹ com 1 Pé de Fora*. O encontro aconteceu num jantar com amigos em comum, na *Casa do Alentejo*, em Lisboa. A Sofia me intimou a conhecer Benedita (vila do distrito de Alcobaça) para ver o trabalho deles. Fui. E assisti “*O Torcicologologista, Excelência*”, de Gonçalo M. Tavares (trabalho com o qual estavam em cartaz).

Um tempo depois, comecei a contatar grupos e pessoas que conhecia, pois estudar, somente em livros, e praticar sozinha já parecia pouco para o que eu tencionava investigar. Queria descobrir mecanismos para começar a testar hipóteses acerca do espaço, das narrativas, da construção física do ator. E me avizinhar de produções teatrais ou de aulas de interpretação

¹ Um gambuzino ou gambozino é um animal imaginário, para a pesca ou caça do qual se convivia uma pessoa considerada ingênua a quem se pretende enganar. (Mais usado no plural.) = GRAMONILHO, GRAMOZILHO. In Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-2020, <https://dicionario.priberam.org/gambozinos> [consultado em 23-09-2020].

parecia uma boa saída para conseguir realizar a experimentação. Então, enviei curriculum para alguns lugares e *Os Gambuzinos* me convidaram para fazer um trabalho com eles. Estivemos juntos para a criação e as primeiras apresentações do espetáculo de março a novembro de 2017. Nos dois primeiros meses, concentramo-nos em uma oficina que tinha por base o trabalho com o *Cavalo Marinho*, *Viewpoints* e *Ferus Animi // Terra Nova*. Depois desse período, seguimos para o processo de montagem, orientado pelos 6 pontos/questões listados anteriormente.

Tendo em vista que eles acumulam muita experiência em um teatro pautado no sistema tradicional, texto, ação formal de personagens, marcas e falas a serem decoradas em encenações erigidas a partir do filtro individual do diretor, propus tais encaminhamento, desde o início do processo, por acreditar que ao apresentar um *modus operandi* alternativo, que jogasse com questões conceituais e misturasse referências, proposições atitudinais e linguagens artísticas distintas, eu estaria contribuindo com a ampliação da experiência criativa e do vocabulário do grupo.

No entanto, para além de dar-lhes a conhecer procedimentos específicos, a ideia de começar por uma oficina tinha 3 outros motivos, 1º o óbvio ululante, não nos conhecíamos e era necessário estabelecer pontos de confiança entre nós. 2º a possibilidade observá-los em situações lúdicas e identificar potências e fragilidades individuais além de vislumbrar preferências temáticas e estéticas, 3º abriria espaço para promover um sentimento de conjunto e de interdependência entre os participantes. Independente do que viesse a ser a montagem era importante que (guardadas as diferenças particulares) os corpos, as vozes e a energia promovida em cena estivessem numa mesma sintonia. Eu acreditava que, antes de qualquer coisa, eles precisavam ter um vocabulário comum para promover, coletiva ou individualmente, uma sensação de conjunto orbital em quem os visse.

Planejei os encontros de modo a trabalhar uma combinação entre os *Viewpoints*, o fluxo de energias do *Ferus Animi // Terra Nova* e o *Cavalo Marinho* justapostos a estímulos que promovessem o desenvolvimento de ações a partir dos conteúdos individuais por eles movimentados (por exemplo, um ator não andava descalço, outro precisava justificar cada ação antes de fazê-la, outro tinha dificuldade na distribuição do peso e equilíbrio do corpo, além de muitas questões de toda ordem). A ideia era a cada novo encontro ampliar o anterior para que, através da crescente in-

timidade com o uso das técnicas, nós pudéssemos desbloquear o tal fluxo da relação de conjunto.

Passado o período do Workshop eu tinha listadas, pelo menos, 10 possibilidades de encenação no que respeita ao tema, formato e linguagem, todas retiradas da observação dos materiais por eles levantados. Algumas mais experimentais, como procurar histórias dos moradores da Benedita e trabalhá-las para serem contadas/cantadas em mesas de bar (cada récita seria num local e contaria histórias novas) de modo a percorrer todos os bares da vila, outras mais tradicionais com texto e divisão de personagens.

Mas o fato de ter muitas possibilidades não aplacava o “como escolher o que montar?”. O que poderia potencializar-lhes a memória de modo a criar conexões entre eles e deles com o público? O importante era que a escolha fosse fruto do desejo deles. O que quer que fosse deveria atravessá-los a todos.

No primeiro dia de Workshop com *Os Gambuzinos* propus a feitura um Contrato de Convivência (uma “constituição”, um ordenamento de mundo que regulamentaria nosso convívio naquele universo paralelo que era a sala do workshops e posteriormente da montagem). A única regra prévia, imposta por mim, era que as regras escolhidas poderiam ser de qualquer natureza, mas a aprovação era por unanimidade.

E foi como fizemos. Entre outras coisas, o acordo dizia que todas as decisões seriam aprovadas por unanimidade, todos os participantes tinham direito a livre expressão, todas as propostas seriam votadas e que não havia hierarquia entre nós. Que nós poderíamos cumprir papéis distintos mas não estávamos ali para mandar ou obedecer e sim para cooperar e que, em assim sendo, o trabalho seria assinado por todos.

E as regras do Contrato de Convivência, cumpriram um papel norteador no processo de escolha do que montar. Apresentei cada uma das propostas que me surgiram nas aulas, e nós passamos a discuti-las uma a uma. Vale ressaltar que o espaço era aberto para que eles sugerissem encaminhamentos diferentes dos meus. O importante não era de quem seria a ideia, mas que todos se sentissem convocados por ela.

Depois de apresentadas, discutidas e redimensionadas as propostas de encenação, a colaboração entre mim e *Os Gambuzinos com 1 pé de fora* que dá origem ao espetáculo “(...) e a vida, afinal, é como as orquídeas.” tem como ponto de partida a inquietação do elenco com relação às produções realizadas por eles até então. Eles desejavam por em xeque aquela aborda-

gem. Para a encenação, não trabalhei com todo o grupo. Eram quatro em cena (Beatriz Silva, Daniel Machado, Mariana Ferreira e Rafael Serrazina) e uma quinta (Sofia Serrazina) apoiando o dramaturgismo, produção e identidade visual das divisões.

Tendo como mote o desejo de levar o público a se questionar sobre o que nos faz ser o que somos, a ideia era desenvolver um trabalho do “zero”, que contasse estruturalmente com a contribuição e as urgências de cada um. Um espetáculo para o qual criaríamos uma tessitura cênica híbrida e que proporcionasse ao grupo a experiência de uma ação colaborativa (baseada nas contribuições pessoais) em todo processo.

A premissa:

Não se diga que eu nada disse de novo. A maneira de dispor a matéria é nova. [...] Preferiria que me dissessem haver-me eu utilizado palavras antigas.

Assim como pensamentos iguais, se dispostos de formas distintas, constituem um corpo de discurso diferente, palavras iguais compõem pensamentos diversos, segundo o arranjo que recebam.

Arrumadas de maneira diferente, as palavras ganham um sentido diferente; e os sentidos, arrumados de maneira diferente, provocam efeitos diferentes. (Pascal, 1984).

Esta afirmação de Pascal serviu como provocação inicial para o desconhecido da criação.

Quem somos? Onde estamos? Em que acreditamos? O que nos vai na alma? O que você quer dizer para o mundo? Como e porque, ainda, fazer teatro hoje? Estas eram as questões que nos uniam, e o ato de respondê-las configurou a encenação.

Neste ponto, alguns alicerces tomaram forma em minha busca pelos meios de composição que, para eles, fossem instigantes. A primeira tarefa que lhes dei foi procurar obras e artistas que (para cada um) fossem capazes de movimentar o interesse, de encantar e de questionar o ser/estar no mundo. E foi nessa procura que descobrimos um mecanismo que serviria como dispositivo para a construção do espetáculo.

A tarefa/mecanismo era comum a todos (inclusive a mim) e consistia em encontrar coisas que vivamente nos encantassem, sem qualquer juízo de valor consciente. Qualquer coisa. Cada descoberta levaria a outra e assim por diante. Então, passamos a buscar o que ecoava os nossos pen-

samentos, sentimentos, encantamentos. Num primeiro momento apenas de cada um para si mesmo (memórias, percepções, estados...), depois passamos a trocar as referências entre nós (a compartilhar o arcabouço que estávamos montando individualmente) e, por fim, empreendemos uma busca por referências externas (de toda ordem), que fossem desconhecidas daquele conjunto de 6 pessoas (criamos um grupo privado no facebook, no qual se deveria colocar tudo que nos chamasse a atenção - Músicas, filmes, notícias, fotos, desenhos, sonhos, objetos, propagandas, arquitetura, literatura, filosofia, dança, teatro, memórias, valia absolutamente TUDO para que criássemos este vocabulário plural e uno).

O processo de acumular/partilhar os achados tornou-se tarefa diária, a ideia era provocá-los a ter nessas referências uma espécie de arquivo ou de eco de vozes adormecidas que pudessem ser por eles acessados na construção de uma memória coletiva e para trazer à luz uma cosmogonia comum.

Tímida e de difícil feitura para alguns, esta proposta foi, inicialmente, objeto de resistência (especialmente por estarem acostumados a abordagens mais tradicionais e por eu, propositadamente, não explicar o objetivo final daquela “perda de tempo”). Entretanto, o desenrolar do descobrir/compartilhar e, especialmente, a potência do que era descoberto, desencadeou uma reação de contágio e o material passou a desaguar diariamente tornando a prática mais fluida, não como obrigação, mas como hábito.

Tal prática alimentava também a vontade de enxergar o que havia “do outro lado da curva” e impulsionava questões na sala de ensaio (como determinada imagem trazida por alguém poderia ter outra forma, qual a ação seguinte à retratada na música, como dar forma a uma sensação...) Neste contexto as improvisações tinham como moto contínuo a repetição, não a reprodução simples do que acabara de acontecer, mas, sim, como uma história acrescida das especulações: O que existiria dois passos à frente, dois dedos para o fundo, dois saltos por sobre as nossas cabeças?

Este caldeirão de referências nos deu substrato para realizar a empreitada em que nos lançamos, compor uma obra na qual se agregassem múltiplas vozes numa estrutura una. No âmbito das descobertas, chega o livro *Vamos Comprar um Poeta*, de Afonso Cruz. O livro (mais especificamente, as imagens evocadas, o discurso sobre a arte e seu contributo à essência do humano) foi agregado ao projeto corroborando com a questão: “Qual é o seu testemunho de humanidade?” Pergunta que nos empenhávamos por lançar e através da qual desejávamos encontrar a poesia no ato de existir.

A história das “orquídeas” era fictícia, mas as figuras (habilidades/gostos) eram baseados nos 6 participantes e em suas memórias. Versando sobre relações de afeto, instâncias de poder, silenciamentos e confrontos, esperanças e angústias. As cenas giravam em torno da questão: “*O que é estar vivo?*” A trama trazia dois universos justapostos, contava com uma narrativa disruptiva e mostrava cenas de um presente/passado no qual 4 figuras iam se revelando inter-relacionadas.

Mas como chegamos a isso? No processo de construção começamos a elencar as improvisações, e por conseguinte as figuras, de que mais gostaríamos, estas ganhavam a condição de cena (as quais passávamos a repetir). Além disso, cada cena era improvisada sob o ângulo de cada um dos atores (futuramente sob ponto de vista de cada uma das figuras), dirigida por cada um deles e a cada repetição contava com textos distintos (a cena era a mesma mas as palavras ditas, embora precisassem desencadear as mesmas consequências, eram outras), com corpos distintos, com uma movimentação feita em jogos de alternância entre retas, pontos, curvas e círculos e que tinha por base as tensões de atração/repulsão e as relações orbitais produzidas entre as figuras. Essa prática fazia com que cada cena tivesse como base pelo menos cinco possibilidades particulares e a sua repetição provocava distintas combinações daquela base (por exemplo, o corpo de uma, a fala da outra, os tempos de uma terceira e sendo feita por pessoas variadas ou o começo de uma o final de outra...) e gerava um movimento de alerta, visto que cada repetição era de fato novidade.

Assim, a composição da dramaturgia cênica foi fundada na escolha de um conjunto de cenas fruto de improvisos livres com base nos arquivos produzidos anteriormente e de improvisações a partir do *Vamos Comprar um Poeta*. Em seguida, passamos a experimentar como montar a sequência, a estruturação, as ligações, as relações de causa e efeito e de ponte entre as cenas e por fim deu-se a escolha das palavras proferidas por cada uma das figuras em cada um dos blocos.

Tendo como recorte a pergunta “*Se você fosse morrer hoje o que você não poderia deixar de dizer?*” vários textos/autores (Shakespeare, Dostoiévski, Mia Couto e Sophia de Mello Brayner...) foram selecionados nos arquivos. A composição das falas foi feita com base no binômio textos que quero dizer+lógica da cena. Os diálogos construídos da união dessas falas eram, então, encaixados nas situações a partir da bricolagem das passagens selecionadas nos arquivos. Falas/diálogos eram testados na cena e

alterados conforme a necessidade física, a prosódia e o tempo dos atores. Nenhum texto era fixo, o ator que o dizia poderia alterá-lo, retirá-lo, colocá-lo em outra cena, conforme sua necessidade. A estrutura das cenas permanecia, mas a palavra era tão volátil quanto assim o desejasse o ator e este, maior ou menor, grau de imprevisibilidade implicava nas relações de tensão e atenção ao longo das cenas.

A criação visual/direção de arte do espetáculo desenvolveu-se em paralelo aos trabalhos de criação de cena e definição das figuras. Seguindo o mesmo princípio/conceito de arquivo/memória/mistura temporal cada um de nós foi levando o que desejava colocar em cena; o que parecia relevante como resposta à pergunta: “Qual é o seu testemunho de humanidade?”; o que tinha a ver com as nossas habilidades e práticas cotidianas e que funcionava como objeto síntese do espetáculo. Assim, luminárias, caixas de madeira (de transportar vinho), cestos, potes, vitrolas antigas, romãs e agulhas de tricô, caixas de música, pregos, martelos, cartas, fotos, sinos, óculos, sapatos e moedas (de 1 e 2 cêntimos) foram agregados ao trabalho. Escolhemos a casa como metáfora visual (mais especificamente os lugares da casa onde guardam-se memórias). Numa referência a *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra* de Mia Couto:

E começo pela casa onde nasci, onde eu vivi minha infância. E é muito curioso que nós chamamos a nossa casa, (...) como se nós seguissemos vivendo nela toda a vida. E confirmamos (...) da maneira como nós nos referimos a nossa casa de infância aquilo que eu, alguma vez, teria escrito (...): o importante não é a casa onde moramos. Mas onde, em nós, a casa mora. Esta casa converteu-se em memória porque ela foi carregada de encantamento. E mais do que tijolo e madeira, os materiais que produziram esta casa foram histórias. Eu sou filho de imigrantes e (...) como todos os imigrantes eles contavam histórias. (...) E de tanto contarem essas histórias eles acabaram de fazer dessa narrativa, dessa ficção uma espécie de uma outra residência. Um regresso de sua própria terra natal. (Couto, 2014).

Pois entendíamos que a casa a que Mia Couto se refere transmutou-se em memória porque, através das palavras, nela foi depositado um grande carregamento de encantamentos. Ela passou a ser não só tijolo e madeira; mas constituída das histórias que ela agrega/acumula/reverbera como ondas propagando-se no ar. Desejávamos despertar em cada pessoa que tivesse contato com o trabalho a mesma sensação de sentir-se constituído

por histórias, que o texto de Mia Couto desperta quando ele dialoga com a ideia/imagem/significado de casa que cada indivíduo carrega.

Gaston Bachelard, em seu livro *A Poética do espaço* (1990), trata das relações existentes entre a casa, a memória e o imaginário. Para ele, uma vez que a casa é o primeiro universo do indivíduo na condição de ser, todos nós empregamos nela valores oníricos consoantes a este status. Segundo Bachelard, quando aliados às lembranças, os espaços de morada permitem a evocação do devaneio e a construção de imagens que remetem o indivíduo aos tesouros dos dias antigos, à memória da infância, ao inconsciente coletivo, uma vez que todos têm algo a que nomeiam CASA. Ele se refere à mesma casa carregada de encantamento de Mia Couto, e também a um infinito de casas nas quais viveram (ou poderiam ter vivido) crianças que se transformaram em adultos (ou poderiam ter), pois a casa a que se referem é uma construção imagética, fruto de uma evocação verbal, uma projeção do inconsciente.

A casa de Mia Couto é povoada de histórias, de narrativas ficcionais nascidas da memória e da imaginação de pais dele. São as palavras (com um valor quase mágico) dos habitantes daquele lugar que constroem as paredes, portas e janelas, não do prédio onde ele passou a infância, mas do edifício que segue morando nele, em suas histórias, e que, por conseguinte, evoca em quem entra em contato com suas palavras outro tanto de imagens/sentidos/sensações.

Mas COMO chegar a isso NA cena? Eis a pergunta de UM MILHÃO DE EUROS...

Nossa hipótese era que, uma vez que apresentássemos aquele espaço como metáfora cênica da casa como lugar do abrigo (equivalente de uma ilusão de proteção, de uma construção inconsciente de algo reconfortante), a imaginação do ator e do espectador poderiam fazer uso desse sentido para criar um trânsito entre o passado/presente das figuras em cena e para evocar a casa como lugar que guarda e constitui-se de histórias em qualquer objeto cênico que, para o interlocutor, conferisse a sensação de abrigo/proteção. Isso porque, para nós, a imagem evocada pelo sentido contido na palavra casa representa um berço que abriga o devaneio e protege o sonhador, pois ela não tem formas predefinidas por alguém, ela é particular para cada um daqueles que sonha, podendo converter-se em uma das mais potentes forças de entre pensamentos, lembranças, sonhos e imaginação. Como a pátria é a língua para Fernando Pessoa:

Minha pátria é a língua portuguesa. Nada me pesaria que invadissem ou tomassem Portugal, desde que não me incomodassem pessoalmente. Mas odeio, com ódio verdadeiro, com o único ódio que sinto, não quem escreve mal português, não quem não sabe sintaxe, não quem escreve em ortografia simplificada, mas a página mal escrita, como pessoa própria, a sintaxe errada, como gente em que se bata, a ortografia sem ípsilon, como o escarro directo que me enoja independentemente de quem o cuspiisse. Sim, porque a ortografia também é gente. A palavra é completa vista e ouvida. E a gala da transliteração greco-romana veste-ma do seu vero manto régio, pelo qual é senhora e rainha. (Soares, B. 19 – heterônimo de Fernando Pessoa).

Definido o conceito e feito o recorte, passamos a investigar até que ponto os elementos de cena funcionavam como ponte para as evocações que pretendíamos. Optamos também por mostrar o que estava dentro de alguns e as engrenagens de outros (revelando que há sempre algo sobreposto/escondido). As roupas e os objetos figuravam como o arremate de guardados daquelas figuras que eram revelados à plateia como o “testemunho de humanidade” dos atores.

Nesta altura do processo, uma questão (que passa pela percepção visual da cena) se tornou urgente para que não viéssemos a incorrer em erros graves. Um dos atores é cadeirante (portador de disfrelinopatia do ramo das cinturas). Para Daniel (o ator), o significado de corpo se expande para além da perspectiva biológica. Ele engloba uma cadeira elétrica, uma bateria, um elevador de transferência e rampas móveis de acesso. O corpo do Daniel tem esse tamanho e os seus membros têm essa configuração e são acessados conforme é necessário subir/descer, ir de um lugar a outro, tomar banho, dormir...

Para entender este corpo expandido, as suas necessidades e a sua presença cênica dentro daquele contexto (que já não era o da improvisação mas sim o da construção poética de um discurso) era preciso que todos enxergassem aquele “EU diferente de mim” não como um ser exótico a ser enquadrado, mas como outro “EU”, uma outra noção de corpo e de presença. Para nós era imperioso este entendimento para Daniel não assumir o lugar da “criatura deslocada, digna de piedade”, 1º porque ele não é, 2º porque se isso acontecesse tudo o que havíamos trabalhado até ali não teria razão de ser. Então passamos a procurar meios para que tanto a direção de arte quanto a movimentação, as alturas e os objetos não caíssem na armadilha do apagamento (ou exotização) do diferente. Procuramos

pensar as fricções e emoções movimentadas na relação entre múltiplos corpos e espaços como uma forma de política, de construção do mundo.

As soluções por nós encontradas foram 1º não “poupar” Daniel em nenhum aspecto da cena, mas acolher as resoluções que o corpo dele promovia como resposta inventiva e não acomodada, 2º “dar rodas a todos” (cada uma das 4 figuras tinha um banco com rodas, o que possibilitava a nós, deslocamentos semelhante ao do Daniel. E a ele interação nos movimentos de preparo dos espaços ao empurrar os objetos).

Tendo como estrutura física um retângulo de 8X6, a encenação recebia público em suas 4 frentes (em uma arquibancada com, no máximo, duas fileiras, a primeira delas a 1 palmo do nível da cena) cada uma destas frentes pertencia a um ator que, assumindo um tom confessional (entendido de modo *lato*, visto que a cena, seria seu testemunho de humanidade) e em diálogo direto com os espectadores, fazia às vezes de “filtro” entre aquela plateia e a história. Assim, cada plateia participava, literalmente, de uma encenação distinta² pois estava relacionada a tal ou qual ator, com a sua perspectiva e respostas às reações e engajamento do público. O público era convocado a participar, não fisicamente, mas interlocutor num partilhar de devaneios.

É claro que o público não se concentrava, o tempo inteiro, apenas na sua frente, eles viam parte do que acontecia nas outras (e caso quisessem, poderiam trocar de lugar), mas a estrutura era pensada para que seu o foco estivesse, prioritariamente, na relação com aquele ator e para que tudo o que concerne às outras 3 partes fosse paisagem complementar e servisse como “música de fundo”, isso porque o desenrolar das falas e ações funcionava (na lógica imagética e sonora do espetáculo) por relações de causa e efeito (por exemplo, a fala de determinada frente se servia da música tocada noutra, noutro contexto; da luz acesa noutra, por motivo distinto; dialogava com o eco de algo dito noutra, como memória). Essa relação era a força motriz do desenrolar das cenas.

Existiam, ainda, cenas comuns no centro da arena, em diagonais (alternando os vértices) e outras que ocupavam todo o retângulo. Cada pú-

² Se quisermos dividir em linguagens o espetáculo para a Frente de Mariana tinha como foco a dança-teatro; para a Frente de Daniel tinha como foco a relação entre texto e a ocupação do espaço; para a Frente de Rafael tinha como foco o improvisado e a performance oral e para a minha Frente tinha como foco a dilatação do tempo no movimento e na fala. o que unia as 4 frentes era uma “quinta encenação”, comum aos quatro, na qual o foco estava na manipulação de objetos.

blico era convocado para estas cenas conjuntas por motivações distintas. Neste contexto, os movimentos e as ações da encenação foram desenvolvidos tendo por princípio as relações orbitais e de atração/repulsão. Estas relações eram fruto do impulso vivo do ator na cena e substituíam as marcas, de modo que a tensão/atenção precisava estar, sempre, no presente da ação (dividida entre a relação com o público à sua frente, a relação com os outros 3 atores, num 1º plano. E, em 2º plano, com as outras 3 plateias, elas não eram o foco, mas não poderiam ser ignoradas).

O trabalho só funcionava quando esta rede de tensões/interrelações era instaurada de modo preciso, a relação de confiança/foco/compartilhamento de memórias precisava acontecer como um acordo tácito. A ideia era que a encenação fosse percebida como um fractal, onde cada elemento era a totalidade do espetáculo. Além de parte do todo, era um todo em si e também metáfora deste todo.

A estrutura do espetáculo se desenvolvia do seguinte modo:

Uma *play list* com 40 músicas escolhidas (pelos integrantes do processo) era colocada para tocar em *loop* no hall do teatro, desde a abertura da bilheteria até a entrada para o espetáculo. Em espaços à italiana, o público era levado para o palco sem passar na sala. A área de representação era delimitada pelas cadeiras. Para manter no público a sensação de ser uma história que o ator lhe contava diretamente, apenas 2 níveis de arquibancada eram possíveis. O atores estavam em cena, no centro do palco, quando o público entrava, e eram livres para cumprimentar, ajudar a acomodar o público e conversar. Ao fecharem-se as portas o primeiro passo era contar à sua plateia como seria a encenação se ela fosse de sua escolha, livre da necessidade de negociá-la com os outros. Este momento também servia para preparar cada uma das frentes e terminava com um *cannon* de “*mas não é nada disso que vai acontecer*”. As histórias seguiam (cada uma para a sua plateia) e, ao final deste arco, cada ator, recolhendo a maioria dos objetos usados pela sua figura e devolvendo para o seu baú de alfarrábios, contava para a plateia dele uma história de sua vida, que lhe serviu como inspiração no processo, e à medida que as histórias acabavam, os atores saíam tendo como última fala “*mas vamos embora, porque eu tenho milhas a percorrer antes de dormir*”. Com o palco vazio, os movimentos de luz eram repassados (ativando uma memória visual dos espaços, e do que neles aconteceu, ao som de “*tudo vira bosta*”, música de Moacir Franco, na voz de Rita Lee). O público saía por um lugar diferente do que entrou. Na

saída encontravam uma árvore dos desejos e ao lado uma a mesa (sobre ela canetas e pegadores de roupa). O espectador poderia usar parte do programa para deixar uma história na árvore. Ao longo das récitas³ muitas pessoas voltaram para ver a história sob outro ângulo, a maioria 4 vezes. E recebemos muitas histórias em nossa árvore dos desejos.

Pode-se presumir que, por mais prazeroso que venha a ser, não se chega facilmente a um ponto neste tipo de abordagem. Também é imaginável que não foi, exatamente, tranquilo realizar tal empreitada com um grupo de pessoas que (por mais interessadas que estivessem) nunca haviam vivenciado algo semelhante. É claro que o tempo não passou em brancas nuvens entre nós. Trata-se de uma abordagem que pressupõe o exercício de alteridade constante, bem como o compromisso de se colocar na mão do outro, de receber o outro na sua mão e de não deixá-lo cair. Por mais harmonioso que o grupo seja, este tipo de relação por si só, gera fricções e promove atritos, pois as sensibilidades e fragilidades afloram exponencialmente. Lidar com elas (as suas e dos outros) não é como lidar com um aborrecimento corriqueiro. Mesmo acreditando-se dispostos nem sempre se está preparado, leva tempo e paciência.

É difícil, também, porque esse tipo de trabalho implica em muito mais do levar um texto à cena. É um exercício de autonomia, democracia e convivência criativa radical, no qual os envolvidos precisam realizar as ações em conjunto. E qual é o problema? Pela minha observação, o problema é que a rotina do processo precisa se transformar numa segunda natureza (como os improvisos no jazz, por exemplo) entretanto, para que isso aconteça é necessário um investimento de tempo, paciência, escuta e fala de cada um, se alguém deixa de fazer todo o resto se perde. Mas acontece que o processo de descoberta dessa segunda natureza não é como andar de bicicleta, que uma vez aprendido nunca mais se esquece, é como montar a cavalo, passa pela repetição de tarefas, pela obrigação e pela rotina até se transformar em hábito para que depois se sinta como uma necessidade e por fim uma segunda natureza (e mesmo ela precisa ser regada, sempre porque implica na relação com um outro ser vivente).

³ Estreada em 10 de novembro de 2017, no festival *Books & Movies*, em Alcobaça "(...) e a vida, afinal, é como as orquídeas." cumpriu temporada no Teatro Gonçalves Sapinho, viajou para o Brasil em Janeiro de 2018, realizando 3 apresentações dentro do Festival Janeiro de Grandes Espetáculos, apresentou-se no Ao Teatro! Festival, em março de 2018, e na cidade de Idanha a Nova, em setembro de 2018.

No entanto, não ser vencido pela obrigação e pela rotina não é tarefa simples. É preciso que o desejo de vivenciar tal experiência e o sentido de realizar tal laborioso exercício se imponham como protagonistas da situação, então todo o resto (inclusive as dificuldades) se torna coadjuvante. E no caso das “*orquídeas*” foi bastante desagregador e desgastante lidar com isso, especialmente porque, por mais que sejam dedicadas e afeitas ao fazer teatral, aquelas pessoas não atrelam ao teatro sua condição profissional. Têm outros trabalhos que lhes sustentam e a quem pagam o quinhão de obrigação/rotina (essa relação amador profissional no contexto português é delimitada com contornos muito forte e faz total diferença no modo como as disposições pessoais se estabelecem, o que pode tornar-se um problema nesse tipo de abordagem). Então o que aconteceu foi que o empenho para vencer os desafios e conviver com as novidades instigantes da criação e com a experiência das apresentações, para eles fazia sentido e era bom (dentro da lógica do trabalho amador, no contexto português), no entanto, o trabalho de manutenção e a rotina do aprimoramento, não lhes parecia necessário. Eles não estavam interessados em vivenciar obrigação/rotina também no teatro, já pensavam na nova montagem que fariam. Acontece que as “*orquídeas*”, tal qual diz Al Berto no texto de onde saiu o nome do espetáculo, são como a vida, “reproduz-se com dificuldade” o investimento de tempo e disposição para levar o trabalho à cena é uma realidade e é coletiva.

Colocando em revista a vivência desse processo eu me pergunto: Isso que aconteceu é um problema? E do lugar de onde vejo, hoje, digo que não e sim. Pra eles não. É coerente com o desejo de vivência da arte que eles têm e com o funcionamento do grupo. Pra mim sim, porque esta não é a lógica sob a qual eu opero. E o que fazer, visto que eu não queria obrigá-los a seguir a minha lógica e vice-versa? Aceitar que até aquele ponto o trabalho cumpria o ciclo desejos/necessidades/vontades do grupo, dali em diante eu passava a estar no lugar errado pois o ciclo do trabalho havia se cumprido. Desse modo, as divergências entre a necessidade ou não da rotina de manutenção do trabalho foi o marco divisório do nosso percurso comum. Mas isso quer dizer que desenvolver tal abordagem deve ser uma prática exclusiva para os que “vivem” de teatro? Pra mim, não. Trabalhos de cunho investigativo como o que empreendemos com as “*orquídeas*” são factíveis por quem por eles se interessa, mas é preciso estar atento e não

escorregar na obrigação e na rotina. É preciso reestruturar tais momentos pela observação atenta do contexto/grupo.

Epílogos

Comecei este texto dizendo que sou brasileira, e na atual conjuntura do meu país tal afirmação quer dizer muito e assume uma imensa diversidade de significações. Mas, neste momento, não estou no Brasil, desde 2016 (ano do Golpe) estou passando uma temporada em Portugal (nada mais irônico). Primeiro para cursar o mestrado em Aveiro e atualmente para o doutoramento em Lisboa. No entanto, não é qualquer período, é ESTE! E não estar no Brasil pesa de modo incômodo sobre o trabalho que saí para fazer. Esta distância de agora fere a carne e tritura os ossos, impregna tudo com gritos e lágrimas, e desperta sentimentos variados quanto à vida no país, à vida das pessoas, ao estado de exceção de agora e ao porvir...

E hoje, três anos após a criação das “*orquídeas.*”, percebo que a montagem carrega forte anseio por liberdade, pelo direito a ser autor e não objeto da história. Um anseio meu, fruto de um incômodo que já se agigantava em mim (naquela época pós-golpe de 2016) e me causava uma saudade do futuro, não de qualquer futuro mas daquele que ansiamos há mais de 500 anos poder ter. É também um eco do meu interesse por tudo o que pode operar transformações e contribuir com a polifonia no registro da história.

Esse pensamento me ocorre, por causa da lembrança do que diz Bachelard (1990) “Nunca somos verdadeiros historiadores, somos sempre um pouco poetas, e nossa emoção talvez não expresse mais que a poesia perdida” (p. 26). Tal lembrança me leva a perguntar SE, ao sermos “*um pouco poetas*”: 1º nos é possível, sem que se rompa a solidariedade entre memória e imaginação, registrar a história ao dividirmos uma imagem evocada pela palavra? 2º SE, nos é possível afirmar que, quando Mia Couto adiciona à sua casa da infância valores de sonho, fruto das palavras ali, outrora, ditas, ele está ampliando o entendimento de registro histórico como fruto da memória das palavras?

Pergunto, porque penso que, ao revisitar a casa natal, em *Um rio chamado tempo, uma casa chamada terra*, Mia Couto abre caminho para dizermos que, quando entramos em contato com uma obra que tem como fonte estes valores de sonho, ela nos comove, por nos convocar aberta-

mente como participantes ativos de um registro histórico que transborda as fronteiras do cotidiano. Um registro que nos põe em contato com a nossa “poesia perdida” ao nos colocar frente a outras possibilidades de perceber a história.

Ao revisitar os arquivos da encenação, de *“(...) e a vida, afinal, é como as orquídeas.”* sinto que ela também se inscreve neste hall, pois, ao unir num único espaço testemunhos de artistas, separados pelo tempo, sobre o que é estar vivo, o trabalho nos convoca a dar o nosso testemunho. Ato que em si, é um modo de fazer história. E, ainda no sentido da autonomia sobre como se registra a história, penso que as *“orquídeas”* pode ser entendida também, como uma experiência vivencial do conceito de “fora”. Pois, naquele momento, nós assumimos como chave de nossa proposição que a experiência criativa atua como inscrição fundadora de um mundo à parte, um mundo “fora” (no qual se passa viver enquanto dela se participa. Um mundo que pode ser expandido como força transgressora em sua capacidade de transformar o mundo em que vivemos e como ação contra o domínio do saber/poder).

No mundo “fora” estabelecido na montagem de *“(...) e a vida, afinal, é como as orquídeas.”* os arquivos produzidos e transformados em memória, em testemunho, alimentavam a percepção da existência dessa fenda no tempo/espço provocada pela arte, sem que a constatação deste mundo “fora” restringisse ou delimitasse a experiência criativa a um campo, mas, antes, ao contrário, colocando-a em um movimento de abertura para o outro (conceitos/questões), por oferecer caminhos de reflexão e fruição sobre nossa inscrição em diferentes áreas, diferentes épocas e nas diferentes humanidades que nos habitam.



Foto 1: *Objetos de Cena*



Foto 2: *Andrezza Alves, Rafael Serrazina, Mariana Ferreira e Daniel Machado*

*O caminho de volta. Um certo olhar sobre o processo de composição de
“(...) e a vida afinal, é como as orquídeas”*



Foto 3: *Daniel Machado*



Foto 4: *Rafael Serrazina e Daniel Machado*



Foto 5: Mariana Ferreira



Foto 6: Rafael Serrazina

*O caminho de volta. Um certo olhar sobre o processo de composição de
“(...) e a vida afinal, é como as orquídeas”*



Foto 7: Daniel Machado



Foto 8: Rafael Serrazina e Daniel Machado



Foto 9: Mariana Ferreira



Foto 10: Andrézza Alves e Mariana Ferreira

*O caminho de volta. Um certo olhar sobre o processo de composição de
“(...) e a vida afinal, é como as orquídeas”*



Foto 11: Mariana Ferreira e Daniel Machado



Foto 12: Andrezza Alves e Rafael Serrazina



Foto 13: *Andreza Alves*



Foto 14: *Rafael Serrazina e Mariana Ferreira*

Referências Bibliográficas

- Alves, A. L. (2018). *Polifonia, memória e órbita fractal : o trânsito de lembranças como ponte artista-público*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Aveiro, Sevilha, Portugal.
- Bachelard, G. (2008). *A Poética do Espaço*. São Paulo: Martins Editora.
- (1988). *A Poética do Devaneio*. São Paulo: Martins Editora.
- Bergson, H. (1999). *Matéria e memória: ensaio sobre a relação do corpo com o espírito*. São Paulo: Martins Fontes.
- Couto, M. (2014) *Guardar memórias, contar histórias e semear o futuro*. Vídeo Conferência (43:58 min). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=IZtc11Bn0M0> Acesso em: jun. 2020.
- Diéguez, I, Leal, M. (Org.) (2018). *Desmontagens: processos de pesquisa e criação nas artes da cena*. Rio de Janeiro. 7Letras.
- Fortin, S.; Gosselin, P. (2014). Considerações metodológicas para a pesquisa em arte no meio acadêmico. *Art Research Journal*, Natal, v. 1, n.1, p. 1-17.
- Kant, I. (1997). *Fundamentação da metafísica dos costumes*. Lisboa: Edições 70.
- (1993). *Crítica da faculdade do juízo*. Trad. Valério Rohden e António Marques. Rio de Janeiro, Forense Universitária.
- (1984). *Histoire Générale de la Nature et Théorie du Ciel*. Paris: Librairie Philosophique J. Vrin.
- Levy, T. S. (2003). *A Experiência do Fora: Blanchot, Foucault e Deleuze*, Rio de Janeiro: Relume Dumará.
- Pascal, B. (1984). *Pensamentos (Os Pensadores)*. São Paulo: Abril Cultural.

Tarkovsky, A. A. (1998). *Esculpir o tempo*. - 2- ed. - São Paulo: Martins Fontes.

Anexo

Para a Jornada

https://prezi.com/7krnc6rbsaqs/jornada/?utm_campaign=share&utm_medium=copy



Cenas pós-créditos

Texto de Apresentação do Espetáculo “(...) e a vida, afinal é como as orquídeas.”

Manifesto ao Público:

Quantas possibilidades existem para uma mesma ação? Quantas estradas seguem para o mesmo ponto? Quantos pontos se repetem em histórias distintas? Quantos causos⁴ contam uma mesma história? Quantas histórias cabem no tempo de um existir? Quantos tempos se alternam num mesmo espaço? Por onde seguem seus passos na arquitetura do tempo sutil? Quais as direções do pensamento, desejo, necessidade, vontade?

⁴ Causo: História (representando fatos verídicos ou não), contada de forma engraçada, com objetivo lúdico. Muitas vezes apresentam-se com rimas, trabalhando, assim, a sonoridade das palavras.

Andrei Tarkovsky, Blaise Pascal, Gaston Bachelard, Sophia de Mello Breyner Andresen, Mia Couto, Agualusa, Luandino, Hermilo Borba Filho, Rilke, Clarice Lispector, Viola Spolin, Bergman, Susan Sontag, Frida Kahlo, Marguerite Duras, Klimt, Florbela Espanca, Fernando Pessoa, Almir Rodrigues, Dostoyevsky, Francesca Woodman, Shakespeare, Mario Quintana, Sarah Kane, Roberto Alvim, Drumond, Afonso Cruz, Saragamo (os dois), Maria, José, Sofia, Andrezza, Beatriz, Daniel, Mariana e Rafael. Há tantos caminhos, modos e meios quanto pessoas existem. No entanto, cada dia mais, as sociedades e nelas (ou por elas) as pessoas seguem rumo à edificação da “vida de um lado só”, na qual o ego normatiza o mundo do “eu sozinho”.

Frente a esta constatação, *“(...) e a vida, afinal, é como as orquídeas.”* é antes de mais nada um trabalho de composição, a partir do qual buscamos arrumar palavras e pensamentos de maneira diferente. Tencionamos com esta ação provocar sentidos distintos e efeitos outros. Para tal empreitada, tomamos como base todo o material coletado ao longo de 7 meses em experimentos na sala de ensaio; em sonhos, objetos, propagandas; na arquitetura, música, cinema, literatura, dança, literatura dramática; nas artes visuais; no teatro... E daí, construímos o substrato para erigir uma obra de estrutura una, autoral. Uma tessitura por nós desenvolvida na qual se agregam, em uma narrativa aberta, não linear e fragmentada, as muitas vozes que nos serviram de referência para questionar as fissuras éticas e sociais da nossa humanidade.

A partir de 4 perspectivas distintas sobre o que significa ESTAR VIVO e não apenas, respirando, buscamos apresentar em cena uma realidade fractal onde possamos, como diz Mário Quintana, aprender a DESLER. Mais que um trabalho de teatro *“(...) e a vida, afinal, é como as orquídeas.”* é uma proposta de busca pela poesia como consciência do mundo, como forma específica de relacionamento com a realidade a qual, reiteradamente, nos fazemos. Deste modo, *“(...) e a vida, afinal, é como as orquídeas.”* é o nosso convite ao público para que compartilhe conosco uma viagem pelas várias dimensões dessa procura.

“Qual é o seu testemunho de humanidade?”

“(...) e a vida, afinal, é como as orquídeas.” é um indício do que seja o nosso.

Ficha Técnica

Idealização e coordenação do projeto: Andrezza Alves

Elenco: Andrezza Alves, Daniel Machado, Mariana Ferreira, Rafael Ser-razina

Encenação: Os mesmos

Dramaturgismo: IDEM, IDEM, ASPAS, ASPAS

Desenho de luz: NÓS!

Direção Musical: Os acima Referidos

Cenografia: O Baile Todo

Figurino: Todos menos o Rafael que fez uma BIRRA

Maquiagem: Elas (porque eles não quiseram aprender)

Adereços: Cada qual trouxe o que tinha

Cenotécnico: Mário Bugalho

Operação de luz: Enne Marx (porque a gente obrigou).

Montagem de luz, som e arquibancadas: Baltazar Silva e André Marques

Artes digitais e gráficas: Daniel Machado porque desenha bem, A Mariana porque Cenas, O Rafael porque sabe cortar e usar cola batom e a Andrezza não, porque não estava lá (e mesmo que estivesse não sabemos se queríamos).

Captação de imagens: Eduardo Santos (adivinha quem é?) e Fábio Santos. Não, eles não são irmãos...

Edição de imagens: João Maria (Porque LACRA, sempre) e Arthur Can-
navarro

Direção de produção: Quem mais? Não temos verba para outsourcing.

Baseado na obra de: Afonso Cruz, Andrei Tarkovsky, Blaise Pascal, Gas-
ton Bachelard, Sophia de Mello Breyner Andresen, Mia Couto, Al Berto,
Hermilo Borba Filho, Rilke, Clarisse Lispector, Viola Spolin, Bergman,
Susan Sontag, Frida Kahlo, Marguerite Duras, Klimt, Picasso, Florbela
Espanca, Fernando Pessoa (os 16), Almir Rodrigues, Dostoyevsky, Fran-
cesca Woodman, Shakespeare, Mario Quintana, Sarah Kane, Roberto Al-
vim, Drummond, Sting, Lira, Carlos Saura, Goran Bregovic, José Saramago
(os dois), Maria, José, Sofia, Andrezza, Beatriz, Daniel, Mariana, Rafael e
mais uma tua de gente.

Espera... Mas e a Sofia Serrazina? Ela mandou avisar que não pode vir
hoje, mas virá amanhã. SEM FALTA .

P.S: Mas já passou pelo DRAMATURGISMO, ARTES DIGITAIS e
GRÁFICAS, EDIÇÃO DE IMAGENS, MONTAGEM DA INSTALA-
ÇÃO, correu 700 km e foi à Moita do Gavião.



Formas y funciones del secreto en la producción de sentido actoral

Leilén Araudo*

Todo lo valioso debe mantenerse en secreto

Irène Némirovsky

El presente artículo se constituye a partir de una investigación mayor la cual problematiza, en un sentido amplio, la *producción de sentido actoral* como sistema de actuación específico dentro del cual la categoría de secreto¹ funcionaría, en esta lógica, como principio constructivo. Así, el mismo “da cuerpo y unidad a la obra, la atraviesa y la sostiene, [...] se expande, ya no da unidad a la obra, da unidad al sistema” (López Casanova, 2018; p.91). Haciéndolo extensible al campo específico de la escena, se trata aquí de una forma actoral que toma al secreto como procedimiento rector que otorga unidad a la actuación y, por consiguiente, al sistema actoral aquí abordado.

En este marco, partiendo de la categoría de actor productor,² el trabajo a continuación propone trazar una lectura posible de las formas y funciones del secreto en la situación de creación que el sistema de producción de sentido actoral establece. Se comprende por aquella situación de creación teatral el momento en que actor y director ponen en funcionamiento los elementos objetivos en el espacio escénico. Se sostiene que la construcción del relato y la actuación que lo sustenta instalan, desde las lógicas del secreto, un horizonte de sospechas que suspende la certeza de una revelación.

¹ Dada la vacancia que existe respecto a la categoría de secreto dentro del campo de la actuación, se apelará a coordenadas teóricas de otros campos disciplinarios con la consiguiente traducción al interior de las problemáticas escénicas.

² Retomando los aportes de Pavis la categoría de artista productor define, en principio, un ser-actor producto de una construcción artificial. Por su parte, Ferreyra y Rodríguez (2020) se valen de la categoría de “autor productor” de Walter Benjamin para pensar -en función de esa relación singular entre la materialidad del cuerpo y la producción de sentidos- aspectos de la actuación en Buenos Aires que en Benjamin aparece enunciada de manera marginal y que tiene un correlato actual en lo que Alejandro Catalán denomina *producción de sentido actoral*.

* IIT- UNA

leilenarauo@gmail.com

Se trabajará con hacedores teatrales (Eugenio Soto, Sergio Boris, Ricardo Bartís y Bernardo Cappa, entre otros) vinculados específicamente y directamente, desde la actuación y la dirección, a la producción de sentido actoral. Se tomará para el caso entrevistas, apuntes de clases y de ensayo como territorio de reflexión sobre la propia práctica y sus procesos creativos de producción. Asimismo, se utilizará como ejemplo concreto la obra *Bufarra, carne a la parrilla* escrita y dirigida por Eugenio Soto.³

Perspectivas de la dirección escénica en la producción de sentido actoral

En el año 2001 el actor y director Alejandro Catalán publica el artículo denominado *producción de sentido actoral. En él*, que acuña el concepto para una línea original de actuación -formal e ideológica-, de desarrollo y expresión de una praxis que, carente de definiciones, comienza a expandirse en el campo experimental desde fines de 1980. La misma se consolida con la aparición de una dirección escénica en sintonía con esta modalidad de actuación: es el caso de Ricardo Bartís y el estreno de la obra *Postales argentinas* (1988) en el Sportivo Teatral. Este estudio emblemático de formación y producción se afirma como centro productor expansivo de esta teatralidad específica, formadora desde entonces, de actores y directores destacados de la escena nacional actual tales como Pompeyo Audivert, Alejandro Urdapilleta, Humberto Tortonese, Alejandro Catalán, Analía Couceyro, Rafael Spregelburd, Sergio Boris, Andrea Garrote, Eugenio Soto, Luis Machín, Bernardo Cappa, entre otros.

En palabras de Catalán la producción de sentido actoral define al actor en el vínculo con el director, y en ello, como “una voluntad escénica que desde el más estricto interior de la situación de creación teatral puede generar un sentido que se sostenga en la autonomía de su propia singularidad asumiendo como capacidad constitutiva la producción de devenir escénico” (2001, p.20). Se trata de una praxis de actuación centrada en el cuerpo del actor y dentro de la cual se localizan:

³ *Bufarra, carne a la parrilla* realizó funciones entre 2016 y 2019 en el patio del Teatro Espacio Polonia. Elenco: Martín Mir, Facundo Cardosi, Leilén Araudo, Leo Espindola y Darío Pianelli. Espacio escénico y diseño de luces: Félix Padrón. Diseño de vestuario: Lucía Scarseletta. Asistencia de Dirección: Mara Beger y Nerina Carunchio.

- la figura de un director cuya función será definir y potenciar un lenguaje propio de la obra a partir del trabajo con los actores afirmados en su nueva autonomía.
- una praxis de actuación ya no en función de elementos preexistentes -referentes textuales, voluntades extraescénicas- que lo legitiman al actor en su hacer, sino “actuar un lenguaje creado” (Catalán, 2001, p.17).
- un actor autónomo cuya potencia ya no reside “sólo en la diferencia con el referente sino en su capacidad de interiorización de la producción de narración, generada con procedimientos que trabajan en la inmanencia de la singularidad generada en situación escénica” (Catalán, 2001; p.17).

De esta forma se consolidan las bases teóricas para toda una línea posterior -reciente- de estudios teatrales que aquí se pretende continuar. En este marco, formular el secreto como principio constructivo en el sistema de producción de sentido actoral implicará considerar el mismo en varios planos.

Se partirá de la idea de que la construcción de la actuación propia de este sistema radica, necesariamente, en la relación que establece con la otredad -de cuerpos, objetos, textualidades, vincularidades y espacios que lo cercan-, anudado todo ello en el punto de vista.⁴ El mismo funciona como una categoría constitutiva, rectora de la praxis de actuación en tanto porta la cualidad específica de imponerse al actor productor como un ejercicio propio y permanente de la escena: la configuración imaginaria de una mirada real que todavía no existe (Rauschenberg, 2020). En este sentido, por ejemplo, la actriz Flor Dyszel expone en relación a la construcción del punto de vista en su propio hacer:

Cuando estoy entrenando y no existe esa mirada real siempre ubico un punto en el espacio (puede ser amplio, no necesariamente es un punto); un lugar desde donde yo supongo que estoy siendo vista y desde allí, me

⁴ En lo que respecta a esta noción este trabajo se vale de comentarios, registros de clase y entrevistas personales de los propios hacedores y hacedoras que, reunidos, dan cuenta de concepciones teóricas derivadas de la praxis efectivas a la producción de sentido actoral. Queda pendiente la recopilación y conformación de un glosario que reúna de forma sistemática y especializada este tipo de categorías, inherentes a la praxis objeto de este estudio.

organizo para actuar, para emitir mis fuerzas de actuación y disponerme plásticamente en relación a ese punto de vista. (Pessolano, 2019)

Se comprende, por tanto, como una concepción espacial actoral donde se sitúa una mirada de espectación real o de tipo hipotética -en el contexto de los ensayos y entrenamientos- que tiene por finalidad la fundación y organización de la trama de actuación específica de esta modalidad. En esta misma línea, Bartís (2003) lo sitúa, en principio, en el lugar que ocupa la mirada de dirección en tanto se hace cargo de la totalidad de la narración durante el tiempo de los ensayos hasta la constitución del lenguaje buscado.

Considerar el secreto como principio constructivo de esta modalidad específica de producción actoral echa luz, en principio, sobre un modo de relación entre la praxis de actuación y el punto de vista signado por fuerzas de tracción y manipulación, modo que se reduce, en definitiva, a la instauración y circulación de un secreto a jugar entre las partes. Así, en el territorio creativo de los ensayos, la dirección se sitúa como una mirada activa que, en conjunción con el elenco de actores, hace trama de la actuación y en ello, del relato. En el marco de la producción de sentido actoral se comprende por éste último aquel estatuto de ficción que se instala en la escena desde la praxis de actuación.

En este sentido, resulta de interés la definición de secreto que provee Paolo Fabbri en *Tácticas de los signos* (1995). Este semiólogo plantea el mismo como una puesta en valor, una escalada en aumento de significaciones que tiene por característica principal la continua movilidad de la información secreta. De tal forma, Fabbri define el secreto como aquel objeto de una puesta en valor alrededor de la cual giran dos sujetos:

Imaginemos por ejemplo que yo esté interesado en el hecho de que tú tengas un secreto y lo descubro. Algo que tu no quieres que se sepa. También tú estarás interesado en mi interés por ese secreto [...] Supongamos que lo descubro y tengo el interés estratégico de fingir que no me di cuenta de él y mantener secreta la circunstancia de que he descubierto tu secreto. Eso implica que te conducirás como si el hecho fuese secreto, te miraré sabiéndolo y por lo tanto, descubriendo todo lo que haces. Imaginemos que te das cuenta que me di cuenta: yo que te miraba a hurtadillas quedaré al descubierto. Te comportarás como antes pero sabiendo que te controlo, me darás indicios tales que harán ciertamente que semejante control no controle nada. (1995, p.15-16)

A tal efecto, el actor y director Bernardo Cappa repone para la escena esa puesta en valor como un partido de truco. Ante el primer signo que emite un actor, el espectador⁵ -el director en los ensayos- “debe responder, está obligado a producir un signo que por lo menos emparde en potencia a éste: es como si uno hubiera cantado truco, el otro tiene que decir quiero, no quiero o retrucar” (Ajaka, et al, 2015; p.19). De igual manera, en relación a los llamados “indicios” de manipulación, se señala aquello que el actor y director Alberto Ajaka, efectuando una comparación entre el básquet y el teatro, nomina como una “batería de maniobras”. Para jugar bien el juego, el actor tratará de distraer y confundir al rival –en las fintas, los amagues, los pases de faja para el caso del deporte- de modo que no pueda develarse el truco. En este sentido, el actor, como el jugador, se ejercitará, por ejemplo, para mirar a un compañero al mismo tiempo que lanza la pelota a otro (Ajaka, et al., 2015).

En segundo lugar, los ensayos suelen iniciar en un trabajo sobre la improvisación. A grandes rasgos -y de forma un tanto esquemática- la hipótesis de obra puede estar delineada de antemano -un recorrido posible de los personajes, textos y situaciones nodales como fue el caso de *Bufarra, carne a la parrilla*- como también, puede darse el caso de un sucinto planteo de personajes situados en un espacio. Por su parte, como director de *Viejo, solo y puto* (2012-2019) Sergio Boris cuenta de los comienzos de la obra: “Yo sólo sabía que quería trabajar con la situación de dos hermanos dueños de una farmacia en el conurbano” (2020). De cualquier modo, el director y el actor productor se implican conjuntamente en el acto creativo a partir de la ejercitación sobre el campo poético asociativo.

En tanto potencia expresiva de una singularidad significante, el campo asociativo se afirma como un tipo específico de percepción actoral capaz de encontrar afinidades entre palabras, gestos, acciones y objetos diversos y construir con ellos imágenes dialécticas.⁶ De tal forma, los implicados en la situación de creación ponen a circular a gran velocidad las materialidades propias de la escena -palabras, pero también gestos, deseos, mundos, corporalidades, intensidades, ritmos, tonos, coloraturas, objetos. En consecuencia, la situación de creación se afirma como el momento de proli-

⁵ Lo mismo aplica a la relación entre actores, en la construcción de la escena improvisación mediante.

⁶ Para Ferreyra y Rodríguez (2020) se sostiene en aquello que Benjamin (2001) denomina “percepción de lo semejante”.

feración poética donde el actor productor instala a futuro, los pliegues del relato.

Por lo dicho, el secreto radica entonces en la circulación de las materialidades dentro del devenir escénico de la improvisación, comprendidas aquí -en la relación secreta que dicta la construcción de las imágenes “dialécticas”- como organizadoras de un relato secreto. En tal sentido, efectuando las traducciones que el campo de la escena demanda, los desarrollos de Ricardo Piglia sobre el relato sirven para pensar los resortes performáticos que operan en el doble juego del actor productor -signado en la manipulación de lo afín y la mostración y ocultamiento de las formas. De esta manera, la producción de sentido actoral se afirma como la construcción de “un relato visible [el cual] esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario” (Piglia, 1986; p.106). Por su parte, Bartís (2003) repone ese desdoblamiento - afirmar fuertemente algo y al mismo tiempo quebrarlo- en la conciencia que el lenguaje tiene de sí mismo, producto de una formación en el desarrollo del vínculo con el punto de vista. Dicho de otro modo, el lenguaje debe narrar que también puede morderse a la cola. La teatralidad brota en el chisporroteo, en la erotización producto de la voluntad de hacer cómplice al que mira de estar, a la vez, en dos lugares diferentes.

Se trata de la presencia de un relato oculto que ya no se corresponde a la categoría de subtexto propia del teatro realista donde, para el actor creador, el secreto funciona como un problema de revelación de verdades. En otras palabras, el actor creador -a diferencia del actor productor-, se encuentra configurado a partir de los principios de “causalidad”, “totalidad” e “identidad” (Ferreya y Rodríguez, 2020) que se vale del subtexto como un vehículo de la trama: una carga dramática secreta del personaje que termina, por fin, explicitándose. Ahora bien, en una nueva lógica del secreto comprendido como principio constructivo, se postula la praxis del actor productor como la construcción de un horizonte de sospechas que suspende la certeza de una revelación. A diferencia del actor creador -enajenado en el aparato de ficción- el actor productor se involucra activamente en el proceso de producción de sentidos: con cierta picardía, expone las formas propias del sistema que “se caracterizan por la capacidad de exhibir en su materialidad los mecanismos que operan esas fuerzas, de mostrar los vínculos “reales” que se generan entre los actores a lo largo de los ensayos y los campos imaginarios que activan tales vínculos” (Ferreya

y Rodríguez, 2020; p. 55). De esta manera, se afirma como un cuerpo político en tanto confronta con el aparato de ficción desde un procedimiento específico de actuación signado por lo que muestra y por lo que oculta.

Así, por ejemplo, en relación al plano compositivo y propio del universo poético de los personajes de *Bufarra*, se trabajó con referencias literarias y cinematográficas,⁷ como también de la actualidad local. A este respecto, el actor Facundo Cardosi (Silvio Marconi) trabajó, a partir de un pedido de dirección, con la figura del director técnico argentino Héctor “Bambino” Veira, llevando a cabo un trabajo minucioso de observación, acopio y desparrame de tonos, gestos, intensidades; en definitiva, una modalidad expresiva de la cual, tras un recorte importante, quedan reminiscencias, impresiones fugaces que no terminan, en la escena, de develarse. Retomando la idea de pliegue como doblez sobre determinado material flexible, resulta adecuado en tanto da cuenta de una seña en la materialidad -en este caso, la composición del ex presidiario-, la huella de una marca que se vuelve pista, indicio: lo que se ve a simple vista y aquello que late, oculto, al interior.

A continuación, en el plano del referente textual, Martín Mir (Vicente) durante la etapa final de ensayos de la obra decía, en relación al rechazo sexual de su esposa: “...entonces Silvito, vengo acá, al patio, y me hago la paja contra esas macetas y pienso... ¿es esto la vida?”. Hacia el estreno, el texto sufrió algunas modificaciones: “...entonces Silvito, vengo acá, al patio, miro al cielo y pienso... ¿es esto la vida? En una elipsis textual mínima a simple vista, radica sin embargo una imagen, que por su potencia fundacional, constitutiva de actuación, permaneció activa en ese doblez como huella de todo lo que, subrepticamente, es portadora.

El actor actúa -y también narra- aristas, pliegues de una totalidad como trasfondo (acordado por los que juegan) que no termina de mostrarse pero que, en ese acto, queda insinuado. Previo a las funciones se improvisaba la discusión -acordada desde la dirección como “habitual” en la pareja- donde Susana plantea a su marido los beneficios de la vasectomía, detallando cuestiones médicas y legales. La escena se *construía* antes de cada función y de forma distinta cada vez, a modo de calentamiento pero

⁷ Por mencionar algunos ejemplos literarios, la novela *La Causa Justa* (1982) del escritor argentino Osvaldo Lamborghini; como referencias filmicas, se menciona la película argentina *La Mary* (1974) dirigida por Daniel Tinayre, *Escenas de la vida Conyugal* (1973) del director sueco Ingmar Bergman como también fragmentos específicos de los comienzos cinematográficos de Leonardo Favio.

fundamentalmente -a fuerza de chicana- como disparador de una carga dramática -rítmica, situacional- que se actuaba solapadamente después.

Hasta aquí, se mencionan algunas breves situaciones o textos velados, probados en sus alcances y potencialidades en el proceso creativo de la obra que permitieron, en su exclusión, una densificación atmosférica de las escenas merced de lo oculto. Esta modalidad específica de producción de actuación deja al descubierto la idea de un secreto -“un no estar de algo que está, en otras palabras, lo propio de lo oculto” (Jitrik, 2007; p.46)- imbricado aquí en la problemática de la actuación en la configuración de una presencia/ausencia. En esta línea, se trata de un sistema de producción de sentido actoral dispuesto en un doble juego. Se actúa la sospecha de una presencia en ausencia -un “flujo invisible” (Bartís, 2003)- que circula de maneras encubiertas en la escena.

En tercer y último lugar, Sergio Boris define la improvisación a partir de una “lateralización” constitutiva del trabajo de la dirección escénica. En sus palabras se trata de “un estar en torno al centro sin ir hacia el centro [incluso] sin todavía saber el núcleo del asunto” (Boris, 2020). Pensada desde las lógicas de lo secreto, la producción de sentido actoral deviene así en una configuración de asociaciones múltiples en torno a un centro -secreto- que no termina de definirse; éste se expresa como la problemática de la circulación de las materialidades escénicas -en tanto que furtivas-fugaces. Al respecto, Jacques Derrida (2006) señala que el secreto, como lo sagrado, se pronuncia a partir de su indefinición y de la experiencia de imposibilidad que la noción comporta: “Y el secreto permanecerá secreto, mudo, impasible [...] se calla porque permanece extraño a la palabra (Derrida, 1993; p.15). Para el campo de la escena entonces, no importa ya el “asunto” de la improvisación, sino el impacto que produzca en el cuerpo de actuación.

El actor productor se instala y produce desde la repercusión del hecho, dejando tras de sí el trazo secreto. En esa línea *Bufarra, carne a la parrilla* redobla la apuesta: propone un desplazamiento desde la tematización del secreto -en la voluntad de los adultos de ocultarle a Ángel (Leo Espíndola) la condena de su padrino en Batán- al territorio efectivo de la actuación, para radicarse allí, capturado e indescifrable. Tanto el cuarto del niño como la situación de intimidación con su padrino quedan por fuera del cuadro de la escena, en un inquietante fuera de campo. El relato que la actuación construye progresivamente hasta encauzar en ese final de

obra se configura entonces como un envés posible: la repercusión parcial de un acuerdo sobre una situación que no se agota, completamente, allí. Luego, el secreto se instala como procedimiento constructivo, propulsor del campo asociativo, en tanto permite activar asociaciones necesarias al despliegue de actuación.

Afirma Walter Benjamin que “la penetración en los dominios de lo semejante tiene una importancia fundamental para el esclarecimiento de amplios sectores del conocimiento oculto” (1998; p.85). Se impone así un lenguaje actoral que, en la diseminación adrede de indicios secretos frente al público, instala un relato que, como el fuego cuando se aviva, se torna opaco y traslúcido al mismo tiempo. En esta proliferación de sentidos se produce entonces algo del orden de una existencia -inasible- que desborda el lenguaje: un resto que no se entrega. Por ahora, las nombraremos como *zonas de indeterminación*: cautivantes, atractivas, inquietantes; zonas que abren la percepción de un indecible que crea cuerpo, materia, relato, teatralidad.

Referencias bibliográficas

- Ajaka, A., Bustamante, M., Cappa, B., Farace, A., Feldman, M., Garrote, A., Gatto, A., Kartun, M., Jakob W., Mendilaharsu, A., Obersztern, M., Pavlovsky, E., Piel de Lava, Spregelburd, R. y Szuchmacher, R. (2015). *Detrás de escena*. Buenos Aires: Excursiones.
- Altamirano, C. y Sarlo, B. (2007). *Conceptos de sociología literaria*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Bartís, R. (2003). *Cancha con niebla. Teatro perdido*. Buenos Aires: Atuel.
- Bartís, R., Desmarás, J. y Zapata, L. (2018). *Ahí vienen. Sobre el laboratorio de Creación I dirigido por Ricardo Bartís*. Buenos Aires: Teatro Nacional Cervantes.
- Benjamin, W. (1998). *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (2002). *Ensayos. Tomo V*. Madrid: Editora Nacional.

- Boris, S. (2020). *Recorridos de actuación y dirección*. (Entrevista no publicada). Instituto de Investigación en Teatro, Departamento de Artes Dramáticas, Universidad Nacional de Artes.
- Catalán, A. (2001). Producción de sentido actoral. *Teatro XXI*, VII, (12), 15-20.
- Catalán, A. (2005). El actor como escenario. *Conjunto*, (136). En línea en: <http://www.casadelasamericas.org/publicaciones/revistaconjunto/136/revistaconjunto136.php?pagina=conjunto>. Consultado en septiembre de 2020.
- De Marinis, M. (1997). *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Galerna.
- De Marinis, M. (2005). *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna.
- Derrida, J. (1993). *Pasiones (la ofrenda oblicua)*. París: Galilée.
- Derrida, J. (2006). *Dar la muerte*. Buenos Aires: Paidós.
- De Rosso, E. (2012). *Nuevos secretos: transformaciones del relato policial en América Latina, 1990-2000*. Buenos Aires: Líber.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I: convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Fabbri, P. (1995). *Tácticas de los signos. Ensayos de semiología*. Barcelona: Gedisa.
- Ferreya, S. y Rodríguez, M. G., (2020). El actor como productor: hacia un análisis materialista de la actuación en Buenos Aires. *Apuntes de Teatro*, (143), 42-56.
- Jitrik, N. (2007). *Fantasmas semióticos concentrados*. Monterrey: Fondo de Cultura Económica.

- López Casanova, M. (2018). Procedimientos. En M. López Casanova y M. E. Fonsalido (Coords.), *Géneros, Procedimientos, Contextos. Conceptos de uso frecuente en los estudios literarios* (pp.91-98). Los Polvorines: Ediciones UNGS.
- Mauro, K. (2011). *La Técnica de Actuación en Buenos Aires. Elementos para un Modelo de Análisis de la Actuación Teatral a partir del caso porteño*. (Tesis Doctoral). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. En línea en: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1351>. Consultado en agosto de 2020.
- Pavis, P. (1992). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- Pavis, P. (1994). *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernismo*. La Habana: Casa de las Américas.
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro. Mimo. Danza. Cine*. Barcelona: Paidós.
- Pellettieri, O. (1994). *Teatro Argentino Contemporáneo (1980-1990). Crisis, transición y cambio*. Buenos Aires: Galerna.
- Pellettieri, O. (2008). *Perspectivas teatrales*. Buenos Aires: Galerna.
- Pessolano, C. (2019). *Subjetividad poética, credo poético y resistencia en las prácticas de la escena*. (Tesis de doctorado no publicada). Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires y l'Université de Franche-Comté.
- Piglia, R. (1986) *Formas breves*. Barcelona: Anagrama.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial.
- Rancière, J. (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital intelectual.

Rauschenberg, N. (2020). Teatro de intensidades y trabajo docente de Ricardo Bartís: actuación y convenciones. *Urdimento*, 2, (38), 2-28. En línea en: <https://periodicos.udesc.br/index.php/urdimiento/article/view/16919/11967>. Consultado en octubre de 2020.

Tinianov, J. (1978). La noción de construcción. En T. Todorov (Comp), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos* (pp. 85-88). México: Siglo XXI Editores.

Ure, A. (2003). *Sacate la careta*. Buenos Aires: Editorial Norma.



La Dirección Invisible

Valeria Folini*

Resumen

El dispositivo actriz-actor/ directora-director es el centro de gravitación del presente trabajo. Nos interesa adentrarnos en una forma específica de agenciamiento de la red de relaciones que se produce entre los elementos de esta dualidad. Estos elementos pueden ser personas y/o cosas, o bien, enunciados y palabras.

Este particular agenciamiento, será necesariamente situado y territorializado, ya que vamos a partir de la auto observación de una práctica directorial no hegemónica (una mujer que dirige en una provincia alejada de los grandes centros de producción teatrales).

Lacan nos dice que “históricamente, el amo frustró lentamente al esclavo de su saber, para hacer de éste un saber de amo”. En la red de vínculos que se ponen en juego entre directora y actores-actrices en el proceso de construcción de un espectáculo, se problematiza y actualiza permanentemente esta hipótesis de Lacan. Las tensiones en las direcciones que los vectores del tráfico del saber supone, desenmascara visiones éticas y políticas acerca de la circulación de los saberes y de los medios de producción. La línea de fuga de este dispositivo, y a la vez, el vértice que permite su triangulación confiriéndole su sentido, es la obra, objeto del deseo y producto a socializar.

Llamamos dirección invisible a aquella metodología de trabajo directorial que se vale de la persuasión, la seducción, la paciencia, la espera y la provocación, como estrategias para el empoderamiento de los actores-actrices en el reconocimiento de sus poéticas personales en relación a la obra. En este agenciamiento la directora deviene imperceptible, disolviendo el lugar del “deber ser”, a la vez que desalienta la posibilidad de extracción del saber de los actores-actrices para adueñárselo. Este método revisita la máxima de Spinoza “nadie sabe lo que puede un cuerpo”, reformulándola en la potencia del “entre” deleuziano. En una matriz relacional

* AC Teatro del Bardo. Universidad Autónoma de Entre Ríos
valeriafolini@yahoo.com.ar

que se pretende femenina, descentralizada y rizomática, se problematiza una práctica directorial hegemónica, patriarcal y verticalista que nos atraviesa como comunidad teatral.

Territorios y destierros

El presente trabajo surge de la necesidad de dejar registro y contribuir a la problematización de una práctica de dirección teatral que se ha venido construyendo y de-construyendo en treinta años de profesión. El corpus analítico al que recurriremos será la auto-observación de una trayectoria profesional registrada en bitácoras de trabajo, en producciones artísticas y teóricas, y en investigaciones previas.

La mencionada práctica se territorializa en una región teatral alejada de los grandes centros de producción y de las instituciones legitimadoras del medio, en la ciudad capital de la provincia de Entre Ríos.

Inscripta en la tradición del teatro de grupo, Teatro del Bardo, que se define como una agrupación artística conformada por actores y actrices, que, además de actuar, dirigen, escriben dramaturgia, hacen vestuarios, iluminan y se ocupan del sonido de sus obras. Cabe aclarar que estos roles (actuación, dirección, dramaturgia, vestuario, iluminación y sonido) no son llevados adelante necesariamente por cualquier persona, indiscriminadamente, sino que se prioriza dentro del campo de acción el lugar de la actuación, siendo ésta el vértice donde converge toda la actividad grupal. Todos los integrantes del grupo son actores o actrices, que, además se especializan en otra/s tarea/s y rol/es específico/s, sin por esto ir en desmedro de esas actividades.

La formación de la directora que observamos es eminentemente autodidacta, referenciada en maestros y maestras de disímiles escuelas y metodologías: Agustín Alezzo, Ricardo Bartis, Daniel Misses, Eugenio Barba, Julia Varley, José Luis Valenzuela, Tony Lestingy. Si bien se encuentra hace tres años Licenciada en Teatro (título de la Universidad Nacional del Litoral), dicha instancia formativa, ha venido a legitimar y metodologizar la experiencia teatral previa. En su actividad como investigadora reconoce al campo teórico de la Antropología Teatral como el marco conceptual en el que tiene mayores competencias.

En ese territorio descrito observamos una trayectoria directorial que se compone de cuarenta y cinco puestas en escena, dirigidas en el lapso de

veinticinco años, la mayor parte de ellas en el contexto de la grupalidad mencionada, pero encontrando también espectáculos dirigidos a pedido de otros artistas y/o a instancias de otros grupos.

La dirección como dispositivo

Pretendemos observar esta práctica como un dispositivo según la definición que diera Foucault en una entrevista de 1977, donde dice del mismo que es

Un conjunto decididamente heterogéneo que comprende discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas; en resumen, los elementos del dispositivo pertenecen tanto a lo dicho como a lo no-dicho. El dispositivo es la red que puede establecerse entre estos elementos. (Foucault:1977)

Lo que nos interesa de la noción de dispositivo que nos propone Foucault es atender más a las líneas que lo recorren, que a la naturaleza de los elementos que lo integran. Sumaremos que Deleuze, ampliando esta idea, distingue allí las líneas del saber, del poder y de la subjetivación.

Para Deleuze los dispositivos están atravesados por dos instancias que a la vez los exceden: el saber y el poder. Este autor explica que el saber se manifiesta en curvas de visibilidad y en curvas de enunciación, pues “*los dispositivos son máquinas para hacer ver y para hacer hablar*” (1988). Por otro lado, el poder se traduce en líneas de fuerza que “*de alguna manera ‘rectifican’ las curvas anteriores [las del saber]*” (1988)

Entrecruzándose con las curvas sobre las que se distribuyen las variables del saber y del poder, Deleuze destaca unas líneas de subjetivación que aleatoriamente resisten y/o escapan a las líneas de poder. Algunos dispositivos admiten estos procesos de individuación o subjetivación en los que, una línea de fuerza se vuelve sobre sí misma dando lugar a lo que Foucault denomina “tecnología de uno mismo”. Creemos que los espectáculos teatrales son sistemas que responden a esta conceptualización de dispositivo.

Nos interesa adentrarnos en una forma específica de agenciamiento de la red de relaciones que se produce entre los elementos de la dualidad actriz-actor/ directora-director. En este agenciamiento la directora deviene

imperceptible, disolviendo el lugar del “deber ser”, a la vez que desalienta la posibilidad de extracción del saber de los actores-actrices para adueñárselo. Revisitando la máxima de Spinoza “nadie sabe lo que puede un cuerpo”, reformulándola en la potencia del “entre” deleuziano. En una matriz relacional que se pretende femenina, descentralizada y rizomática, se problematiza una práctica directorial hegemónica, patriarcal y verticalista que nos atraviesa.

Nombrando lo invisible

Llamamos dirección invisible a aquella metodología de trabajo directorial que se vale de la persuasión, la seducción, la paciencia, la espera y la provocación, como estrategias para el empoderamiento de los actores-actrices en el reconocimiento de sus poéticas personales en relación a la obra. Lacan nos dice que “históricamente, el amo frustró lentamente al esclavo de su saber, para hacer de éste un saber de amo”. En la red de vínculos que se ponen en juego entre directora y actores-actrices en el proceso de construcción de un espectáculo, se problematiza y actualiza permanentemente esta hipótesis de Lacan. Las tensiones en las direcciones que los vectores del tráfico del saber supone, desenmascara visiones éticas y políticas acerca de la circulación de los saberes y de los medios, técnicas y formas de producción. La línea de fuga de este dispositivo, y a la vez, el vértice que permite su triangulación, confiriéndole su sentido, es la obra, objeto del deseo y producto a socializar. La obra deviene entonces una red de relaciones que se construye y deconstruye, permanentemente, atravesada por las líneas del saber, el poder y la subjetivación, tendiendo a estabilizarse mientras se desestabiliza.

Un dispositivo de estas características, blando y flexible por naturaleza, facilita la circulación de los saberes (técnicos, semióticos, filosóficos, políticos), en diálogo, confrontación y acuerdos precarios, siempre renovables, con las líneas de poder que atraviesan el sistema. “Nuestro saber-hacer teatral es un archivo de soluciones acertadas legado por nuestros antepasados” dice José Luis Valenzuela en su inédito libro “Bye Bye Stanislavski”.

Las líneas de poder en el dispositivo teatral estarían tensionando las “soluciones acertadas”, y la idea del “legado que nos dejan los antepasados”, con el confluir siempre heterogéneo de las diversas poéticas personales de

los actores en el dispositivo. El rol directorial se ocuparía de forzar conexiones imprevistas entre puntos no-contiguos distribuidos en las líneas del saber. En un “*ir y venir desde el ver al decir e inversamente*”, las líneas de fuerza actúan “*como flechas que no cesan de penetrar las cosas y las palabras, que no cesan de librar una batalla*” (Deleuze 1988)

El trabajo del hacedor teatral, cualquiera sea su rol creativo en el proceso, no necesita estar guiado a priori por la certeza del contenido y/o el procedimiento, sino que puede ser conducido por la incertidumbre de la búsqueda. Este posicionamiento frente al acto creativo privilegia el desdramatamiento de la lógica intrínseca del universo que se va creando en el “entre” los diversos ejecutantes del proceso. En la práctica profesional que estamos indagando, la forma de arribar a los materiales escénicos, y también de problematizarlos, pulirlos, montarlos y combinarlos en sus detalles, es un diálogo constante entre estructura y espontaneidad. Se construye un andamiaje técnico (estructura dramática, fábula y/o trama, estructura rítmica) que posibilita la irrupción de lo inesperado, de lo insospechado. Cuando esto, que es a la vez sorprendente y esperado, sucede, se vuelve a reflexionar sobre la estructura previa, o bien se comienza a construir una estructura nueva. El proceso se parece a la Rueda de La Fortuna, una puede entrar a ella por cualquier punto del círculo, pero indefectiblemente pasará por todos los puntos.

Si bien los procedimientos y las estrategias utilizados por la dirección invisible, se diversifican en relación a las especificidades de los proyectos artísticos y los procesos actorales, se observa que, la premisa de trabajo es, que el hacer va encontrando la forma de hacer. Son las tensiones espaciales que proponen los cuerpos en escena, las vibraciones, las neo remisiones que le proponen esos elementos a la directora, como primera espectadora, las que van guiando el proceso y no solamente, “el archivo de las soluciones acertadas legado por nuestros antepasados”. Sin embargo, este bagaje de conocimiento profesional, en sus dimensiones técnicas, éticas y políticas, son el sustrato de toda la metodología, que se reactualiza y se problematiza en la práctica. Esta puesta en constante observación y cuestionamiento de aquello que hemos heredado, esta desnaturalización permanente del saber adquirido en el oficio, aparece en el dispositivo como la curva de la subjetivación.

Para referirnos a uno de los componentes más gravitantes del dispositivo, que es atravesado por la curva de la individuación o subjetivación,

vamos a adentrarnos en el concepto de “poética personal” desarrollado por el director argentino Renzo Casali, fundador del grupo argentino-italiano Comuna Baires. Citamos a continuación un fragmento de una conferencia de 2009, dos meses antes de su desaparición física:

Cada uno de nosotros, es decir todos los habitantes del mundo, nacemos con un paradigma, nacemos con una poética personal. Esa poética personal es innata, no se puede aprender, no se puede cambiar, no se puede modificar con el tiempo. Cuando hablamos de poética, hablamos de diversidad entre persona y persona, no hay dos seres iguales, no hay dos seres que se asemejen. Desde el punto de vista de la lectura subjetiva que nosotros establecemos con la realidad, delante de un fenómeno cualquiera, un accidente de auto que pueda pasar en este momento; nuestra reacción instantánea hacia un mismo hecho, tiene traducciones e interpretaciones y emociones diversas; de un modo instantáneo, pre-racional, no racional, es decir, instintivo. Y nos preguntamos, ¿por qué esta diversidad? Porque nuestra lectura, la lectura de esta realidad, está condicionada por esta poética personal. Cuando hablamos del mito de referencia personal o paradigma personal, estamos diciendo que cada uno tiene una riqueza y una soledad al mismo tiempo. Es la riqueza del paradigma, de la poética personal la que me lleva a leer al otro de un modo muy particular. El otro como hecho, como cosa, como persona, como proyecto, como idea, como vida. Y en esto, somos todos diversos, nadie se asemeja en esa irrepetibilidad de la vida individual. Esa poética es naturalmente la mirada subjetiva e inmediata que nosotros damos – provocamos sobre la realidad.

Les actores y actrices, así como los directores, y todas las personas en general, dirá Casali, acuñamos un paradigma que no podemos eludir, aún cuando lo desconozcamos o neguemos. Esta poética personal es el punto de irradiación de la presencia escénica de los actores y actrices, pero también su posicionamiento frente al mundo, es decir, frente al teatro. El principal objetivo de la dirección invisible, es hacer confluír, dinamizar, potenciar y descubrir las poéticas personales que componen el dispositivo, individualizando los diferentes vectores de fuerzas que las atraviesan, a fin de intervenir las diversas curvas (de saber, de poder, de subjetivación) en pos de potenciar el emergente “obra”, razón y causa del agenciamiento grupal

A la vista de todo lo expuesto, nos preguntamos cómo deviene invisible la dirección sin sustraerse de su rol inscripto en la curva del poder. Puntualizamos a continuación algunas premisas metodológicas que guían

esta hipótesis, a fin de ir especificando características de la dinámica observada:

- Los proyectos de espectáculos surgen de las propuestas dramáticas, temáticas, y/o técnicas de los actores y actrices. La dirección no convoca a los actores y actrices, sino al revés, es el colectivo actoral quien elige ser dirigido por determinada persona.
- Los actores y actrices trabajan sus materiales en soledad antes del primer encuentro con la dirección. En ese proceso de llevar al espacio escénico las hipótesis de trabajo, los actores y actrices materializan sus propuestas e inquietudes, problematizan sus saberes y generan nuevas preguntas y certezas que llevan al primer ensayo con la dirección. De esta manera, se flexibiliza el vector del poder de quien observa y es garante de la relación con la expectación. La directora debe, necesariamente dialogar con una propuesta previamente elaborada y de la que no necesariamente formó parte. Esta instancia metodológica requiere de actores y actrices acostumbrados a una práctica de trabajo en soledad, y formados en una tradición teatral que los haga independientes de la presencia del director/a. En este sentido, el dispositivo observado es causa y efecto de dicha formación y práctica.
- Antes de la primera intervención, la dirección escucha y mira, durante todo el tiempo que sea necesario, a fin de elaborar un primer diagnóstico del dispositivo en que está interviniendo, como uno de sus tantos componentes. Luego del diagnóstico surgido de este paciente proceso de observación, su función principal será poner en funcionamiento la curva del poder, ya que las líneas de fuerza actúan *“como flechas que no cesan de penetrar las cosas y las palabras, que no cesan de librar una batalla”* (Deleuze 1988)
- La dirección genera nuevas tensiones entre los puntos distribuidos en la curva del saber, y lo hace reordenando, suprimiendo, superponiendo los materiales escénicos presentados por los actores, a fin potenciar y/o complejizar la red de relaciones ya existente.

- Las nuevas relaciones resultantes de las operaciones mencionadas, sumadas a las de la curva de subjetivaciones que comienza a activar las intervenciones directoriales, (donde aparecen transferencias, nuevas convenciones, códigos de relación que exceden el espacio físico y simbólico de la puesta en escena), hacen emerger la primera argamasa de la obra.
- En este estado embrionario de la obra, la dirección comienza a sugerir actividades, guiada por la desnaturalización de aquello que el colectivo supone está construyendo. Organiza de esta manera una serie de planificadas actividades con el objetivo de provocar un quiebre en la linealidad de las significaciones consensuadas que detecta en la producción. Estas provocaciones, que hacen dialogar la red de poéticas personales presentes al momento, con la poética personal de la directora, intentan horadar la estructura convenida y construida, a fin de que nuevas significaciones, relaciones y sentidos aparezcan en la obra.
- Luego de un proceso de trabajo, desarrollado en un tiempo organizado exclusivamente por la dirección, según un diseño que considera necesario para la especificidad de cada producción, comienza la etapa de montaje final. Éste es el momento donde la curva de poder toma supremacía sobre las otras dos curvas que atraviesan el sistema. Sin embargo, si el dispositivo funciona adecuadamente, aquellas líneas claramente forzadas por la dirección, aparecen al colectivo actoral como necesarias y, por lo tanto, la curva del poder se suaviza en la percepción de actores y actrices. Cuando esto sucede la dirección se hace invisible.

Referencias bibliográficas

Casali, Renzo. Artículo “La Poética Personal” en la publicación “Auca, Revista de Artes Escénicas” Número 1. AC. Teatro del Bardo. Paraná 2012

Valenzuela, José Luis. “La actuación. Entre la Palabra del otro y el cuerpo propio”. EDUCO. Neuquén. 2011

Valenzuela, José Luis. "Bye Bye Stanislavski". Inédito. Comunicación Personal



La metodología de trabajo en el Taller Actuaciones de la ciudad de San Miguel de Tucumán, para la dirección de actores y actrices

María José Medina*

Introducción

En el presente trabajo abordaremos, desde el rol del artista investigador, la práctica de la dirección de actores y actrices, a partir de la metodología de trabajo que desarrollamos en el Taller Actuaciones de la ciudad de San Miguel de Tucumán, un espacio destinado a la formación actoral independiente; y haremos foco en dos problemáticas específicas: ¿Cómo influye la idea de actuación en los procedimientos prácticos de dirección de actores y actrices? y ¿Cómo el vínculo entre Actor/ Director, se transforma en procedimiento creativo?, reflexionando sobre asuntos que a veces, son difíciles de visibilizar y nombrar en la experiencia misma, pero que sin duda tensionan y determinan una posición ética y estética en el trabajo artístico.

Desde nuestros inicios en la creación de este espacio de formación nos propusimos crear un Taller destinado al entrenamiento de la actuación y focalizarnos en los asuntos inherentes a este hecho, considerando al actor/ actriz como núcleos centrales del proceso creativo teatral. A lo largo del tiempo desarrollamos una metodología de trabajo, partiendo de la pregunta ¿Qué entrena un actor/actriz cuando no está en un proceso de producción de obra? Esta propuesta de observar qué hacen los actores y actrices y cuál es su ejercicio/ entrenamiento cotidiano, despojado de toda otra estructura externa (texto, puesta en escena, etc.), provenía de nuestra experiencia/recorridos personales en el terreno de la actuación y nuestros cuestionamientos al respecto. La tarea investigativa, surge entonces, de la práctica misma, por lo que será abordada desde el rol del artista-investigador, categoría que propone Jorge Dubatti, quien considera al artista como productor de saberes y conocimiento:

* Taller Actuaciones-Tucumán
mariajosemedina1984@gmail.com



Sucede que el artista, desde la praxis, en la praxis, para la praxis y sobre la praxis, produce pensamiento permanentemente, de diversas maneras, según las poéticas, es decir, según la forma de trabajo, los procedimientos estructurales y la concepción de teatro, y muchas veces es quien más sabe (o uno de los que más saben) de teatro. (2019, p. 19)

Esta investigación sobre nuestra práctica, la ubicaremos en un marco teórico, que nos precede, y nos otorga conceptos y definiciones que son imprescindible para nuestro análisis en la dirección Actoral. Retomaremos, los aportes de la Filosofía del Teatro de Dubatti, donde re-define el concepto teatro como acontecimiento, ligado a lo viviente, lo experiencial, y lo aurático del cuerpo. Enfoque que tomamos hoy, para analizar cómo nos vinculamos con los procedimientos en la dirección de actores y actrices desde una perspectiva humana que contempla lo vincular y lo dinámico del encuentro con otros.

Los estudios realizados por la investigadora Karina Mauro (2014, p. 1), sobre teatro y actuación, son pertinentes para ubicarnos en una concepción de actuación sobre la que nos posicionaremos para abordar este análisis; ella propone abordar la actuación como un fenómeno artístico autónomo con características específicas, revalorizando así el trabajo actoral, no obstante, señala que, en buena parte de la historia, la actuación fue subordinada a parámetros ajenos. La idea del teatro como representación mimética, colocó el trabajo del actor al servicio de la trama. En el terreno de la praxis, encontramos concepciones que coinciden con los presupuestos de Mauro, creadores que desde hace más de cuarenta años, consideraron a la actuación como hecho esencial de la práctica, tal es el caso de Ure, y Bartís¹, reconocidos directores de la escena nacional, que desarrollaron el llamado *Teatro de las Intensidades*, o *Teatro de Estados*², el cual reivindica y evidencia las actuaciones, sus aspectos rítmicos y poéticos, rompiendo con la lógica de la trama, y quebrando los parámetros estéticos, formales y éticos del realismo. Estos directores, han puesto en el centro del terreno teatral al actor/actriz, y la potencia del “cuerpo” como fuerza poética de la escena. Este giro en la concepción del trabajo

¹ Ricardo Bartís, Buenos Aires 1949- Director de teatro, fundador del Sportivo Teatral espacio de Formación para actores-

² El teatro de estados o de las intensidades, es una poética anti-realista y se opone “al teatro de representación” desde lo más propio del lenguaje teatral y pone el foco en la actuación y conjuga lo político con la investigación sobre el lenguaje escénico.

del actor, se manifiesta también en el concepto de *Dramaturgia de Actor*³, utilizados por varios teóricos, y que toma el director cordobés Cipriano Arguello Pitt, refiriéndose a este como un concepto que en los últimos años se utilizó para denominar a una metodología de trabajo utilizada en las artes escénicas.

El cuerpo del actor es central en el momento de mirar la escena. Es el cuerpo puesto a prueba, sometido a diversas tensiones y conflictos, un cuerpo que escapa a la definición de signo estable, donde la incertidumbre, la ambigüedad y la polivalencia sucede mientras el actor realiza su trabajo. Actúa. (2016, p. 130)

El cuerpo del actor es lo inevitable, lo que pone un límite a la representación y genera una tensión permanente, Arguello Pitt, en su investigación cita al teórico José Sánchez, quien señala, “El actor puede fingir ser otro mediante la palabra o el enmascaramiento visual, pero no puede desprenderse de su propio cuerpo, no puede fingir ser otro cuerpo” (2012, p. 37). Todas estas perspectivas mencionadas, aquí, configuran un entramado sobre lo que es de incumbencia de la actuación: el cuerpo, sus tensiones, la presencia, la potencia poética, etc Considerando estos antecedentes, sus claves conceptuales, queremos observar nuestra práctica, para poder comprender y profundizar un pensamiento crítico de las experiencias reales y concretas, permitiéndonos abordar la dirección actoral, desde un enfoque claro y definido sobre la actuación anclado en la concepción del teatro como experiencia humana.

Entrenamiento Perceptivo

Denominamos Entrenamiento Perceptivo a un conjunto de procedimientos que desarrollamos en un tiempo/espacio determinado que tiene como objeto ampliar la percepción del actor/actriz en escena y decidir sobre su expresividad. Para desarrollar esta práctica, compartimos a los actores una explicación gráfica sobre la actuación, y para ello desarrollamos la figura del Arco Expresivo. Esta idea que elaboramos a modo de construir un código común, nos permite plantear que: toda persona, tiene un arco expre-

³ Dramaturgia de actor, según Arguello Pitt este término se refiere a “una perspectiva de trabajo que pone en el centro de la problemática teatral al actor y su modo de organizar la escena. Sin embargo, la utilización del término es amplia; y es posible una cantidad muy disímil de trabajos señalados como dramaturgia de actor” (2016, p. 129)

sivo propio, donde caben todas sus potenciales expresividades, y mediante un entrenamiento físico-sensible, es posible transitar por dicho arco.

La referencia, es el otro nombre que llamamos a una línea imaginaria que está en la base del arco expresivo, donde están las expresividades del cotidiano. Es decir, que, para explorar en el arco expresivo, siempre se parte de la referencia. Por lo tanto, el entrenamiento, viene a proponer que la actuación es un movimiento permanente entre lo que resulta más cercano y más ajeno en término expresivos, pudiendo así, auto-explorar esas variaciones para conocer el cuerpo propio y decidir sobre él. En el arco expresivo, se exploran posibles combinatorias expresivas, y cuando el actor/actriz, logra permanecer en ellas, sucede un tono de actuación, es decir un estado expresivo/perceptivo. Es una llegada a un estar disponible para la ficción.

Consideramos que la expresividad se compone de una parte física (cuerpo, gestos, sonoridad) y también de una parte abstracta (energía, aire). La percepción que los actores y actrices desarrollan de esa combinatoria expresiva, habilita un estado de atención que podríamos llamar una percepción amplificada. Es entonces que el entrenamiento, empieza a trabajar en la percepción, en posibilitar la afectación, la permeabilidad, e ir decidiendo sobre el cuerpo. Como percibe un actor es la máxima expresión de su singularidad actoral.

Los ejercicios que se desarrollan son, en primer lugar, de atención, se guía a los actores en el aquí y ahora, en registrar lo propio, lo que ya tienen cerca, el peso, sus formas, gestualidades, tensiones (sería como quedarse en la zona de la referencia) para luego ir transitando el pasaje a lo más ajeno. En una segunda instancia, se trabaja con procedimientos que propicien la disociación para salir de las zonas seguras, habitar lo incierto, con el fin que el cuerpo se ocupe de más de una cosa a la vez, para vaciar las ideas de actuación que pueden operar como condicionante en la búsqueda.

La disociación vacía el cuerpo, de ideas, de límites, habilita posibilidad del juego, de la creación. Abre la percepción física. Entonces ¿Qué se entrena en el entrenamiento perceptivo?, se entrena estar disponible, el vínculo con la ficción, la posibilidad de la presencia, y también el contacto con tres elementos fundamentales: el espacio, el tiempo, el vínculo con los otros. Un cuerpo abierto, disociado, percibe la extensión del espacio, hace consciente algunas cuestiones obvias, la actuación sucede porque hay

espacio, el registro del tiempo, en ese estar, y la presencia de los otros que lo modifican y tensionan.

El juego de combinar la expresividad, entonces, no es una fórmula técnica, es mucho más que eso, es la percepción amplificadas, y para ellos podemos referirnos al concepto de pre- expresivo de Barba (2005), cuando habla sobre el cuerpo del actor, y dice, que él denomina pre expresivo a *“una cualidad extra-cotidiana, de la energía que vuelve al cuerpo escénicamente decidido, vivo, creíble”*, afirmación que sostiene la idea de un cuerpo vivo, vibrante y vital.

El Entrenamiento perceptivo, como dispositivo de trabajo, nos permitió definir, procedimientos específicos para la dirección actoral, y visualizar el vínculo entre el Director/a-Actor/actriz, como una construcción que contemple una mirada de la actuación, y poder acompañar en esa búsqueda creativa.

La dirección de actores y actrices

La dirección de actores y actrices es una práctica establecida por un vínculo, una coincidencia, un encuentro para transitar el terreno de lo incierto colectivamente. Re-pensamos el concepto de dirigir, considerando que es un acompañar a otro, posicionarse de igual a igual, pero ¿Cómo se traduce esa propuesta de simetría en la relación actor/director en términos procedimentales?, nos encontramos aquí con tres cuestiones que surgieron en nuestra práctica para que esto suceda: los acuerdos, la escucha y la espera.

Los acuerdos: nos referimos a compartir desde la palabra antes del entrenamiento un acuerdo sobre lo que se quiere buscar, generar una instancia para poder observar/reflexionar sobre la actuación, y encaminarse hacia ella. Manejar la información de manera equitativa rompe con ese poder que se le otorga a la dirección históricamente por encima de los actores y actrices.

La escucha: es una disponibilidad por parte del que dirige de poder atender, captar, registrar, lo que expresa el actor y actriz de su propio proceso, para poder re-pensar la práctica desde lo vivo.

La espera: esta instancia, para poder abordarla, es necesario reconocer algunas cuestiones que pueden resonar obvias; primero que los que actúan son seres humanos complejos (con historia y sensibilidades), segundo, que cuando lo hacen exponen su cuerpo y su sentir, y tercero, que cada

actor/actriz es único y singular, y por tanto cada uno tiene sus tiempos en el proceso creativo. “Esperar” en el entrenamiento es no forzar, dar espacio a que el actor/ actriz “llegue” a la ficción y encuentre su zona de disponibilidad.

Sin duda que, en nuestra práctica, atravesar la espera, incluso en procesos creativos que tenían una fecha de estreno, resulta un tanto incómodo, pero es ahí el momento de las preguntas más profundas ¿para qué hacemos esto? ¿Qué es lo que buscamos con estos actores y actrices?, esos sentidos más humanos que superan lo anecdótico de un proceso, nos posicionan ética y políticamente con lo que hacemos, recordando que la actuación no es la mera reproducción de una técnica.

Estas consideraciones interpelan los procedimientos, los atraviesan. En este trabajo queremos abordar dos preguntas específicas sobre los procedimientos en la dirección actoral, y son las siguientes: ¿Cómo influye la idea de actuación en los procedimientos prácticos de dirección de actores y actrices? y ¿Cómo el vínculo entre Actor/ Director, se transforma en procedimiento creativo?, intuimos que aquí podemos encontrar materiales que nos permitan reflexionar más a fondo sobre nuestra práctica.

¿Cómo influye la idea de actuación en los procedimientos prácticos de dirección de actores y actrices?

Primeramente, es necesario precisar a qué nos referimos cuando hablamos de procedimientos, recurriremos al concepto de “Técnica” que desarrolla Arguello Pitt (2016, p. 34), quien señala que en principio se trata de un saber hacer, según la concepción aristotélica, la técnica es un medio para lograr la mimesis de la realidad en la Representación. Luego, distíngue esta técnica, en el sentido moderno, como un medio para controlar y transformar el medio teatral y la técnica en el sentido contemporáneo que desestructura el campo teatral.

La técnica ya no es sólo un saber hacer o un medio para un fin, sino que es en sí misma un hacer, y puede constituirse en el objeto, la técnica se de-construye, poniendo de relieve el procedimiento: lo que se pone en foco es la mera operatoria y pone en juego las jerarquías y las reglas que la fundamentan (2016, p. 33)

Por lo tanto, aquí la idea de técnica, cuestiona un saber que garantice la representación, o la reproducción de ciertas formas predeterminadas. Se visibiliza el procedimiento como la aplicación personal/singular de la técnica, y donde nos preguntamos ¿Cómo intervenimos, como directores, en nuestra práctica? Es una concepción viva de los procedimientos que contempla su particularidad y como se constituyen como alternativas para abordar la actuación. Los procedimientos van al encuentro de los actores/actrices, y allí, suceden experiencias singulares. En el caso de nuestra práctica del entrenamiento perceptivo, que realizamos con diversos actores y actrices de 18 años en adelante, algunos con formación académica y otros no, observamos algunas cuestiones que tensan los procedimientos, es decir, que constituyen zonas invisibles/abstractas de pujas creativas. Nosotros, las identificamos como planos que conviven en la práctica de la actuación:

A- El plano de personal/singular: si retomamos el *arco expresivo*, volvemos sobre el concepto de *referencia*, veremos que todas las personas en el momento de actuar parten desde aquellas expresividades propias, que son inherente a él, las que manifiesta en su vida diaria, nos referimos también a las formas de asociar y de vincularse de cada uno. Es lo que constituye su singularidad previa al momento de decidir actuar. Este plano es necesario reconocerlo para que al actor/actriz pueda registrarlo.

B- El plano de las ideas de actuación: los actores y actrices, tiene una idea de lo que es actuar, incluso los que nunca antes hayan actuado. Algunos pueden ser conscientes de que poseen esa idea, pero muchas veces nos. Esa idea se asocia a una forma de decir, una forma de sonar, incluso de “representar”. Esto significa que sus cuerpos son atravesados por ideas construidas de antemano, que muchas veces pueden evitar el contacto con el aquí y ahora de la escena.

C- El plano de la presencia/el aquí-ahora: una vez que los actores y actrices, están en la ficción, están una experiencia que los tensa, que se les requiere presencia, donde despliegan sus sentidos físicos, y sensibles.

Estos tres planos, en la práctica cuesta identificarlos, pero están presente, y determinan la actuación, es decir que hay algo de lo que se porta previamente desde el cuerpo y las ideas que no dejan de aparecer en la escena, como elementos que tensionan el acto de actuar. Es como un juego entre lo previo a la escena y el aquí y ahora que ella propone. En ese límite es donde trabajan los actores sus construcciones poéticas.

Todo lo que nos proponemos como directores pretende mover el cuerpo del actor, pero también mover los conceptos (de actuación) que justifica el hacer en ese instante. Por ejemplo, en el entrenamiento perceptivo cuando los actores son muy representativos y ellos mismo quieren correrse de esa zona, realizamos un ejercicio que llamamos de los “estereotipos” donde le pedimos que actúen ciertos comportamientos muy reconocibles socialmente y pueden reconocer cierta forma definida donde acomodan su cuerpo, su expresividad. En ese ejercicio emerge la idea de actuación, se vuelve palpable, y al visibilizarla, es posible ver cómo opera con sus límites.

Otro caso significativo, es lo que ocurre cuando aparece el texto, y el actor asocia que hablar en escena es un hecho solemne e informativo, lo cual está fuertemente ligado a una idea de la palabra como elemento central de la escena, se cree que ese momento de decir el texto es el momento más importante, y entonces el texto suena impregnado por esas intenciones que vienen desde cómo se posiciona el cuerpo, los tiempos que se usan, las formas etc. Aquí, nos sirve nombrar el concepto de sonoridad, que nosotros lo planteamos como un término que supone que un cuerpo suena como una totalidad, y el decir no implica nada más que pronunciar palabras, sino también el silencio que hay entre palabra y palabra, los sonidos de la respiración, las muletillas que decimos, las onomatopeyas que emitimos etc. Esto expone que la sonoridad es un mundo que crea sentido, y que puede estar tapada por una idea de actuación/ una idea de teatro.

Poder determinar que los conceptos previos que se tienen sobre la actuación influyen en el hacer y se manifiestan en el cuerpo del actor/actriz, es aclarar y tratar de visibilizar aquellos sucesos que se escurren y esfuman en esta práctica pero que sin duda tiene la fuerza necesaria para teñir una ficción, y ser percibidos por los sentidos del que mira y también del que actúa, por tanto, registrar esto, analizarlo, colabora a la comprensión de la práctica.

¿Cómo el vínculo entre Actor/ Director, se transforma en procedimiento creativo?

Diseñar un Entrenamiento perceptivo con una propuesta que invita a buscar otras expresividades, a salir de las zonas seguras, a cuestionar los conceptos que tenemos sobre que significa actuar, implica una experien-

cia intensa y de mucha exposición. Se trata de una práctica que nos permite visualizar el trabajo específico que hace un actor/actriz, y también nos expone sus necesidades. Los vínculos invisibles que se tejen en este dispositivo de trabajo son imprescindibles, puesto que lo que se busca es una sutura en la auto-exploración del cuerpo y las percepciones.

Quienes dirigimos, nos posicionamos para acompañar y trabajar en equipo, para estar ahí, en el la *liminalidad*⁴ del espacio ficticio, observado y escuchando a los actores, un ejercicio de atención mutua, de tiempo presente compartido en plenitud. Cuesta, explicar a veces eso que sucede en ese estar ahí, pero es importante percibir dicho estar, y revalorizarlo. Durante la práctica, se constituye un vínculo de confianza, uno habla y reflexiona con los actores, está cerca de ellos (físicamente), esperar, esperar lo que se necesite. Ese acompañar, también implica un registrar y compartir por fuera de la ficción, habilitar la escucha de las percepciones sensibles y los saberes que se producen dentro de la escena.

Los espacios de conversación sobre lo que se hace son fundamentales, es un ejercicio de pensar colectivo, de rememorar todo lo que se escapa y generar próximos acuerdos. Todas estas acciones concretas, simples, afianzan un vínculo que se vuelve posibilitador de nuevas búsquedas expresivas, es decir un vínculo que se transforma en procedimiento.

En este punto también, es importante decir, otra cuestión que lo define, es el respeto, la sensibilidad, la flexibilidad, la forma amena de comunicarse y trabajar, no se tratan de asuntos menores, muy por el contrario, son determinantes en la vivencia creativa, y rompen con posicionamientos jerárquicos, que puedan incurrir en des-tratos desde la dirección hacia los actores, ancladas en una posición históricamente establecida desde parámetros patriarcales. En la Tesis de Grado de la Licenciatura en Teatro de Lucía Dzienczarski, se aborda el concepto de dirección desde una epistemología feminista, y allí indica, algunos asuntos que nos sirven para re-pensar la dirección como un vínculo humano.

En la actualidad, la dirección escénica en manos de mujeres y disidencias transfeministas emerge como una práctica horizontal y respetuosa de las diversidades, se reconoce atenta para esquivar los antiguos formatos vio-

⁴ Utilizamos aquí el concepto liminal aludiendo a ese espacio de cruce, no definido, ya que creemos que el Director habita ese borde entre lo real y lo ficticio, mientras está ahí, en la construcción del proceso creativo.

lentos y autoritarios. De esta manera podemos diferenciar dos formas de asunción del rol de la dirección escénica: • Una, patriarcal: autoritaria, verticalista, violenta, machista. • Otra, feminista: colectiva, horizontal, que promueve el goce, respetuosa y plural. Es en medio de nuestra trama actual que estas dos formas de asunción del rol colisionan (2020, p. 50)

Esta perspectiva que plantea, Dzienczarski, nos amplifica la visión para revisar nuestras realidades y tomar posición desde donde abordar la dirección otorgando nuevos sentidos a las escenas que habitamos; y transformando nuestras configuraciones de trabajo.

En el entrenamiento, cuando terminamos la práctica, en los primeros encuentros muchos actores plantean si estuvieron bien o mal en algún momento, como ansiosos de la palabra del afuera, y con el correr del proceso del trabajo vamos desarmando esa idea y viendo que no hay actuaciones previas: no deben llegar a ciertos “tonos” o registros” pre-establecidos, sino transitar sus posibilidades, y cuando eso se explicita, se conversa, se charla, suceden experiencias poéticamente potentes-

Esto que manifestamos evidencia lo complejo y profundo que es el vínculo en la dirección actoral, particular y situado, personal con resonancia colectiva, una forma de construcción escénica con posicionamiento político definido. Pensar en las singularidades de esta relación, es pensar en las singularidades de los procedimientos. Retomamos las ideas de Arguello Pitt, sobre técnica, “*El uso de la técnica es siempre personal, y podemos pensar también que es una manera mirar y poner en tensión la propia corporalidad, en este caso del director*” (2016, p. 34), afirmación que señala que los procedimientos no suceden solos, sino en relación a un otro.

Preguntarnos ¿Cómo intervenimos en nuestra práctica?, hace que observemos nuestros dispositivos de trabajo/ensayo/entrenamiento, y poder discernir qué es lo que se configura allí dentro. Es una revisión de la ética del trabajo, que, sin duda, determina el sentido del mismo. En este punto, queremos citar a la Directora Jazmín Sequeira, quien reflexiona sobre la dirección actoral, la relación actor-director, y señala la diferencia jerárquica que hay en ella:

Diferencias jerárquicas que se dividen de acuerdo a las capacidades e incapacidades 1- que la ejecución física del actor no es compatible con la intelectualización 2- que el director al estar lejos de los cuerpos está en mejores condiciones para pensar 3- que habría un todo al cual el actor no puede acceder por estar inmerso en el universo de lo sensible. Corporal (Sequeira, 2013, p. 77).

Esta histórica desigualdad, imposibilita el vínculo humano, lo rompe, lo desgasta, y anula el posicionamiento inicial que planteábamos, de considerar a la actuación como hecho autónomo, puesto que se coarta el saber que en ella experimentan sus actores y actrices. Esta mirada, relacionándola con nuestra experiencia, nos permite revisar permanentemente ¿Cómo intervenimos ante el otro que actúa?, y ¿Cómo estamos configurando nuestros espacios de creación artística?

Conclusiones

Este recorrido por nuestra experiencia en la dirección de actores y actrices y analizar los procedimientos, nos devela todo lo que en ellos se contiene, desde saberes, condicionamientos, conceptualizaciones que pesan, ajustan y aprisionan los procesos creativos. Por ello, creemos que es fundamental animarse a observar profundamente los dispositivos de trabajo, y re descubrir mapas conceptuales invisibles que se crean desde el cuerpo. Y ahí precisamente, pudimos apreciar que es imposible hablar de dirección sino se acuerda un concepto de actuación, por lo que es imprescindible poder nombrar aquellos que sucede en la experiencia viva y sensible de la actuación para construir un lenguaje propio, que auto-relate los saberes de la praxis, y colabore en los vínculos de trabajo. Re-pensar que es la actuación permite que podamos re-pensar problemáticas específicas de la dirección.

En esta investigación observamos como lo vincular y las ideas conceptuales de la actuación (y todo lo que estas ideas conllevan) atraviesan la práctica de lleno, y es necesario abrir y revisar estos asuntos para que no se encapsulen y vayan en detrimento de un proyecto artístico singular, con perspectivas humanas. En particular, creemos que es necesario pensar la dirección de actoral en relación a la actuación, como un hecho autónomo, porque ahí se constituye el territorio donde habitamos con nuestro trabajo y surgen los asuntos específicos de esta práctica, y también en relación a los actores y actrices, con quienes se entabla un entramado complejo y profundo, de sentires y sensibilidades colectivas. Teniendo presente la singularidad de cada uno ellos.

Desde esta perspectiva creemos que re ubicar las técnicas y procedimientos dentro del terreno de lo humano, habilita la posibilidad de construir una mirada ética y política, que claro, también, tendrá consecuencias estéticas en nuestro trabajo.

Referencias Bibliográficas

- Barba, E. (2005). *La Canoa de papel. Catálogos*, Buenos Aires: Editoras Argentina.
- Arguello Pitt, C. (Ed.) (2013). *Ensayo Teoría y Práctica del acontecimiento escénico*. Córdoba: Documenta/Escénicas.
- Arguello Pitt, C., (2016). *Dramaturgia de la Dirección de Escena*. México: Paso de Gato.
- Dubatti, J., (2002) *El Nuevo Teatro de Buenos Aires, en la Postdictadura, (1983-2001)*. *Micropoéticas*. Buenos Aires: Grupo Altamira.
- Dubatti, J. (2011). *Introducción a los Estudios Teatrales*, México: Libros de Godot,
- Dubatti, J. (2020). Universidad y Filosofía de la Praxis Artística: Teatro, Pensamiento Teatral, Ciencias del Teatro. *Escena. Revista de las artes*, 80 (1), 8-31.
- Dzienczarski, L. (2020). *La construcción del rol de dirección escénica en una nueva generación de hacedores teatrales mujeres y disidencias en San Miguel de Tucumán En el marco del "Encuentro de Directoras Provincianas. Una Escena Propia" 2018 y 2019* (Tesina de Grado no publicada). Facultad de Artes, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán.
- Mauro, K. (2011). Alcances y límites de una perspectiva canónica: La actuación entre las nociones de representación y de interpretación. En S. Larios Ruiz. *Escenarios post-catástrofe. Primer Premio de Ensayo Teatral*. México: Artezblai.
- Mezzano N. (2019). Teatro de Estados o de Intensidades: poética de actuación. En AA.VV. *La Actuación y la escena contemporánea en la Argentina* (pp. 54-66). Vila Real: MUNDIS - Associação Cívica de Formação e Cultura.

Sequeira, J. (2013). La potencia de lo desconocido, Dirigir errando entre palabras y cuerpos. En *Ensayo: Teoría y Práctica del acontecimiento teatral*. (pp: 69-91). Córdoba: Documenta/Escénica

Sánchez J. (2012). *Práctica de lo real en la escena Contemporánea*, México: Paso de Gato.



Presencia silenciosa que acompaña

María Verónica Mendieta*

*Dejo la calle, me concentro en lo que estoy haciendo ahora,
dejo de lado todas las preocupaciones de las cosas que tengo por
hacer y las que traía y me concentro en el presente.*

(Apuntes personales de dirección)

Introducción

El presente escrito se propone reflexionar sobre la propia práctica, expresar cómo concibo la dirección y desde qué lugar me posiciono a la hora de dirigir. Todo en un afán de comunicar la propia búsqueda, de manera tal que mediante el diálogo e intercambio con otros pueda repensar mi práctica y enriquecerla.

Dirigir teatro en mi experiencia es entrar en un interrogante, un proceso cuya primera certidumbre es no tener ninguna y lanzarse por el deseo hacia una travesía desconocida.

He trabajado con dramaturgias pre-existentes y con otras que se construían en el hacer. En ambos casos mi atención se ha dirigido primordialmente al actor. Creo que esto se arraiga en cómo entiendo al teatro, adscribo al pensamiento de Grotowski, del teatro como encuentro, que para existir solo precisa de un actor, un espectador y la interrelación que se da entre ellos.

Me es imprescindible conocer a mis actores, sí, dije “mis”, antes de comenzar a pensar en una puesta. Para mí dirigirlos es conducirlos a un proceso de revelación personal. La honestidad, la verdad, en la medida de las posibilidades de cada uno, me son imprescindibles. Para eso parto de sus cuerpos, en el espacio, con otros, sus cuerpos que hablan más allá de la apariencia haciendo emerger la magia. Esa energía de creer en lo que se hace más allá de toda lógica, que es, en parte, como entiendo a la actuación.

* UNC/UPC
mariaveronicamendieta@gmail.com

Dirigir al actor es darle libertad y seguridad. La libertad de poder jugar sin temor al juicio de si lo que hace está bien o mal, impulsándolo todo el tiempo a accionar, actuar, decidir. Y la seguridad de que está siendo acompañado, cuidado y no juzgado sino interpretado.

La libertad no implica vacío ni anomia, sino por el contrario un espacio con ciertas reglas que demanda al actor una autonomía y originalidad permanentes en la toma de decisiones que se llevan a cabo en la escena. Esas decisiones al actuar implican hacer y no, hablar y callar, pero siempre, siempre, los exhorto a escuchar.

Darle seguridad al actor implica tanto callar como estimular con palabras desde fuera, como así también dejarlo confrontarse con sus propios temores e inseguridades. Atender a sus defensas y a sus vías de escape. Procurar siempre en él la otra cara del teatro. Al que siempre toma todo de modo liviano y puede llevarnos como espectadores rápidamente a la risa, empujarlo hacia la seriedad, sobriedad y hasta solemnidad. Al solemne ponerlo en jaque con la liviandad de lo superficial. Al que propone todo el tiempo instarlo a dejarse conducir por otros y al pasivo estimularlo a generar y proponer. Tal vez cada uno en la puesta vuelva a su lugar habitual, pero el camino recorrido servirá para acentuar lo propio y permitir destellos inusitados de aquello otro que, al menos por un instante, pudo sentir en carne propia.

Finalmente, la obra le hará justicia al proceso. Y siempre algo del director veremos reflejado en los actores, quienes consintieron en dejarse conducir por él, dejando hablar en ellos a esa otra voz, presencia silenciosa que acompaña.

Dirigir, dirigir actores

Considero que la dirección es llevar a alguien hacia el logro de un objetivo. Es una visión sobre lo que se pretende en diálogo con la realidad y materialidades con que se cuenta.

Lo más importante al dirigir es la predisposición para dejarse interpelar por la realidad, por los otros. También la consciencia de que no se domina todo y que más bien siempre se recorre un camino a tientas. En donde sabemos más o menos qué buscamos, pero no cómo lo conseguiremos. Escuchar se vuelve imprescindible y con esto me refiero a una actitud de apertura a lo otro, a lo nuevo, a lo diferente. Y esta apertura no

se vincula únicamente con el actor. Trasciende la relación actor/director. Refiere a una actitud de conexión en el sentido en que Grotowski describe el contacto, la conexión con todo lo que acontece en el presente.

Dirigir actores es guiar, conducir, y sobre todo acompañar en el camino. Guío acompañando. Porque como director estás frente a un ser humano con fortalezas y debilidades, con aspectos de sí mismo que preferiría ocultar. Y al concebir que una buena actuación involucra una “entrega del actor” (de sí mismo), tal es mi concepción, esto implica por ende trabajar con toda la persona del actor. Lo que acepta y le gusta de sí y lo que no, lo que elegiría esconder. Entonces, para animarlo a mostrarse tal cual es, en la medida de las posibilidades (tanto tuyas como propias) se torna necesario hacerlo sentir seguro. Ni solo ni juzgado, sino acompañado, para poder así desentrañar diversas facetas de sí, todas las cuales son insumos válidos para la actuación, para el actor. Es ir abriendo caminos para que en cada oportunidad pueda expresarse un poco más.

Dirigir a un actor es centrar mi atención en él considerando que, junto con el espectador, son los dos entes imprescindibles para el teatro. Mi tarea se enfoca en descifrar al otro (actor), dicho en criollo, “sacarle la ficha”, intentar hacerlo, para conducirlo a ser más vivo, más auténtico en escena.

Dirigir actores es hacerles ver o sentir algo que uno ve, siente, entendiéndolo vital para la escena. Indicarles dónde o cómo moverse y/o darle la autonomía a partir de reglas bien claras, como las de un juego. Hacerlos sentir capaces y poderosos del acto de entrega y amor que es la actuación. Es no ceder a sus berrinches, pero tampoco desestimar sus caprichos. Es también tratar de comprender lo que no comprendo respecto de algo en lo que no nos entendemos. Es buscar imágenes, ejemplos, medios, formas, para indicarles algo que pretendo de ellos. Todo lo cual implica creatividad, receptividad, escucha, ingenio y paciencia. También flexibilidad.

Implica también establecer un acuerdo sobre la forma de trabajar.

Me ha significado el uso de varias voces, la determinada y firme; la relajada y suave; la eufórica, gritada y acelerada; la dulce y serena; la murmurada, casi como un secreto al oído.

Dirigir actores también es calmar ansiedades cuando uno es puro nervios, pura ansiedad. Es estar mirando la obra desde algún lugar del teatro y saber exactamente cuál parte le cuesta, cuál es la que siempre equivoca, a cuál le teme, y estar ahí, generando una fuerza mental, como telepática, para que pueda lograrlo. Aceptar cuando no lo consigue y ya comenzar a

pensar cómo hacer para la próxima vez, o celebrar, en silencio, un logro que siento también es mío.

Es abrazarlos al final de la obra, felicitarlos y atender qué dice la gente de ellos, de la obra. Qué dicen de mí al decir todo eso.

Es emparentarme con algo que amo, actuar. Ese estar al borde del abismo que sería insoportable en cualquier otro ámbito, pero al cual me compelo a asistir voluntaria y gustosamente cada vez que actúo. Es comprenderlos desde el lugar de actriz.

Es hacer de copiloto en la prueba de la pista y luego de “espectadora con bagaje” el día de la carrera, no pudiendo correr con él físicamente, pero sabiéndome parte de lo que sucede en el acontecimiento. No parte como público únicamente, claro está, sino como presencia silenciosa que acompaña.

Silenciosa porque muchas veces, sobre todo cuando la dirección de una obra hace énfasis en la dirección de actores, suele aparecer para el común del público casi como inexistente la figura del director.

Silenciosa porque es la actitud que uno debe tomar una vez que la obra comienza, ya no está en nuestras manos sino en la de los actores y lo que se genere entre ellos y el público.

Pero sobre todo silenciosa porque solo una actitud de silencio puede permitir la escucha. Componente por excelencia de una dirección de actores que apunta a esa revelación mutua actor/director de la que habla Grotowski (2008), al expresar:

El meollo del teatro es el encuentro. El hombre que realiza un acto de autorrevelación, el que establece contacto consigo mismo, es decir, una extrema confrontación, sincera, disciplinada, precisa y total, no meramente una confrontación con sus pensamientos, sino una confrontación que envuelva a su ser íntegro, desde sus instintos y su aspecto inconsciente hasta su estado más lúcido. El teatro es también un encuentro entre la gente creativa, soy yo, como director, quien se enfrenta al actor, y la autorrevelación del actor me permite una revelación de mí mismo. (p. 51)

Es precisamente esta autorrevelación del actor la que persigo al dirigir, lo que más disfruto de dirigir actores. Lo que aprendo de ellos, y lo que aprendo de mí en consecuencia. Son reflejo de mi mirada sobre el mundo y sobre ellos. Este es un trabajo profundamente humano que pone en juego y en cuestión nuestras concepciones de la vida (las suyas y las mías).

Y ahí se produce lo que entiendo como la revelación de mí misma, esta revelación de la que habla Grotowski.

Procedimientos

Es decir: algo que fluya con la fuerza de lo que se hace aparente en el momento presente, que nace ahí, y no algo armado, mecanizado, estudiado y repetido. Que es sólo forma y que disocia de manera atroz el cuerpo y la palabra. Un arte que se aparta del fluir de la vida. Que se torna una mueca absurda, que parece una burla a la vida.

(Diario de Encuentros-Septiembre, Mendieta, p. 9)

El fin que persigo al dirigir es conseguir atraer el ojo del espectador (ojo como metonimia de él). Esto puede resumir toda la búsqueda, la cual a su vez asienta en dos pilares que se repiten: el ritmo de la obra y un actor vivo en escena (vivo como sinónimo de presente, reactivo a lo que acontece en el tiempo presente).

El ritmo permite que el conjunto de la obra discurra por diversos paisajes (calmos, eufóricos, silenciosos, agitados, normales, suaves, sutiles, atractivos, intrigantes, comunes, ...).

Por otro lado, el actor vivo en escena es presencia. Entendiendo por presencia lo que Gilberto Icle (2012) sostiene como tal:

Podemos pensar la presencia como estar en presencia de alguien en el sentido espacial del término o en su dimensión temporal, cuando uno está en el presente. La presencia puede, aún, hacer alusión a algo invisible o desaparecido que se torna presente. Así que objetos, lugares, seres, pueden tener una presencia, la presencia de algo invisible. [...] Cuando empleamos la palabra para designar la calidad de actuación, de algún modo, la empleamos con todos estos sentidos y otros. Ella se mezcla con la propia actuación, ya que es necesario estar en presencia del público para que suceda lo que llamamos teatro. Por eso la presencia empieza a ser empleada no sólo como calidad, sino también como esencia, de la actuación teatral (p. 6).

Al iniciar un proceso parto del trabajo sobre la materia (ser humano) atravesada por el “aquí y ahora”, el presente, y la noción de presencia. Para arribar a un “estar en escena diferente”. Estudio la forma de actuar/accionar de cada actor/persona, es decir, un y otro aspecto. Para lo cual el punto de partida es la expresión de sus cuerpos en el espacio. Es importante

conocer cómo los cuerpos hablan, cómo se desenvuelven espacialmente, qué hábitos tienen, qué flaquezas y potencialidades presentan.

Procuro que el actor actúe por impulso, no interponiendo el juicio antes de actuar, sino reaccionando a lo que acontece a su alrededor.

En la necesidad de un actor presente, activo, ejecutivo, siendo; establezco vinculaciones con lo con lo que Grotowski denomina “CONTACTO-IMPULSO-REACCION”. Así aparece en el análisis sobre la “Precisión psicofísica en el Acto Total, de Grotowski”, en Olinto-Bonfitto (2013):

Al continuar con este razonamiento se podría decir que estas 3 nociones: CONTACTO-IMPULSO-REACCIÓN, por estar correlacionadas de manera dinámica y difusa, podrían ser concebidas como un “ciclo espiralado” a través del cual los movimientos, palabras y sonidos producidos por el actor se manifiestan orgánicamente.

<ALGO ESTIMULA Y USTEDES REACCIONAN; AHÍ ESTÁ TODO EL SECRETO>. No hay impulsos y reacciones sin contacto, el CONTACTO es una de las cosas más esenciales.

¿Qué es el CONTACTO? Las acciones de una estructura serían reacciones psicofísicas generadas por la conexión con los demás compañeros y con todo lo que está alrededor del actor en el momento presente en el que la escena se desarrolla.

DAR y TOMAR. El contacto sería por lo tanto una especie de actitud ACTIVO-PASIVA del actor, de dejarse afectar, lo que le permite responder a diversos estímulos externos (de fuente real o imaginaria, siendo u otro individuo, o un objeto o el espacio) transformándolos en impulsos orgánicos, que enseguida se desdoblarán en reacciones psicofísicas (p.13).

Esta conceptualización me permite esclarecerle al actor lo que preciso de él, lo que busco de él. El poder reaccionar a lo que acontece en el tiempo presente, abierto perceptivamente. “Algo estimula y ustedes reaccionan, ahí está todo el secreto”, sin embargo, puede comprobarse en la práctica cuán difícil se torna la reacción. Precisamente porque el actor, la persona del actor (es decir, el actor no deja de ser una persona, aunque tal aclaración parezca absurda), muchas veces no se deja llevar por su impulso, sino que interpone un gesto. A veces por falta de costumbre, por estar habituado a otro modo de actuación. A veces por temor a “quedar desnudo”, mostrarse a sí mismo, hacer ver algo que tal vez preferiría ocultar, por temor a “ser” él mismo. Es aquí cuando se hacen visibles las máscaras que cada uno de nosotros llevamos, estas que se van transformando en barreras y límites, que nos impiden ser, hacer y acercarnos al otro.

En el afán por conseguir esta disposición del actor al presente, a responder al estímulo con una reacción, trabajo con ejercicios que abordan lo referente al “performer de Grotowski”. Y es por medio de este trabajo, de los frutos que permite recoger una ejercitación basada en el mismo, que puedo comenzar a desandar el camino que me interesa. El de atender a las defensas que la persona del actor interpone al actuar, permitiéndole visitar lugares no comunes y contribuyendo a la integración del actor. Procurando la honestidad del actor en escena, al reaccionar, al actuar por impulso.

Del “Performer grotowskiano” tomo específicamente la propuesta del Yo-Yo, que nace a partir de la inspiración de Grotowski (2004) en los textos antiguos que decían: “Nosotros somos dos. El pájaro que picotea y el pájaro que mira. Uno morirá, uno vivirá” (p. 2), así, él se refería al peligro de existir sólo en el tiempo y en ningún modo fuera del tiempo, y proseguía:

Sentirse mirado por la otra parte de sí mismo, aquélla que está como fuera del tiempo, otorga la otra dimensión. Existe un yo-yo. El segundo Yo es casi virtual; no está en nosotros la mirada de los otros, ni el juicio, es como una mirada inmóvil, presencia silenciosa, como el sol que ilumina las cosas y basta. (p. 2)

Trabajar a partir del performer de Grotowski, tomar herramientas de este, me permite desarrollar indagaciones en el proceso, conocer al actor, y hace que esa mirada de los otros antes que estar ubicada en el espectador esté en el director, que es el primer espectador con el cual el actor comienza a construir. Mejor sería decir destruir, destruir esta serie de obstáculos y barreras que el actor va generando. Tal es el trabajo con la vía negativa de Grotowski (2008):

Educar a un actor en nuestro teatro no significa enseñarle algo; tratamos de eliminar la resistencia que su organismo opone a los procesos psíquicos. El resultado es una liberación que se produce en el paso del impulso interior a una reacción externa [...] La nuestra es una vía negativa, no una colección de técnicas, sino la destrucción de obstáculos. (pp. 10-11)

Y en ese afán se puede comprobar que, precisamente, no está en el actor la mirada de los otros ni el juicio, que Grotowski describe como una

mirada inmóvil, presencia silenciosa. Sino que esa mirada se hace aparente en la relación convivial, en el convivio al decir de Dubatti (2003).

Esa presencia silenciosa, fruto de la primera mirada con la que interactúa el actor, es el director. Y, es desde este lugar que considero a la dirección como una presencia silenciosa que acompaña.

Estar en el tiempo, trascender el tiempo. Palabras finales

Si el actor es un artista, es de todos los artistas el que más sacrifica su persona al misterio que ejerce. Nada puede dar que no sea de sí mismo, no como efigie sino en cuerpo y alma y sin intermediario. Al mismo tiempo sujeto y objeto, causa y efecto, materia e instrumento, su creación es él mismo. En eso consiste el misterio: en que un ser humano pueda pensar y tratar a sí mismo como materia prima de su arte, actuar sobre sí mismo como sobre un instrumento con el cual debe identificarse sin cesar y sin distinguirse de él, al mismo tiempo actuar y ser lo que se actúa, hombre y marioneta.

(Jacques Copeau, "Reflexiones de un comediante sobre la paradoja de Diderot" en Costa Habeyche, 2012, p.1).

Considero que en la actualidad resulta relevante la propuesta de Grotowski.

Embriagados por estar en el tiempo, en este presente de simultaneidades, al decir del filósofo alemán Hans Ulrich Gumbrecht, no trascendemos el tiempo.

Grotowski en su trabajo del Performer procuraba eso, trascender el tiempo. Algo diametralmente opuesto a nuestra realidad actual, este tiempo electrónico, al decir de Gumbrecht (2012), en el cual nada es totalmente nuevo ni totalmente viejo, él refiere:

Lo que parece nuevo es que, la mayoría de las veces, no nos concentramos ni en un lado ni en el otro de ese espectro, lo que puede ser la razón por la cual nuestra nueva soberbia esté fundamentada en un tipo particular de estado de alerta necesario para administrar una existencia de complejas simultaneidades. Mientras escribía el presente texto, una y otra vez verificaba mi bandeja de entrada de mails, y por ser mediados de julio, también me enteré de quién ganó la etapa de hoy del Tour de France [...] presente de simultaneidades que se ensancha perpetuamente. En el presente electrónico de hoy, no hay nada del pasado que haya que dejar atrás ni nada del futuro que no se pueda tornar presente por medio de anticipación simulada (pp. 12-13).

Esta búsqueda de ubicuidad en nuestra presencia al final es falsa, porque no terminamos de estar genuinamente presentes en ningún lugar. Desplegamos nuestra consciencia separada de nuestra corporeidad. Como bien señala Gumbrecht (2012):

Cuando estamos tan ávidos por hacer nuestra conciencia universalmente disponible terminamos por desplegar nuestra presencia física escasamente: no hay nada más que sea absolutamente nuevo y nada se ha acabado irreversiblemente (p. 9).

En este mundo cada día más mediatizado a causa de los avances tecnológicos se confunden y entremezclan pasado, presente y futuro. Y, en palabras de Gumbrecht (2012): “estamos infinitamente a disposición, pero escasamente presentes” (p. 4).

Retomando la propuesta del performer de Grotowski (2004), antes enunciada, Grotowski inspirado en los textos antiguos expresaba: “nosotros somos dos, el pájaro que picotea y el pájaro que mira, uno morirá y uno vivirá” (p. 2). Reflexionar sobre la misma me permite establecer la siguiente analogía: el pájaro que picotea, que morirá, como el actor que se va en gestos, que no se anima a establecer ese encuentro con el espectador, a dejarse interpelar por su mirada, el que morirá, el que no trascenderá. Nosotros, procurando estar en todas partes y no estando efectivamente en ninguna, desplegando escasamente nuestra presencia.

Y, por otro lado, el pájaro que mira, como el que vivirá, el que trascenderá. En el caso del actor, aquel que se anima a entregarse, en ese acto de amor y entrega que es la actuación. Y en el caso de nosotros cuando podemos desarrollar una comunicación y un estar en el presente, más efectivamente en presencia.

Como corolario, expresar, que en el siglo pasado Grotowski (2008) se preguntaba por la razón de ser del teatro, qué es lo que hacía teatro al teatro, entonces, en “Hacia un teatro pobre” arribaba a la siguiente conclusión:

el acontecimiento teatral debe ser definido por aquello que hace teatro al teatro [...] eliminando gradualmente lo que se demostraba como superfluo, encontramos que el teatro puede existir sin maquillaje, sin vestuarios especiales, sin escenografía, sin un espacio separado para la presentación (escenario), sin iluminación, sin efectos de sonido, etc. No puede existir

sin la relación actor/espectador, en la que se establece la comunión perceptual, directa y viva (p. 13).

Dicha postura enfatiza la “relación actor/espectador” como elemento imprescindible y hasta suficiente, para que el Teatro exista.

Tomando esta concepción, es por ende el teatro un arte que al persistir salvará el contacto inter-persona, el encuentro corporal humano en un mismo tiempo y un mismo lugar. O, dicho de otra manera, es solo el encuentro de cuerpos humanos en un mismo lugar y un mismo tiempo el que salvará el teatro, si es que acaso este precisara de salvación.

Referencias bibliográficas

- Costa Habeyche, G. (2012), Para vivir no basta estar vivo: presencia y ejercicio en el trabajo del actor. Bs. As. *Revista de Teoría y Crítica Teatral-Telón de Fondo*. N° 16, dic. En línea en: <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero16/articulo/437/para-vivir-no-basta-estar-vivo-presencia-y-ejercicio-en-el-trabajo-del-actor.html>. Consultado en diciembre de 2020.
- Dubatti, J. (2003) *Filosofía del Teatro I: Convivio, Experiencia, Subjetividad*. Bs. As. Ed. Atuel.
- Grotowski, J. (2004), Dossier el Performer. Cba. *Revista El Apuntador*. Año 3 n°8, oct-dic.
- Grotowski, J. (2008), *Hacia un Teatro Pobre*. México D. F. Ed. Siglo XXI
- Gumbrecht, H. U. (2012), Acerca de la hipercomunicación (y la vejez). Bs. As. *Revista de Teoría y Crítica Teatral-Telón de Fondo*. N° 16, dic. En línea en: <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero16/articulo/439/disponibilidad-infinita-acerca-de-la-hipercomunicacion-y-la-vejez.html>. Consultado en diciembre de 2020.
- Icle, G. (2012), Estudios de la Presencia: del trabajo del actor a la investigación no interpretativa. Bs As. *Revista de Teoría y Crítica Teatral-Telón de Fondo*. N° 16, dic. En línea en: <http://www.telonde->

fondo.org/numeros-antteriores/numero16/articulo/434/estudios-de-la-presencia-del-trabajo-del-actor--a-la-investigacion-no-interpretativa-.html . Consultado en diciembre de 2020.

- Icle, G. (2012) Para presentar los estudios de la Presencia en Argentina. Bs As. *Revista de Teoría y Crítica Teatral-Telón de Fondo*. N° 16, dic. En línea en: <http://www.telondefondo.org/numeros-antteriores/numero16/articulo/433/para-presentar-los-estudios-de-la-presencia-en-argentina.html>. Consultado en diciembre de 2020
- Icle, G. (2011), Estudos da Presença: prolegômenos para a pesquisa das práticas performativas. Porto Alegre. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Vol 1/n° 1, jan/jun. En línea en: <https://www.seer.ufrgs.br/presenca/article/view/23682>. Consultado en diciembre de 2020.
- Mendieta, M. V. (2014), *Indagaciones escénicas sobre la presencia del actor, en la puesta en escena de una dramaturgia escrita*. (Tesis de grado no publicada). Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba.
- Olinto, L. y Bonfitto, M. (2013) A Precisão Psicofísica no Ato Total. Campinas/SP. Brasil. *Revista Brasileira de Estudos da Presença*. Vol 3/n° 3, set./dez. En línea en: <https://www.seer.ufrgs.br/presenca/article/view/37268>. Consultado en diciembre de 2020.



Enunciación, recepción e interpretación de las consignas en la relación director/directora – actor/actriz en el proceso de creación teatral

Mario Alberto Palasí*

La teatralidad como espesor de signos

Todos los verdaderos alquimistas saben que el símbolo alquímico es un espejismo, como el teatro es un espejismo. Y esa perpetua alusión a los materiales y al principio del teatro que se encuentra en casi todos los libros alquímicos debe ser entendida como la expresión de una identidad (que fue en los alquimistas extremadamente consciente) entre el plano en que evolucionan los personajes, los objetos, las imágenes y en general toda la realidad virtual del teatro, y el plano puramente ficticio e ilusorio en que evolucionan los símbolos de la alquimia

Artaud, 1990, p. 50

El actor o la actriz, mediante una serie de movimientos y emisiones de la palabra logra la atención y el seguimiento del otro, logra el cometido imprescindible del teatro, la organización de la mirada y la atención para promover el agenciamiento de un texto escénico. Texto comprendido no sólo como un conjunto de significantes promotores de un enunciado si no también un texto cinestésico compuesto de espacialidades, velocidades y sonidos que suscitan el contagio de diferentes sentidos que poseen una estética, ética y política. Pero en este juego de atracciones que induce el actor o la actriz se pone en observación cómo serían los aspectos comunicativos del teatro.

Anne Ubersfeld (1989) en su libro esencial para los estudios teatrales: *Semiótica teatral* propone que el teatro, por ende, los participantes en el acontecimiento, autores, directores, actores, etc., posee una intencionalidad comunicativa:

Después de Freud -y quizá antes de Freud-, estas observaciones banales permiten comprender cómo la comunicación teatral es intencional en su conjunto e, incluso, en todos sus signos esenciales, por lo que bien merece

* Universidad Nacional de San Luis
albertopalasi@gmail.com

ser calificada de comunicativa (en el sentido restrictivo del término), aun a pesar de que muchos de los signos emitidos por la actividad teatral no puedan ser tomados en consideración por un proyecto consciente y aun cuando la cuestión de su intencionalidad apenas si se plantee al no poder concernir a todos los signos del lenguaje poético (al director escénico compete la tarea de hacer intencionalmente comunicativo el conjunto de los signos teatrales). El escritor de teatro y el director pueden decir: hemos querido *hablar*, aunque puedan añadir: no hemos querido decir *eso*, o no hemos podido decir lo que “queríamos decir” (pp.30-31).

Pero más tarde, en un artículo publicado en la revista *Acta poética* denominado *El habla solitaria*, en el que realiza el análisis de la obra de Louis Calaferte, *Un riche, trois pauvres* (Un rico, tres pobres), donde expone que el autor realiza una crítica al acto de comunicación y Ubersfeld (2003) culmina el análisis de esta forma

Esta singular crítica de las relaciones de habla entre los hombres al final del siglo XX y principios del XXI ha aparecido bajo las formas menos directas, menos abiertamente satíricas en buen número de obras teatrales francesas a lo largo de los últimos veinte años; en las mejores, que van de Vinaver a Durringer. No hay que confundirse: este nuevo uso del lenguaje no es (por lo general) lo que puede llamarse soliloquio según la fórmula de Bajtin: “El soliloquio se define como una actitud dialógica respecto de uno mismo. Es una conversación en la que uno es su propio interlocutor” (La poética de Dostoievski). En este caso no se trata ya de un auto-diálogo sino de un habla sin efecto de intercambio, que es algo muy diferente. El otro no es el yo con sus problemas y contradicciones, el otro es verdaderamente el Otro, de quien no se tiene conocimiento, con quien no se puede establecer comunicación (p. 11).

Podemos afirmar entonces que hay un momento de “incomunicación” o, en otras palabras, cuando ese mensaje que se pretende transmitir no llega, no produce agenciamiento y, por lo tanto, no se puede explicar. Ese espesor de signos de la teatralidad es incompleto, sólo se puede explicar en función de una actividad deseante ubicada en la mirada y en la apertura de los sentidos, donde el teatro se apresta definitivamente para ese acontecer.

Si buscamos la etimología de la palabra *teatro* observamos que proviene del latín *theātrum* tomado del griego *theatron* cuyo significado del griego antiguo es “lugar donde se mira” derivado de *theáomai*: “yo miro, contemplo” (Corominas 1987, p. 560). De aquí inferimos que el lugar físico de

organización de la mirada por excelencia es ese espacio que denominamos *teatro* creado especialmente para la mirada, la contemplación de acciones, de operaciones, de ficciones. Luego por desplazamiento metonímico se denomina teatro al arte de escenificación de una fábula en un espacio y con actores en cuerpo presente, posteriormente ese desplazamiento termina en la metáfora del mundo como un teatro de acciones para a ser miradas y se llega a la posibilidad de “todo es teatro”, un teatro que con sus técnicas ayuda a la oratoria, al discurso político, al discurso académico o educativo en todas sus formas. A partir de esta posibilidad del teatro Dubatti habla de transteatralización:

En Filosofía del Teatro llamamos a este fenómeno transteatralización, es decir, la exacerbación y sofisticación del dominio de la teatralidad, extendida a todo el orbe social, por el uso de estrategias teatrales. Quien logra organizar/controlar la mirada de los otros, controla la red de mirada que sostiene el poder y el mercado (2014, p. 2).

Desde aquí sabemos que hay entonces una mirada atenta a inmiscuirse, a ser cómplice de un acontecimiento cuyo objetivo primordial es brindar sentido. Podemos confirmar entonces que la teatralidad está constituida por un espesor de signos que nos ha construido como sujetos y nos constituye permanentemente.

Pero el arte teatral tiene sus características esenciales. En esta dirección, Dubatti (2007), nos recuerda que el teatro sólo y exclusivamente es el conjunto de manifestaciones de la teatralidad *poiética*, aquella en la que interviene la *poiesis* como acontecimiento convivial, donde se produce un pasaje ontológico de la vida cotidiana al orden de la alteridad del cuerpo poético, caracterizándose por significantes productores de metáforas y metonimias que nos guían en un recorrido temporal por una serie de acontecimientos que quedan grabados indefectiblemente en nuestro inconsciente.

La construcción actoral y la restauración de la conducta

A partir de la necesidad del actor o la actriz de montar una teatralidad poética que le permita organizar la mirada del espectador, se propone reconocer y figurarse su propio ser desde su deseo e intenta la proyección hacia su próximo devenir. Para lograr esto pasa por un proceso de

construcción y deconstrucción de su propio cuerpo y subjetividad que lo colocan en una extensión extracotidiana y que tiende a proyectarse en otro desde el Otro que lo envuelve y anuda como sujeto. Consideramos que esta transformación es un proceso de devenir otro, devenir animal, devenir objeto, devenir significativa a la espera de significación. Devenir es contagio, poblamiento,

no es imitar, ni identificarse; tampoco es regresar-progresar; tampoco es corresponder [...] tampoco es producir, producir una filiación, producir por filiación. Devenir es un verbo que tiene toda su contingencia; no se puede reducir, y no nos conduce a parecer, ni ser, ni equivaler, ni producir (Deleuze y Guattari, 2006 p. 245).

Desde aquí podemos inferir que el actor no imita, ni produce un personaje, deviene el personaje a partir de una fascinación, hasta se podría pensar en simbiosis de perceptos y afectos animales, objetos, plantas, virus que producen devenires personajes. Estas multiplicidades son agenciamientos ancestrales, Otrales que producen el devenir personaje.

Para esto el/la actor/actriz en una unión desde lo simbólico con el/la director/ra, donde el/la directora/ra es la mirada deseante, una mirada escópica, es decir un *modo de ver* vinculando prácticas, valores y otros aspectos culturales, históricos y epistémicos, y el/la actor/actriz el cuerpo deseante, deseante en la medida que es un cuerpo con pulsión hacia exponer lo real, sin poder asirlo, y desde su propio fantasma que lo constituye y lo sostiene. Es aquí y entonces donde se suscita una restauración de la conducta hacia ese devenir otro. “El modo en que el director mira, escucha y comparte el proceso del actor, deben ser observaciones que empujen el desarrollo de la teatralidad” (Arrojo, 2014, p. 23).

La conducta restaurada es “conducta viva manejada”. Richard Schechner (2000) parangona la conducta restaurada con una cinta de un film la cual el director la puede reacomodar, reconstruir y que son independientes de los sistemas causales (sociales, psicológicos, tecnológicos).

...las conductas restauradas se usan en toda clase de performance, del shamanismo y el exorcismo al trance, del ritual a la danza y el teatro estéticos, de ritos de iniciación a dramas sociales, del psicoanálisis al psicodrama y el análisis transaccional. De hecho, la conducta restaurada es la característica más importante de la performance. Los practicantes de artes, ritos y curaciones suponen que algunas conductas – secuencias organizadas de

sucesos, acciones con guion, conocidas como textos o partituras de movimientos – existen aparte de los actores que la “realizan”. Por estar separadas de quienes la realizan, esas conductas se pueden guardar, transmitir, manipular y transformar. Los actores se ponen con esas cintas de contacto (Schechner, 2000, p. 107)

Schechner habla de “ilusión de elección” como una sensación de que uno puede elegir e infiere que

la función de los ensayos en el teatro estético es limitar las elecciones o al menos poner en claro las reglas de la improvisación. Los ensayos funcionan para construir una partitura y esa partitura es un ritual por contrato: conducta fija que todo el mundo que participa está de acuerdo en hacer (Schechner 2000, p. 109).

Cuando en una improvisación se limitan las elecciones de los materiales de movimiento, textuales, objetuales, se estimula la operación de creación sígnica a tal punto que lo que surge es la actividad metafórica desde lo textual y lo icónico, produciendo de esta manera posibilidades de lecturas divergentes y asociaciones relacionadas con lo íntimo, lo que está antes del sujeto, desde lo más profundo del inconsciente. De esta manera interpretamos la restauración de la conducta con la posibilidad de conexión con acontecimientos y emociones primitivas que poseen una impronta energética propia y que estimulan la teatralidad como posibilidad de administrar las miradas del espectador.

La ilusión de comunicación y los efectos de la dirección, los perceptos y afectos

Nosotros yendo un poco más allá proponemos que hay una “ilusión en la comunicación” donde la significación que construye un sujeto en cuanto a los significantes emanados por otro sujeto es relativa e ilusoria enmarcada, anudada a su propio deseo, lo único que sostiene la comunicación es el deseo de entendimiento, el deseo de comunicación que está sujetado y que es el deseo del Otro.

El Otro es el término que Jacques Lacan (2007) utilizara para mencionar todo aquello que en el inconsciente tiene que ver con la ley, lo configurado desde antes de que el sujeto nazca, como el lenguaje, la cultura y lo que tiene que ver con los padres, que determina al sujeto, por fuera de

él, y que afecta de manera subjetiva su relación con el deseo (Palasi, 2018, p. 46)

La situación del deseo está profundamente enlazada, anudada con el lenguaje en la medida que es mediante su relación con lo simbólico que el sujeto busca, sirviéndose de la evocación poética, relacionarse con lo imaginario (las imágenes de uno, el fantasma, el espejismo) y lo real (lo no representable, lo que no se puede simbolizar, la muerte). Por este motivo, “el sujeto capturado en el lenguaje a partir de la exigencia de reconocimiento por parte del Otro se sitúa un “horizonte de ser” (Lacan 2014: 26). Ante la presencia primitiva del deseo del Otro el sujeto se encuentra desamparado y sin recursos y así la función del fantasma le da al deseo del sujeto su nivel de acomodación.

De esta manera podemos pensar, en el teatro, un sujeto creador deseante que, mediante los recursos disponibles, puede jugar con los significantes, y en la relación con otros significantes se provoca una direccionalidad en su poética, construyendo una pluralidad de sentidos que pueden ser leídos de diferente manera, teniendo en cuenta además el deseo del otro espectador.

Estas cintas de conductas, dónde existen una batería o cadenas de significantes que remiten a significaciones ancestrales o tradicionales, están inscriptas en el Otro.

“Limitar las elecciones en los ensayos” (Schechner 2000, p. 109) es comprimir las posibilidades de significación en la creación para forzar al actor a que con menos recursos se haga “entender”, produzca una significación más relacionada con la actividad deseante que con la seguridad de comunicación.

Esos deseos compartidos por el/la director/ra y el actor/actriz en el proceso de restauración de la conducta hacia un devenir otro, en esa ilusión de comunicación relacionada con la actividad erótica, gozosa, producen la movilización de perceptos y afectos en las consignas de dirección.

Desde la dirección se juegan bloques de perceptos y afectos en las consignas escénicas y actorarles. Nosotros tenemos en cuenta a los perceptos como independientes de un estado de quien los experimentan (Deleuze y Guattari, 1997, p. 164), fuerzas Otras que impregnan el ser y que son mostradas, defendidas en las consignas de dirección. Del mismo modo los afectos no son sentimientos o afecciones, desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos.

Las sensaciones, perceptos y afectos son seres que valen por sí mismos y exceden cualquier vivencia. Están en la ausencia del hombre, cabe decir, porque el hombre, tal como ha sido cogido por la piedra, sobre el lienzo o a lo largo de palabras, es él mismo un compuesto de perceptos y de afectos. La obra de arte es un ser de sensación, y nada más: existe en sí (Deleuze y Guattari, 1997, p. 164-165).

El cuerpo del/la actriz/actriz en su exposición creativa, en su conducta restaurada, es el material que conserva por un tiempo efímero un bloque de sensaciones, es decir un compuesto de perceptos y de afectos. Que son percibidos por la expectación y por la dirección en los ensayos. Ese bloque de perceptos y afectos son reconocidos por el/la director/a como una conducta restaurada pero siempre en función de su propio deseo. Los perceptos y afectos pueden funcionar como consonantes, es decir que están acordes con un ritmo, un movimiento, un accionar del texto, la música, la escenografía, el resto de los actores y las actrices; o disonantes, que son discordantes, contradictorios, y eso es aceptado o rechazado por la dirección, que además debe captar el propio deseo del actor/actriz-

La conducta restaurada del/la actriz/actriz, en la emanación de sus perceptos y afectos poseen una “calidad de energía” de donde se puede abstraer una forma persistente, que perturbe o inspire a la dirección con su propuesta.

Valenzuela (2000) define la actuación como “artes de la energía”, junto con la danza, y ve “en las figuras que el actor traza en el espacio y en el tiempo un efecto o un subproducto de juego cuantitativo y cualitativo de las cargas y tensiones que recorren su organismo” (p. 60). A partir de aquí postula que las secuencias de significantes actorales son desprendimientos de su cuerpo que son su propia obra suficientemente separadas del yo y se extinguen junto con la presencia material de quien la construye.

La dirección percibe estos significantes que conmueven desde su propio deseo (que siempre está en relación al deseo del Otro), como un compuesto que posee su propia vibración duradera, aunque efímera y promoverá ese grupo de movimientos, emociones, palabras en un siguiente ensayo o práctica tratando de seguir buceando en los perceptos y afectos más sinceros del actor o la actriz.

Una de las preguntas que resuenan a partir de estos conceptos es si en todas las construcciones del cuerpo en la escena se producen estos en-

cuentros, y por qué no también, desencuentros, entre el/la director/ra y el actor o la actriz.

En nuestra experiencia desde la dirección escénica comprobamos que siempre las consignas se realizan en torno a la improvisación, más abiertas en sentidos o más cerradas, pero siempre es desde la improvisación que se plantea la creación del actor o la actriz produciéndose esta ilusión de comunicación o, más precisamente de entendimiento. Ya sea “desde el trabajo del actor o la actriz sobre sí mismo, a partir de lo físico o la memoria, para poder elaborar su personaje y permitir así la liberación del inconsciente creador” (Trastoy y Zaya Lima, 2006, p. 45), donde existe una relación muy estrecha entre el rol de la dirección y el de la actuación, a partir de la cual podemos comprobar que las consignas de improvisación son de una profundidad tal que puede ser comparable al concepto de *transferencia* en el psicoanálisis; ya sea desde la técnica de la *biomecánica* “basada primero en el movimiento, después en el pensamiento y, finalmente, en la palabra” (Trastoy y Zaya Lima, 2006, pp. 48-49), sin que su acción esté impulsada por una motivación psicológica, en esta propuesta de entrenamiento y creación el cuerpo es considerado una máquina preparada físicamente para todos los retos, en consecuencia la relación que nos ocupa está dominada por significantes visuales que tengan una llegada al inconsciente promoviendo reacciones de pensamiento o de palabra; ya sea desde búsquedas en relación a “recuperar lo más primitivo, casi lo más animal del ser humano” (Trastoy y Zaya Lima, 2006, p. 50) desde una interpretación de la *crueledad* en el entrenamiento y la creación como la generación desde el cuerpo de una “violencia sensorial” y de un “gesto absoluto” donde no existe brecha entre lenguaje y cuerpo, en este sentido la dirección está abocada a una relación con el actor o la actriz de búsquedas rituales donde los perceptos y afectos buscados en los buceos de improvisación serán relacionados con lo ancestral de lo humano; ya sea desde la actuación como ofrenda correspondiente al *teatro pobre* que consiste en la “eliminación de todo lo superfluo, inclusive de las técnicas rigurosas que corren el riesgo de transformarse en clises” (Trastoy y Zaya Lima, 2006, p. 53), proponiendo un desvanecimiento tal que lo que se observe sea una serie de impulsos visibles como una transgresión del yo, una búsqueda de esencialidad a partir de la improvisación donde la relación del director/ra y el actor o la actriz se basa en observarlos desnudos de cuerpo y alma, emociones transgredidas por el cansancio y el desgaste; ya sea desde la

búsqueda de imágenes onírica trabajando en improvisaciones asociativas, donde esta relación está basada en una interiorización del propio inconsciente y los equívocos provocados; ya sea en la constitución corporal que posee la técnica del *clown* donde adquiere importancia la relación con el público, desde la creación de su impronta y la atención a las reacciones de la expectación realizando un aprovechamiento del error y la explotación del ridículo (Trastoy y Zaya Lima, 2006, p. 65), en el que la relación de la dirección y la actuación está basada en la ilusión del encuentro de el ridículo interior y la risa de sí mismo; ya sea en todos los entrenamientos y creación del cuerpo en la actuación dentro del canon de la multiplicidad es la improvisación donde se refleja esta búsqueda de perceptos y afectos reveladores tanto para el rol del director o directora como para el rol del actor o la actriz.

Toda improvisación está precedida por una consigna del director o la actriz tendiente a producir perceptos y afectos más allá del sujeto, que se puedan sostener por sí mismo como propiedad fundamental del impacto artístico, estético, ético y político. Todas las premisas utilizadas parten del supuesto de que la comunicación es una ilusión que nos ampara y protege de la soledad y la muerte, es una ilusión necesaria de entendimiento. La dirección quiere hacerse entender con sus consignas para provocar una reacción en el otro y el actor o la actriz pretende entender y produce los significantes desde su propio conjunto de sensaciones. Esas sensaciones son recibidas por la dirección de forma deseante y seleccionará un conjunto de perceptos y afectos que creará convenientes desde la actividad expectatorial del director o la directora para profundizar en la siguiente práctica.

Referencias Bibliográficas

- Arrojo, V. (2014). *El director teatral ¿es o se hace?*. Buenos Aires: INT.
- Artaud A. (1990). *El teatro y su doble. El Pesanervios*. Buenos Aires: Editorial Fahrenheit.
- Corominas, J. (1987). *Breve diccionario etimológico de la lengua Castellana*. Madrid: Gredos.

- Deleuze, Gilles; Guattari, Félix (2006). *Mil mesetas – Capitalismo y Esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I – Convivio, Experiencia, Subjetividad*. Buenos: Atuel.
- (2014). Teatralidad, teatro, transteatralización: notas sobre teatro argentino actual (y en particular sobre La máquina idiota de Ricardo Bartis) *Journal of Theatricalities and Visual Culture*, 7, 1-9. En línea en: https://www.academia.edu/8186219/_Teatralidad_teatro_transteatralizaci%C3%B3n_notas_sobre_teatro_argentino_actual_y_en_particular_sobre_La_m%C3%A1quina_idiota_de_Ricardo_Bart%C3%ADs_ Consultado en abril 2019.
- Lacan, J. (2007). *Seminario 2: El yo en la teoría de Freud y en la técnica psicoanalítica*. Buenos Aires: Paidós.
- (2014). *Seminario 6: El deseo y su interpretación*. Buenos Aires: Paidós.
- Palasi, M. A. (2018). *Dinámica de las poéticas teatrales en el acontecimiento escénico producido por el dramaturgo, actor y director Luis Palacio de Villa Mercedes (San Luis)*. Córdoba. Repositorio Universitario de la Facultad de Artes UNC.
- Schechner, R. (2000). *Performance – Teoría y Prácticas Interculturales*. Buenos Aires: UBA.
- Valenzuela, José Luis (2000). *Antropología Teatral y Acciones Físicas*. Buenos Aires: INT.
- Trastoy, B. y Zaya Lima, P. (2006). *Lenguajes escénicos*. Buenos Aires: Prometeo libros.
- Ubersfeld, A. (1989) *Semiótica Teatral*. España: Cátedra/Universidad de Murcia.

(2003) El habla solitario. *Acta poética*, 24 (1), 9-26. En línea en:
[https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/
ap/article/view/95/94](https://revistas-filologicas.unam.mx/acta-poetica/index.php/ap/article/view/95/94) Consultado en mayo de 2020.



Las palabras de la dirección que impactan sobre los cuerpos de actuación: un “lenguaje provisorio” para la fundación de las prácticas

Carla Pessolano*

Introducción

A partir de una entrevista inédita, que desarrolló el Instituto de Investigación en Teatro (del Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad Nacional de las Artes) con Sergio Boris, me propongo pensar acerca de la construcción de series metafóricas útiles para estudiar los términos específicos que buscan provocar un efecto sobre las corporalidades de actrices y actores. La intención será ver los modos en que el decir del sentido figurado, en el campo de los ensayos, tiene un impacto sobre los cuerpos de actuación que prefiguran las poéticas. Al hacerlo, se pretende dar cuenta de que durante los procesos de creación escénica se genera un tipo de discurso singular que se instala en dos momentos diferentes: primero, en los cuerpos que transitan esa situación de intimidad -y fugacidad- que es el ensayo; y, en segunda instancia, cuando esos decires empiezan a impregnar las reflexiones de los propios creadores. Aquello que queda es un pensamiento específico que no puede contemplarse sin considerar ese espacio previo de lo colectivo, lo compartido. De este modo, a partir de la utilización por parte de la dirección de terminologías concretas -originalmente apuntadas a provocar un efecto sobre los cuerpos de actuación y, luego, metarreflexivas - el ensayo se constituye como una zona fértil para aquello que Sergio Boris llama “un lenguaje provisorio” (2020).

Metaforología

En 1960 Hans Blumenberg publica su libro *Paradigmas para una metaforología*. En ese trabajo el autor elabora una teoría que busca descubrir lo que tienen detrás ciertas “metáforas absolutas” (Blumenberg, 2003: 47) con

* IIT- UNA / CONICET / UBA
carlapessolano@hotmail.com

la pretensión de indagar en la “subestructura del pensamiento” de quien las elabora. Al desarrollar esta teoría describe las metáforas como “*restos, rudimentos en el camino del mito al logos*” (Blumenberg, 2003: p. 44) como “*elementos básicos del lenguaje filosófico, ‘transferencias’ que no se pueden reconducir a lo propio, a la logicidad*” (p. 44). *Paradigmas para una metaforología* es concebido como el intento de responder a la pregunta acerca de los presupuestos bajo los cuales pueden tener legitimidad las metáforas en el lenguaje filosófico. El abordaje de Blumenberg se enfoca en la restricción de la metáfora para dar una respuesta a las grandes preguntas de la filosofía al poner el foco en la conexión con el mundo histórico en que son concebidas. De este modo, lo que interesa de esas metáforas no es tanto el contenido, desde un punto de vista lexicográfico, sino la función que desempeñan en el discurso y en las prácticas de las que forman parte. Desde esta perspectiva, si bien este desarrollo teórico habilita un campo de estudio que no tiene la pretensión de funcionar al modo de un análisis exhaustivo -dirá Blumenberg: “las metáforas proporcionan el campo cuyo detalle debieran entregar investigaciones terminológicas” (2018, p. 96)- se trata de un recurso capaz de ir a la detección del “texto cifrado” (p. 114).

Desde una transposición disciplinar se puede afirmar que en el campo del teatro la metafórica que encontramos de modo recurrente en discursos de creadores¹ no se ocupa de dar cuenta de la realidad de la materialidad escénica sino que, muy por el contrario, constituye la evidencia del rodeo que da el lenguaje para dar cuenta de esos fenómenos que -prácticamente- no se pueden nombrar. Ir en busca de los términos específicos que circulan en el campo de la escena permitiría hallar esas metáforas que tienen “su propia historia”, su “biografía” (Blumenberg, 2003: 24). Y al hacerlo, la recolección de estas “biografías” dará cuenta de los modos en que el campo teatral en tanto comunidad lingüística se vuelve reconocible en su multiplicidad, a partir de los decires conservados usualmente en textos, en entrevistas, en relatos de la praxis, pero principalmente en el marco del ensayo y de la clase. Al emprender ese camino, aquella “verdad” de las metáforas absolutas (sobre las cuales se enfoca Blumenberg) se concebiría en tanto verdad pragmática, histórica, lo que provoca que la correspondiente metaforología no pueda ya considerar esas respuestas “retóricas a la pregunta global por ‘el sentido’ sino como objetos de un conocimiento

¹ Tanto en el plano de la metarreflexión como recurso posibilitador de efectos específicos sobre el cuerpo de actuación.

a su vez histórico” (Blumenberg, 2003). Asociado a esta idea viene la concepción de que no se vive en la realidad, sino en las metáforas que hacen “legible” una determinada realidad posible. Desde aquí entonces, la lectura a la que se aspira – desde nuestra indagación en lo escénico- a partir de los términos utilizados por los creadores del campo teatral sería *esa* realidad posible. Y los términos que utilizan funcionarían como categorías móviles que dan cuenta -más que de una lectura de sentido transparente- de las concepciones de mundo de quien los genera. Agregado a esto, se incluye la dimensión de que el sentido que los artistas le asignan al mundo es digno de ser estudiado, sin que eso implique que lo que el creador diga sobre su obra agote el sentido de la obra en sí. De este modo, la indagación sobre la metáfora reconoce conceptualizaciones opacas que no funcionan como ejemplos sino como vocablos que dan especificidad a las prácticas de creación. En algunos casos los mismos mutan y en otros se mantienen vigentes trasladándose de poética en poética y de generación en generación.

A partir de diversas aproximaciones teóricas e investigativas que he desarrollado me encontré con la posibilidad de utilizar este trabajo de Blumenberg para iluminar un aspecto recurrente dentro de las discursividades que rondan las praxis de actuación en una constelación de artistas del campo teatral de Buenos Aires². Dentro de ese grupo de creadoras y creadores he detectado que hay un uso repetido de series metafóricas que podrían dar cuenta de ciertas redes inexploradas que remiten una especie de “lengua secreta” para referir a las prácticas. Esa lengua singular tiene dos aspectos evidentes: por un lado, hay un tipo de metáforas que aparecen como herramientas metarreflexivas explícitas en diferentes escritos teóricos de creadores; y, por otro, aquellas que forman parte de la cotidianidad de la práctica. Para intentar delinear algunas de esas series metafóricas a continuación expondré el modo en que esos entrecruzamientos operan en el discurso acerca de las praxis que elabora el director, actor y docente Sergio Boris.

Me interesará especialmente ver sus concepciones de “combustión actoral” como modalidad de actuación que pone el cuerpo por delante, las ideas de “lateralización” y “juegos de seducción actoral” como construcción de la mirada espectadorial para configurar actuación, “el teatro como potencia” en la búsqueda de una autonomía explícita de la escena teatral,

² Artistas que se inscriben dentro de una poética de resistencia dentro del campo teatral (Pessolano, 2018).

y, finalmente, la idea de “lenguaje provisorio” como concepto que aúna a los anteriores en tanto traslación de un decir implantado sobre los cuerpos que decanta en una metarreflexión que da cuenta de un pensamiento complejo sobre la escena. Podría decirse, una idea nodal que refiere a concepciones intraescénicas capaces de configurar tanto cuerpos de actuación como pensamientos acerca de la actuación.

Imaginación técnica

Sergio Boris comenzó su formación artística en talleres literarios, después estudió cine y su aproximación a la escena se dio durante la época de auge del Parakultural a través de lo que él llama “personajitos menores, totalmente zarpados, exagerados, parodiados” que aparecían como una respuesta “física y deseante al teatro realista, costumbrista, psicologista” que se imponía en las salas. El paso siguiente en esa búsqueda fue el Sportivo Teatral en que esos “personajitos” comenzaron a transitar diversos “estados”, permitiendo el contacto con un tipo de relato específico: “múltiple y derivativo” (Boris, 2020). Luego de allí tuvo un pasaje por el estudio de Pompeyo Audivert y completa su formación con la carrera de dramaturgia de la Escuela Municipal de Arte Dramático (hoy Escuela Metropolitana de Arte Dramático). De allí en más la actuación y la dirección se constituyen como cauces que se van entrecruzando, inclusive hasta el día de hoy. Su equipo de trabajo recurrente, junto a Adrián Silver lo arma de lo que él llama la mirada de la dirección “como bisagra” con la actuación.

En la configuración de esa bisagra, Boris reconoce al espacio del ensayo- y la búsqueda de un relato de actuación dentro del mismo- como “lenguaje provisorio”. Este concepto da cuenta, justamente, de aquellos decires informales, efímeros y precarios que no solo rondan sino que, como intentaremos demostrar, también fundan las prácticas.

En sus procesos de creación hay recurrencias y esquemas temporarios que se repiten. Uno de ellos es que luego del primer cuarto del proceso de ensayo comienza a delinear una escritura -proveniente de las pruebas previas en la escena-. Se trata de una escritura para “llevar al ensayo”, para “estimular actuación, para ver por dónde es mejor, dónde hay más multiplicidad y menos esquematismo”. Esta concepción del texto escrito toma como referencia la idea baconiana de la mancha, de la ocurrencia accidental y azarosa que puede propiciar un encuentro con lo inesperado

(Sylvester, 2009). En el caso de la dirección, tal como la concibe Boris, está rondando permanentemente el azar o el accidente, la escucha frente a la aparición del imprevisto y la posibilidad de armar escena desde ahí. Incluso en la idea de lo provisorio se encuentra implícita este tipo de accidentalidad. Refiere al respecto Boris:

Más allá de lo provisorio en el hecho escénico, en lo que estamos construyendo nosotros digamos, ¿no? Son provisorios incluso los textos, incluso dónde se colocan los textos. Porque si se hacen cambios, eso empieza a generar otras olas de posibles cambios (Boris, 2020).

En esa construcción grupal es que se implanta aquel pensamiento colectivo que se va impregnando en los cuerpos de actuación. Mucho más allá incluso del orden del lenguaje, se trataría de un pensamiento conjunto que germina en ese espacio circunstancial del encuentro. Sin dudas precario, pero sobrevolando las praxis y decantando en aquello que Anne Cauquelin llama “rumor teórico”, es decir, “pensamientos que se fueron formando en contacto con las prácticas, y que han tomado, al superponerse por capas, la apariencia de un palimpsesto” (Cauquelin, 2016: p. 128). Boris refiere a esto como el encuentro singular y específico entre la actuación y la mirada de dirección:

Más allá que uno tiene la experiencia de estar mirando desde afuera, y también tiene la experiencia de estar construyendo desde afuera, desde los textos, desde las formas expresivas. Todo. Pero también el otro está teniendo la experiencia de construir desde adentro. Es un saber distinto, diferente. Y se necesita que sean diferentes, para poder intercambiar, y tener diferentes perspectivas sobre el mismo hecho escénico (Boris, 2020).

Podría pensarse, entonces, que, puntualmente, en esa conjunción entre esos saberes de lo que se percibe desde dentro de la escena y lo que puede reconocerse desde el afuera que se da la fricción que podría propiciar esa especie de “lengua secreta” para referir a las prácticas. Surge del cotidiano de las praxis, son pura experiencia, pero se instalan para llegar a imponerse como herramientas metarreflexivas para nombrar a las praxis.

Decires de la experiencia que se vuelven metarreflexión

Uno de esos nodos conceptuales en el trabajo de Boris es la idea de “combustión actoral”, que podría asociarse a la serie metafórica de “producción de sentido actoral” (Alejandro Catalán), “dimensión existencial” (Eduardo Pavlovsky), “régimen de afectación” (Pavlovsky), “tráfico de emociones” (Bernardo Cappa), “transformación” (Eduardo Ure) y que podrían todos encuadrarse bajo el sintagma “potencia”, que en muchos casos utilizan estos mismos creadores con sentido similar. La “combustión actoral”, en el caso de Boris, trabaja sobre la idea de “acumulación” en lo concerniente al relato, según sus palabras es:

una forma de trabajar sobre el relato y ver los problemas del relato sin que lo narrativo mande, sin que se digan cosas para que la cosa avance. Sino que avance por energía de actuación, combustión actoral, por un entramado que es más invisible, más difícil, más complejo que es el entramado entre los actores, entre los personajes. Y la acumulación no es progresiva. Tiene aristas que la rompen, que la estallan (Boris, 2020).

La posibilidad de este enfoque en la construcción escénica es que permite salir de “la centralidad del cuento” (Boris, 2020) generando aquello que el mismo Boris define como “lateralizar” esa centralidad. Este recurso técnico -asociado con el sintagma “fuga” dentro del grupo de creadores de resistencia- también forma parte de un desarrollo de Ricardo Bartís, que trabaja sobre la idea de “lateralización” o “rodeo sobre un tema” en la actuación. Es decir, se trataría de ir en la escena a buscar más de una cosa a la vez, narrando más de lo que podría ser predecible en una actuación más “literar” o lineal.

Junto con la idea de “lateralizar la actuación” se implanta la serie metafórica de “campo imaginario” y la de “punto de vista” (desarrollada por Bartís y utilizada por diversos creadores de resistencia)³. Esta última remite a la conciencia que desarrolla el cuerpo de actuación al saberse mirado, duplicando la dimensión de la actuación que ronda la recepción pero antes de llegar hasta allí transita el cuerpo, volviendo al espectador un colectivo que visualiza algo de ese fenómeno singular. Eso repercute en cómo se

³ Bartís lo define del siguiente modo: “La actuación debe vincularse a un relato principal que es el punto de vista y el tipo de flujo de energía que circula ahí. Eso se ve mucho en la actuación cómica popular, y es muy clara la técnica que muchos actores populares tienen para mantener el flujo y el contacto” (Cholakian, 2017).

organiza la actuación, el cuerpo, las intensidades, teniendo en cuenta que se está mirando desde un lugar particular, a una distancia y una dirección concreta. Las decisiones que se toman desde allí colaboran con una toma de conciencia acerca de cómo se coloca el cuerpo con relación a la mirada. Al momento del entrenamiento actoral, como el espectador no se encuentra presente y la mirada real no está, se trabaja a partir de un punto en el espacio que permita “organizar” la actuación de manera consciente (esto incluiría desde las fuerzas y potencias implicadas hasta decisiones en torno a lo plástico).

En esta misma línea dentro del arco metarreflexivo de Boris - trabajando en consonancia con las anteriores- aparece la idea de “juegos de seducción actoral”. Se trata de un recurso técnico – y de un modo de referir a lo que hacen los actores- que opera sobre la idea de que el actor no debe “ir hacia el público” sino trabajar acerca del punto de vista de modo tal que este sea “convocado”, “atraído”. Para hacerlo se responde a “la demanda de ese punto de vista en términos prácticos de cómo narra el espacio, como narrar la frontalidad, como narrar la lateralidad” (Boris, 2020) y esto se da a partir de un enfoque plástico pero principalmente en una búsqueda de multiplicar la espacialidad y los sentidos de la actuación.

Asociada a esta idea aparece en Boris la noción de “teatro como potencia” que también encuentra su paralelo en otros artistas de resistencia. En el caso de Eduardo Pavlovsky la potencia de actuación se encuentra asociada al régimen de afección y de conexiones con otros cuerpos desde las concepciones de “multiplicidad y contagio”; en Cappa desde la idea de “potencia de actuación como poética en latencia” (Cappa, 2014b); y en Bartís la idea de “potencia de actuación” como “asalto a la textualidad” (Bartís, 2018). En el caso puntual de Sergio Boris esto se da en la búsqueda de la teatralidad como especificidad que da autonomía al hecho escénico. Describe al respecto:

¿Qué es lo autónomo? Para mí es el nivel de potencia mayor que tiene el teatro para sus posibilidades. Ese es el lugar de lo autónomo. Si yo veo una obra donde la escena pasa por lo que dicen y no por... la escena no es el relato teatral de lo que veo y siento y oigo en relación al tiempo y el espacio, ¿no? no es esa totalidad el relato, y... se vuelve pobre, se vuelve pobre en términos teatrales. No trabaja con la potencialidad teatral, lo que puede el teatro como potencia, con todas sus potencialidades.

Conclusiones

Como hemos visto hasta aquí, el caso expuesto exhibe un tratamiento escénico posible para estos decires que abarca dos etapas: 1) Una inicial en la cual se implanta ese "lenguaje provisorio" desde marcas que quedan del encuentro efímero del ensayo con esos conceptos tienen una incidencia concreta sobre el cuerpo actoral. La "lateralización", "lo provisorio", los "juegos de seducción actoral" y "el teatro como potencia" se inscriben en este momento de la creación de los términos; 2) Una segunda instancia, en que se observa el modo en que esas series metafóricas -que se encuentran alineadas con otras de sus pares llegando a conformar verdaderas constelaciones de metáforas- le permiten referir a sus prácticas desde la elaboración reflexiva de un pensamiento que da cuenta de una concepción específica de teatro. Aquí entran los materiales metarreflexivos más explícitos. De hecho, podría considerarse que tanto las metáforas que se usan para definir las poéticas como las que se usan en las clases o procesos creativos para producir determinados efectos o para describir cuestiones específicas, se encuentran fuertemente relacionadas entre sí (y que ese modo de relacionarse no es azaroso). Desde la vinculación entre ambas y el estudio de esas relaciones quizá pueda indagarse acerca de la historicidad a la cual pertenecen los sujetos que producen y sostienen esos léxicos como "construcciones de mundo". Por otra parte, detectar esas diferencias podría permitir evidenciar el alto grado de imbricación de estos términos en las prácticas y rescatar esa base del quehacer escénico que porta un sistema de pensamiento complejo que recupera y exalta la experiencia del hacer.

Respecto de lo específico de esos términos, cabe pensar en la distinción que establece Foucault, en su ensayo acerca de René Magritte, entre lo semejante y lo similar. En el caso de la semejanza debe obligadamente haber un "patrón", un original que ordena y jerarquiza, todo lo que en ese original se base, se establece al modo de una réplica -generando "copias cada vez más débiles" (De Diego, 2011: 78)-. Por otra parte, lo similar configura una lógica de pasaje, de contagio y de resultado "próximo" pero intrínsecamente diferente: se trata de series que se propagan "de pequeñas diferencias en pequeñas diferencias" (De Diego, 2011: 78). De este modo, podría pensarse que esos términos singulares con los que los artistas refieren a sus prácticas funcionan, dentro del campo en que se inscriben, en un régimen de semejanza o de similitud. Así es que los creadores y creadoras

convocan en sus prácticas palabras y frases que oyeron de otros y otras antes pero también términos que nacen en esos espacios transitorios como son el ensayo y la clase. En esas zonas de la praxis, los cuerpos parecieran ser una vía por medio de la cual se instalan esas “escrituras en latencia” que funcionan en oposición directa a un cuerpo de actuación entendido como “boca que habla”. Al decir de Sergio Boris:

El actor proponiendo desde el ensayo, proponiendo cosas, energías, textos, movimientos que producen un pensamiento; y no solamente ilustrar un texto, ser portavoz de un texto, el portavoz plástico y corporal de un texto. No son bocas que hablan (Boris, 2020: 22).

Lo particular es que ese pensamiento colectivo se encuentra impregnado también en el cuerpo de actuación. Se sobrepasa el orden del lenguaje para llegar a los cuerpos, se trata un pensamiento conjunto que se genera y se impregna en los cuerpos. Al indagar en torno a esos materiales, el elemento metafórico se impone como una zona precaria y frágil del decir que encuentra su paralelo en el espacio de la clase y el ensayo. Porque desde allí se ilumina en tanto pensamiento que surge de ese acontecer y guarda los rastros de una serie de saberes que se transmiten de manera ramificada a lo largo de los años y las poéticas dentro del campo teatral. Esas series metafóricas quizá sean la clave para evidenciar el alto grado de conceptualización que proporciona el trabajo de estos creadores ya que en sus diversos niveles (desde los más materiales hasta los más metarreflexivos) este sustrato terminológico es el soporte sin el cual el campo en que perviven las prácticas se desvanece.

Acceder al pensamiento de los artistas, implícito en la situación de clase y ensayo, permitiría estudiar esas zonas que contienen aquellos decires informales, efímeros y precarios que no solo rondan, sino que también fundan las prácticas, creando una textualidad del pensamiento. Estas “escrituras en latencia”, que tienen el potencial para ser reconocidas como conceptos característicos de las prácticas escénicas en este territorio, son la clave para indagar en “lo inasible” que siempre sobrevuela esas prácticas. Decires que se instalan como modalidad de producción de un discurso singular hacia un cuerpo de actuación capaz ya no de “estar” en el teatro sino de “constituir teatro desde sí” (Catalán, 2005), gracias a su producción de lenguaje no solo poético sino también material.

Cabe destacar que, en el marco de una investigación de más amplio alcance que se encuentra en proceso, el caso de Boris da cuenta de un modo de producción de teoría que surge del campo de las praxis y se ubica en diálogo con aquella que generan otros creadores dentro del campo de la escena. Desde estas recurrencias en los modos del decir podría pensarse que el teatro contemporáneo de Buenos Aires cuenta con un grupo de creadores que comparte una lengua sin saberlo. Algunos de sus cruces son explícitamente fácticos pero esta lengua en expansión no se apoya en esas coincidencias. Por el contrario, la clase y el ensayo -como espacios de búsqueda y de germinación de ese decir "provisorio"- condensan pensamiento, cuerpo y concepciones de la creación, la mayoría de las veces sin registro, pero con una impronta innegable sobre los propios creadores. Aspiramos a que el trabajo en clave metaforológica sobre el pensamiento que produce Sergio Boris lo inscriba en un grupo mayor que se extiende a varios exponentes que comparten concepciones sobre el cuerpo de actuación (al grupo inicial compuesto por Alberto Ure, Eduardo Pavlovsky, Ricardo Bartís, Alejandro Catalán, Bernardo Cappa y Analía Couceyro se suman Lorena Vega, Valeria Lois, Eugenio Soto, Sergio Boris, Andrea Garrote, Gabriela Pastor, María Onetto, Pilar Gamboa, Elisa Carricajo, Laura Paredes y Valeria Correa). Estos son los creadores y creadoras que, en la actualidad, considero nutren y multiplican estas redes de prácticas de resistencia y sobre cuyos decires se buscará indagar en trabajos posteriores.

Sin pretensión de exhaustividad, en estas breves páginas se ha buscado ver cómo en el caso de Sergio Boris -que, como dijimos, es uno de los artistas escénicos que reconocemos como parte del grupo de creadores de resistencia (Pessolano, 2018)- se elabora un discurso teórico singular que puede ser leído en red desde un entretreído de series metafóricas que incluyen los conceptos desarrollados por él y también por otros creadores y creadoras de resistencia. Esto confirmaría que esa materialidad discursiva puede ser leída bajo la dimensión de los presupuestos de la metaforología blumenberguiana. Así es que podría decirse, por lo tanto, que lo que interesa de esas metáforas de la escena no es tanto su contenido en términos lexicográficos, sino la función que desempeñan en el discurso de los creadores y de las prácticas de las que forman parte, especialmente al impactar sobre los cuerpos de actuación.

Referencias Bibliográficas

- Blumenberg, Hans (2003). *Paradigmas para una metaforología*. Madrid: Editorial Trotta.
- Bartís, Ricardo (2018). “Violencia y lenguaje: el teatro como ilusión social del estado”. *La llave Universal*. En: <http://llaveuniversal.com/2018/12/03/violencia-y-lenguaje-el-teatro-como-ilusion-social-del-estado/>
- Boris, Sergio (2020) Entrevista inédita con el equipo del Instituto de Investigación en Teatro. Departamento de Artes Dramáticas. Universidad Nacional de las Artes.
- Cappa, Bernardo (1 de octubre de 2014). Comunicación personal.
- Catalán, Alejandro (2001). “Producción de sentido actoral”. *Revista Teatro XXI*, Año VII, No. 12. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, U.B.A., otoño.
- (2005) “El actor como escenario”. *Revista Conjunto*, Casa de las Américas, 136, 81-87. En línea en <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/136/catalan.htm>. Consultado en agosto de 2020.
- De Diego, Estrella (2011) *No soy yo: Autobiografía, performance y los nuevos espectadores*. Madrid: Siruela.
- Cauquelin, Anne (2012) *Las teorías del arte*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Cholakian, Daniel (2017) “Ricardo Bartís: El saqueo de nuestro arte que hace la política es impiadoso” 9 de noviembre de 2017, *Infobae*.
- Pavlovsky, Eduardo (2001). *La ética del cuerpo*. Buenos Aires: Atuel

Pessolano, Carla (2019) "Cuerpo de saberes, cuerpo de prácticas: notas sobre resistencia y reflexión en la escena argentina" en Territorio Teatral <http://www.territorioteatral.org.ar/numero/19/articulos/cuerpo-de-saberes-cuerpo-de-practicas-notas-sobre-resistencia-y-reflexion-en-la-escena-argentina-carla-pessolano>

Sylvester, David (2009) *La brutalidad de los hechos. Entrevistas con Francis Bacon*. Madrid: Ediciones Polígrafa.



Huesos, músculos, voz y pensamiento: un cuerpo biomecánico sobre el escenario

Carlos Pérez Piñón*

Observa por un momento –y sin juzgar– tu cuerpo. Observa la posición en la que tu esqueleto está distribuido en relación con la fuerza de atracción gravitacional; observa la posición del cráneo, las extremidades y la colocación de la pelvis. Te invito a permitirte por un momento –y sin juzgar– sentir tus músculos. Observa cuáles de ellos están cediendo a la gravedad y cuáles se resisten a ella. Observa aquéllos que mantengan alguna tensión que pudiera llegar a provocar algo de dolor, por más mínimo o imperceptible que éste sea. Observa a tu cuerpo habitando el espacio tridimensional que te rodea. Observa el espacio que tu cuerpo ocupa en el rincón de tu habitación, en el rincón de tu país, del continente y del planeta Tierra. Finalmente, observa a tu cuerpo ocupar un espacio en el cosmos. Ahora te invito a preguntarte, ¿tu elegiste esa posición en la que tu cuerpo yace o es producto de un hábito inadvertido? ¿Sientes correcta, normal y natural esa postura? ¿Cómo estar seguros que tu “correcto”, “normal” y “natural” es “correcto”, “normal” y “natural” para mí u otras personas? El cuerpo humano es la pieza más elemental de los componentes de una puesta en escena. La iluminación, escenografía y madera del proscenio, quedarían ausentes de significado si no entrelazan su razón de ser con el cuerpo vivo del actor. ¿De qué manera ayuda a un director en su composición escénica el conocer las herramientas técnicas con las que trabaja un actor sobre la escena? Conocer los sistemas y procesos biomecánicos que ordenan el funcionamiento del cuerpo humano ofrece a las directoras y directores teatrales la posibilidad de conformar un lenguaje objetivo, puntual y eficaz al momento de ensamblar sus composiciones plásticas que un actor materializa sobre el escenario.

Cuerpos vivos

El arte escénico se configura a partir de cuerpos vivos. Afortunadamente, todavía no es legal –ni moralmente aceptado– utilizar cadáveres para

* Universidad Autónoma de Coahuila
carlos.pinon@uadec.edu.mx

integrar el lenguaje plástico de una puesta en escena. Son cuerpos vivos cuya forma y movilidad están definidas por un conjunto de huesos, músculos, cartílagos, venas, arterias, órganos, ligamentos, células y nervios que al mismo tiempo trabajan en perfecta sincronía para dar vida al ente que habita el universo articulado desde de la ficción. El actor, hace uso de todos estos elementos físicos para materializar en carne las palabras escritas por un dramaturgo o las ensoñadas concepciones estéticas que un director imagina para su montaje. Un actor no es una especie de autómatas construido para disponerse al servicio de los caprichos artísticos de un director de escena. Por el contrario, es un ser pensante, inteligente y capaz de elaborar complejos algoritmos cognitivos a partir de los estímulos que llegan como datos sensoriales. Planteada la premisa, en primera instancia, al director teatral le ayudaría imaginar el cuerpo del actor como una especie de biomáquina que éste opera desde su conciencia, o también, como una fabulosa y orquestada aglomeración de moléculas que vibran en perfecta sincronía para organizar sistemas de funcionamiento fisiológicos. El oficio actoral es el epítome del acto de explorar en las infinitas formas con las que se puede malear aquel fenómeno que llamamos “vida”.

Dejando a un lado el origen de este gran fenómeno –que hasta ahora solo los católicos están seguros de saberlo–, lo que realmente interesa en materia de dirección y pedagogía actoral es conocer los procedimientos y métodos de los cuales el actor se sirve para decidir cómo manipular su cuerpo en el espacio tridimensional donde la actividad teatral se desenvuelve. Por ejemplo, tiene la capacidad de elegir actos tales como qué dedo levantar para apuntar hacia la luna, cuándo golpear el acento de un verso dramático del Siglo de Oro o cómo vincularse con el pensamiento del famoso príncipe de Dinamarca shakespeariano. Para dominar y perfeccionar su artesanía, el actor transita permanentemente por tres ejes formativos y de entrenamiento: movimiento, voz y pensamiento.

Componentes del entrenamiento técnico actoral: movimiento

En primer lugar, el movimiento es un tópico primordial que conglobera la técnica de un intérprete teatral; la percepción del espacio a 360°, la sensación que la fuerza gravitacional ejerce sobre sí, la dirección de su movimiento y su nivel de conciencia anatómico son aspectos que juegan en favor de su calidad interpretativa. Entre otros elementos, son los huesos y

los músculos los principales componentes del aparato locomotor. Cuando un actor lleva sus huesos al escenario, éstos son los huesos de su personaje. Son sus huesos los que están al servicio de una experiencia artística viva. Los huesos hacen una danza con los músculos para dar forma a la persona ficcional que se ensambla junto con la puesta. Los huesos protegen a los órganos, hacen posible el movimiento al servir como lugar de inserción de los músculos, producen las células que forman parte de la sangre, y lo más importante en materia de actoralidad: forman una estructura sólida para sostener el cuerpo de un ser ficcionalizado.

La verticalidad en la que los huesos están ensamblados los unos sobre los otros es para tomarse muy en serio a la hora de hablar sobre atracción gravitacional. La fuerza de gravedad está estrechamente relacionada con el funcionamiento óptimo del cuerpo humano. Mantener al cuerpo balanceado sobre su centro gravitacional es fundamental para generar en su *psicoanatomía* un ensamble armonioso, ligero y libre de tensiones musculares. El estilo de vida sedentario al que la realidad occidental ha sido sometida, provoca que el esqueleto se desfase de este eje central gravitacional. Es común pasar horas sentados frente a un ordenador, conduciendo un automóvil, viendo una película o mirando Instagram en el teléfono celular. El cráneo sigue el punto de atención fijado por los ojos. ¿Estás leyendo estas palabras con el cráneo cercano a la pantalla? ¿Es ésta una manera eficiente de colocar el esqueleto en relación con el eje central gravitacional? Lo más probable es que este hábito se haya formado de manera inadvertida (Craze, 1996, p. 49). El ser humano está atrapado en una búsqueda infinita para alcanzar deseos, objetivos y propósitos; en ocasiones, es bastante claro lo que se desea alcanzar. Sin embargo, además del objetivo en sí, ¿cuántas veces se piensa en el trayecto de movilidad que el cuerpo sigue para alcanzar dicho objetivo? Conocer el ensamble anatómico más eficiente de los huesos ayuda a evitar fallos sistémicos en el cuerpo humano al momento de aplicar la movilidad en el trayecto del espacio tridimensional.

Un pionero en el desarrollo de una técnica que ayuda a identificar los hábitos ineficientes de movimiento para luego sustituirlos por otros de mayor eficiencia fue Frederick Matthias Alexander. A mediados del siglo pasado, Alexander descubrió cómo la respiración y el movimiento están directamente vinculados al pensamiento. Después de una larga investigación sobre los procesos involucrados en la psicomotricidad, Alexander

llegó a una conclusión que cambiaría la forma de percibir el cuerpo humano para siempre: el pensamiento incide en el cuerpo y el cuerpo en el pensamiento. Esto quiere decir que lo que se piensa, de alguna forma termina manifestándose en el cuerpo. Un hábito que se ha arraigado en la persona durante años es muy probable que sea difícil de cambiar por uno más saludable. El deseo de cambiar un hábito no es más fuerte que el propio hábito, de modo que, para cambiar un hábito ineficiente de movimiento, hay que comenzar primero por el pensamiento. Alexander utiliza las Direcciones Primarias para encontrar maneras más eficientes de relacionarme con el ensamble gravitacional de los huesos. Estas direcciones consisten en pensar que el cráneo sigue una dirección hacia atrás mientras también se piensa que éste se dirige hacia arriba (Craze, 1996, p. 22). El pensar en estas direcciones, ayuda a que el cráneo vuelva a situarse en el lugar que anatómicamente le corresponde: libremente balanceado sobre el eje central de la vértebra del Atlas.

Una vez que el cráneo está siguiendo estas direcciones –en contraposición con las direcciones adelante-abajo que hacen que el cráneo colapse hacia fuera de su centro gravitacional– las vértebras de la columna se alinean de manera que son éstas las que logran sostener el peso del cuerpo. Cuando se da cabida a que los huesos sean los que sostengan el peso del cuerpo, en lugar de los músculos, las tensiones innecesarias y acumuladas van disipándose paulatinamente. Aunado a esto, al pensar el cráneo arriba-atrás, la columna tiene la posibilidad de sostenerse en la base de la pelvis conformada por los isquiones. Es en la articulación sacroilíaca donde de la parte inferior de la columna se une a los iliones que a su vez se unen a los isquiones. Curioso es que los isquiones en inglés son llamados *sitting bones*. Éstos son los huesos anatómicamente diseñados para sostener la columna y el cráneo ya sea para sentarse o mantenerse de pie. Desafortunadamente, hubo alguien a quien se le ocurrió integrar un respaldo a los bancos para volverlos sillas. Dejar la responsabilidad a un respaldo de una silla para sostener la columna provocará un debilitamiento de los músculos abdominales que normalmente ayudan a que la columna se mantenga erguida. Con el tiempo, el cráneo colapsará cada vez más hacia adelante, provocando tensiones musculares alrededor del cuello y la espalda alta; además, la acumulación de grasa en el área abdominal se irá develando con el paso de los años.

El director teatral puede servirse de este conocimiento para generar una presencia potente, pero a la vez ligera en el actor. Imaginemos a un actor sentado en una silla descansando su columna en el respaldo de la silla. Su cráneo y columna se muestran colapsados, sus piernas cruzadas y sus manos entrelazadas sobre el regazo. Esta posición, además de ineficiente, no genera un estado de alerta y de disposición en el actor. ¿Cómo puede ayudar un director a este actor para adquirir una mayor potencia en el simplísimo acto de permanecer sentado? Imaginemos al director dando las siguientes instrucciones:

- 1• Separa la columna del respaldo de la silla.
- 2• Piensa que tu cráneo se dirige hacia atrás-arriba.
- 3• Piensa que el peso de tu torso se distribuye entre los dos isquiones en la base de la pelvis.
- 4• Permite que tus huesos sostengan tu peso.
- 5• Imagina que los músculos de tu cuello se suavizan.
- 6• Imagina que tus músculos perineales se suavizan.
- 7• Imagina que tus fémures se alejan de tu pelvis.
- 8• Permite que las plantas de tus pies descansen paralelos en el suelo.
- 9• Permite que tus hombros y brazos cedan a la fuerza gravitacional mientras tus palmas de las manos reposan sobre cada uno de tus muslos.
- 10• Respira.

Después de explorar estas indicaciones, ¿qué habría cambiado en la impresión física del actor? ¿Cuáles son las diferencias entre una columna colapsada y una columna que se yergue desde los isquiones hasta la coronilla? Una columna armoniosamente balanceada en su eje central de

gravedad dará lugar a una mejor y más amplia respiración dado que la caja torácica no se sentirá colapsada. Una respiración libre trae una mejor oxigenación al cuerpo; un cuerpo oxigenado da cabida a un pensamiento ágil, presente y alerta (habilidades fundamentales en la técnica actoral). Estas piezas de conocimiento respecto a los huesos y su relación con los músculos auxilian a un director en su proceso de dirección actoral al poder aproximar a aquellos actores o actrices de su montaje que desconozcan este tipo de entrenamiento en el ámbito del movimiento.

Componentes del entrenamiento técnico actoral: voz

En segundo lugar, la voz es otra ramificación importante del estudio y ejecución de la práctica actoral. Actualmente, son diversos los autores que han resignificado el entrenamiento vocal, no desde un estudio para la impostación vocal, sino a partir de una liberación y recuperación del sonido natural de la voz propia; Patsy Rodenburg, Kristin Linklater, Cicely Berry, Roy Hart, son algunos que han desarrollado conceptos revolucionarios en materia. Su legado teórico y práctico han dado un vuelco a la percepción del aparato fonador y del cómo éste funciona para el trabajo vocal escénico. Patsy Rodenburg define la voz libre como “simplemente una voz sin esfuerzo y eficiente” (1996, p. 173).

En las últimas tres décadas, se ha abogado por erradicar en el actor hábitos que entorpecen la sonorización natural de su voz con el objetivo de expresar con libertad sus ideas, pensamientos, necesidades y emociones. Algunos ejemplos de hábitos del habla son el modular la voz para sonar “agradable” a las demás personas, el no articular las palabras claramente, dejar las frases que se enuncian inconclusas, hablar demasiado rápido por miedo a ser interrumpido, o sencillamente, no hablar en lo absoluto. La preparación vocal del actor involucra una concientización de sus hábitos del habla para, poco a poco, irlos destejiendo en aras de una expresividad vocal sincera y concordante con su pensamiento. El proceso se asemeja a un intento de volver al estado de la conciencia emergente del infante, periodo durante el cual el cuerpo comienza a existir ausente de hábitos que, con el paso de los años, van siendo impuestos a partir de ideologías o normas socioculturales.

¿Cuál es el origen de estos hábitos vocales? ¿Cómo se forman? Son diversos los factores que influyen en la percepción que un individuo tiene

sobre el cómo debe hacer sonar su voz. Uno de ellos es la categorización de la voz según su timbre vocal. Se tiende a pensar que una voz de “hombre” es aquella compuesta por tonos graves, de volumen amplio y ausente de impresiones emotivas. En países como México donde el machismo todavía es una ideología que es perceptible a simple vista en el día a día, es común encontrar voces que pretenden sonar como “hombres” o voces que pretenden sonar como “mujeres”. Son diversas las afirmaciones mentales que definen dicha idiosincrasia: “los hombres no lloran”, “...no expresan emociones”, “...no son femeninos”, “...son fuertes”, “...son proveedores” entre otros. En cambio, en el caso de las mujeres, se crean hábitos del habla a partir de ideas como “las mujeres deben ser delicadas”, “...son débiles”, “...son bellas”, “...son coquetas”, “...deben permanecer calladas”, “...son incapaces”, etc. Estos pensamientos, tal y como se expresa con anterioridad, se manifiestan de alguna forma en el cuerpo, y al mismo tiempo, en la voz. ¿Qué ocurre cuando un actor o actriz no ha concientizado sus hábitos del habla? Estos son llevados a la escena y disminuye su capacidad de expresividad vocal. ¿Qué ocurre con un actor que piensa que los hombres deben sonar con tonos graves pero su voz es de tonalidad aguda? Estará enfocando gran parte de su energía en sonar a “hombre” en lugar de prestar atención a las necesidades técnicas y artísticas del montaje donde participa.

Otro factor que interfiere con la calidad vocal del actor son las tensiones musculares. Este tópico va estrechamente relacionado con el punto abordado sobre el movimiento. Un esqueleto que es colocado fuera de su centro gravitacional obligará a ciertos músculos a realizar el trabajo de soporte. Dado que son los huesos los que brindan soporte al cuerpo y los músculos los encargados de moverlo, añadir una carga extra a los músculos para mantener el cuerpo erguido los irá tensando. Un músculo sobrecargado, con el tiempo, va generando nudos de tensión. Estos nudos pueden llegar a presionar determinados nervios y éstos, a su vez, entorpecer el funcionamiento de los órganos del cuerpo (Kogan, 2010, p. 174). Tensiones acumuladas en músculos como el trapecio, esternocleidomastoideo, escalenos, deltoides, cricoartinoideos, esternohoideo o pectorales, interferirán en la amplitud sonora de la voz debido a que es esta la zona muscular que rodea las cuerdas vocales. Es por ello, que un cráneo y columna propiamente balanceados en su eje, ayudará a eliminar las tensio-

nes musculares innecesarias que impiden que la voz natural sea liberada al mundo tridimensional.

El director de escena podría desarrollar una habilidad para detectar estos fenómenos vocales en la personalidad de los actores con los que se trabaja. Conocer y saber identificar las raíces que constriñen la capacidad sonora de un actor da pie a una herramienta de dirección actuarial que podría ayudar a superar ciertos desajustes en el desarrollo creativo del ensamble escénico. Por ejemplo, si una de las actrices tiene dificultad para abordar una escena que exija una expresividad vocal de carácter contundente, y el director percibe que ella no es capaz de conseguirlo, sería de gran utilidad asistir a la actriz en la búsqueda de aquellos hábitos del habla o posturales que están interfiriendo con el objetivo de la situación dramática planteada.

La voz es una extensión del pensamiento; es también, uno de los medios por el cual el actor logra entablar un vínculo emotivo con su audiencia. Una voz libre, espontánea y natural lo faculta para dar un carácter vocal transparente a su creación escénica. Es importante señalar que los hábitos no cambian de un día para otro, de un ensayo a otro o de una semana a otra. Algunos pueden llevar años de vida aprender a asimilarlos y sustituirlos por otros que provoquen una evolución creativa rebelde, expansiva, impredecible y desenfrenada. Aun así, desde el primer momento en que se visibilizan, inicia de inmediato un proceso de reajuste; y con eso, ya se ha logrado gran parte del trabajo.

Componentes del entrenamiento técnico actuarial: pensamiento

Por último, y en tercer lugar, aparece como componente del cuerpo el pensamiento. Sam Kogan en su libro “The Science of Acting” lanza la pregunta: ¿cómo le sería posible a un actor construir los pensamientos de un personaje si primero no ha logrado advertir los propios? (2010, p. 25). Es por ello, que ahondar en el panal de pensamientos que determinan la percepción de la realidad en la que el actor participa en su cotidianidad es de gran importancia para visibilizar aquellos que pudieran interferir –de nuevo– con su creatividad al momento de trabajar en escena.

La conciencia podría concebirse como el océano. Los peces que se encuentran en la superficie son más fáciles de observar ya que son iluminados por los rayos del sol. A mayor profundidad, mayor es la oscuridad;

los seres vivos que habitan en las zonas de los abismos más profundos del océano son imposibles de observar a simple vista (en caso de que fuera posible llegar hasta ahí para observarlos).

De la misma forma, Kogan percibe la conciencia. La superficie donde los pensamientos pueden ser observados le llama Cámara de Pensamientos Visibles (Kogan, 2010, p. 28).¹ En este lugar de la conciencia es posible ver pensamientos de carácter inmediato como aquéllos que se originaron a corto o mediano plazo: el desayuno tomado por la mañana, la cita con el dentista el lunes pasado, el sabor de un alimento que está siendo ingerido, la elección de ropa que se usará al día siguiente, etc. Estos pensamientos son los que Kogan llama *Visibles* y están colocados en la superficie de la conciencia. Mientras que los pensamientos *Invisibles*, son aquéllos que, aunque no son perceptibles en la inmediatez, aún permanecen en las profundidades de la mente. Kogan (2010) ofrece ejemplos como “la ropa que usaste el primer día de clases, lo que desayunaste el jueves pasado o la fecha del cumpleaños de tu tía” (p. 29). Según su naturaleza, Kogan categoriza los pensamientos en 15 tipos llamando a todo este conjunto *Mindprint*. El *Mindprint* es la concepción verbal de los elementos de la mente, perteneciente al pensamiento inconsciente que al mismo tiempo crea la totalidad de pensamientos *Importantes*, *Generalizados* e *Invisibles*. *Importantes* porque ocurren por sí mismos independientemente de las circunstancias; *Generalizados* porque parten de una síntesis de experiencias pasadas y que son usados como puntos de referencia para experiencias que están pasando o que están por ocurrir; y finalmente, *Invisibles* porque no se pueden advertir (Kogan, 2010, p. 96). Para el actor es de suma importancia visibilizar aquellos pensamientos que le son inadvertidos puesto que estos son los desencadenadores de experiencias emotivas. Es decir, un determinado pensamiento, provoca una emoción determinada. Si hay pensamientos invisibles que la actriz o actor no ha logrado visibilizar, estos provocarán emociones que podrían no ser compatibles con la vivencia que se busca exponer sobre la escena. Si un actor sostiene un pensamiento invisible que se verbaliza en “soy inferior”, este pensamiento, a pesar de pasar desapercibido para el mismo actor, estará generando emociones relacionadas a la inferioridad. ¿Y de qué manera esto afecta al proceso de creación escénico? Imaginemos a este actor interpretando a un guerrero que lidera un batallón para evitar la conquista de su tierra. Si el actor no

¹ Traducción en español del concepto original Chamber Of Visible Thinking.

es capaz de percibir su pensamiento de inferioridad, le será prácticamente imposible encarnar el pensamiento del guerrero.

Conclusión

El director o directora puede hacer uso de estas metodologías propuestas por Alexander, Rodenburg o Kogan para identificar aquellos pensamientos y hábitos en el actor que no son del todo compatibles con los que el personaje debería ejecutar. O en caso de asumir una teatralidad en la que no exista un distanciamiento entre el actor y su objeto de interpretación, el director podrá ayudarlo a identificar los elementos mentales que integran su persona que no son necesarios para comunicar una determinada intención derivada del montaje. Este documento se reduce a la verbalización del análisis del proceso de concientización de aquellos bloqueos que impiden que el movimiento, la voz y el pensamiento operen de manera libre, espontánea y armoniosa. Para el director de teatro, conocer los mecanismos de preparación y entrenamiento propios del oficio actoral, le posibilitará entablar un diálogo fluido, claro y objetivo con sus actores y actrices. Además, podrá economizar en tiempo y forma la comunicación de su visión estética al momento de materializar sobre la escena su discurso artístico. A partir de estas piezas de conocimiento, el director, además de dedicarse a concebir una visión dentro de un mismo campo semántico estético de su montaje, podrá también servirse de un lenguaje conciso que le ayude a ajustar problemáticas en su teatralidad que quizás, a primera instancia, podrían parecer defectuosos por naturaleza. El oficio de dirección se fusiona de esta forma con el oficio actoral. En cualquier caso, se trata de conocer el cuerpo humano y cómo sus reglas de operación son ejecutadas cuando el cuerpo es utilizado al servicio de la producción de un arte viva. Se trata de conocer el cuerpo que se habita y se opera bajo órdenes generadas por impulsos eléctricos de carácter neurológico. Conocer el cuerpo, lo que lo compone, es conocer la verdad. Y un actor en escena, eso es lo que hace: exponer la verdad por más desventurada, perversa o apabullante que ésta sea.

Referencias bibliográficas

Craze, R. (1996). *Teach yourself the Alexander Technique*. Reino Unido: Hodder&Stoughton.

Kogan, S. (2010). *The Science of Acting*. Reino Unido: Routledge.

Rodenburg, P. (1996). *The Right to Speak*. Estados Unidos: Heinemann.



Mastica, saborea y traga: común silencio. **Creación colectiva en base al tema abuso de poder de 2011 a 2015**

Paula Tabachnik*

Introducción y planteo general

En el marco del proyecto de investigación “La dramaturgia patagónica En la pos dictadura: formas poéticas y discursos identitarios: caso Juan Carlos Moisés y Hugo Aristimuño” (año 2011), se convocó a estudiantes de la Licenciatura en Arte Dramático y el Profesorado de Educación Media y Superior de Teatro de la UNRN, Sede Andina, para integrar un espacio/laboratorio que indague en el tema: *Abuso de poder*.¹ El primer impulso que provocó la búsqueda se alojaba en mis propios genes e historia, que tienen su anclaje en el judaísmo. Sin embargo, la realidad concreta presente a la investigación, las circunstancias y las personas involucradas en la experiencia no se relacionaban directamente con esta problemática, por lo que se avanzó hacia el marco histórico elegido. Daremos cuenta de ello a lo largo de la presentación.

Para investigar en el tema, utilizamos como puntapié inicial la observación de diversas relaciones de poder que son parte del cotidiano, de la vida diaria de las personas en sociedad, comenzando por las propias. Por lo que resultaba inevitable que la indagación dialogue con el contexto cartográfico. En este sentido, el objetivo inicial se enfocó en analizar las relaciones que se generan entre víctimas y victimarios, teniendo en cuenta que la violencia y las relaciones de poder se encuentran prácticamente en todos los ámbitos, desde el familiar, social, político, religioso, laboral hasta incluso en los ámbitos de estudio. Estas observaciones permitieron distinguir con mayor claridad las secuelas de una historia común en la sociedad argentina, evidenciando la cercanía y distancia de cada uno y una de los integrantes del proyecto a lo que emergió como tiempo y espacio del relato: la época de la dictadura.

¹ Resolución 637/10 de la UNRN, código 40B058. PROYECTO 40-B-058 Dirección Mauricio Tossi

* Universidad Nacional de Río Negro
ptabachnik@unrn.edu.ar

Es decir, para profundizar en lo que referimos como *abuso de poder*, a los actores y actrices les fue dada la siguiente consigna: observar en el contexto cercano y en su propia realidad/personalidad/relaciones personales, cómo se dan los juegos de poder. Nos preguntamos cuándo se es víctima y cuándo se es victimario, quién es realmente quién tiene el poder (físico, emocional, el manejo de información, etc.). En base a todo esto los actores y actrices fueron armando diálogos y textos aislados que poco a poco, a través de las improvisaciones, iban dando espacio a cierto sentido. La integración de estos materiales contemporáneos producidos por el grupo y los textos que íbamos descubriendo en la búsqueda, fueron definiendo un relato sobre un caso posible en la época de la dictadura cívico-militar en Argentina.

La imagen de los jóvenes gritando y llorando detrás de las paredes, en la película *La Noche de los Lápices* del director Héctor Olivera (año 1986), es una foto encarnada aún en el imaginario individual y colectivo (al menos de mi generación). Así fue que como propuesta inicial se trabajó la idea de los cuerpos en relación a la pared. La pared como amenaza y la pared como resguardo. Se buscó avanzar en la experimentación escénica evitando el juicio de valor sobre el tema y dando lugar a las circunstancias que iban surgiendo para el material teatral. Desde ese ángulo es que también fuimos abordando el entrenamiento en varias direcciones. Esa consigna inicial, los cuerpos en relación a la pared, orientó a los actores y actrices a organizar una serie de acciones físicas en base a dos posibles imágenes. Una consistía en usar la pared como apoyo y contención y la otra implicaba a la pared como lugar de encierro del cual se intenta escapar. A partir de esas consignas, cada estudiante desarrolló una serie de secuencias físicas. Esas partituras tenían como apoyo fundamental el objeto arquitectónico de la pared en constante dialéctica con la evocación del tema eje, el abuso de poder. Es interesante adelantar que la limitación del cuerpo en tensión con la pared, en constante rechazo o apoyo y la realidad alternada y subjetiva de ubicarse en el rol de víctima o victimario, iban plasmando estados que a su vez generaban climas, ritmos y velocidades orgánicas y potenciales para el relato escénico.

Para indagar y ahondar en las relaciones de poder entre las personas y evitar caer en estereotipos, propuse en una primera instancia trabajar por género: actriz-actriz, actor-actor. Fui observando que a medida que las improvisaciones sucedían, logramos bucear en situaciones corporales más

y más comprometidas. Las relaciones de poder que se iban estableciendo, desde una concepción corporal, en términos de ficción, era perceptible, así como la necesidad de un apoyo dramático se hacía evidente. Hasta este punto, mi búsqueda como directora se basaba principalmente en la intuición y la vorágine de imágenes que me aparecían a diario, tanto previamente como en el transcurso de los ensayos. En esta primer etapa confié en lo que Barba (2010, p. 33) propone como una de las posibles dramaturgias: “para mi, la dramaturgia no era un procedimiento que pertenecía sólo a la literatura, sino una operación técnica inherente a la trama y al crecimiento de un espectáculo y de sus diversos componentes”.

En un momento determinado, luego de varias semanas de trabajo, surgió con fuerza la necesidad de organizar una trama. Desde la mirada barbiana esto sería pasar de la dramaturgia orgánica a la dramaturgia narrativa (2010, p. 3). Así es que Mauricio Tossi, quien acompañaba desde el rol de supervisor dramático y director del proyecto de investigación, propuso varios materiales relacionados al proyecto mismo que pudieran sumar al espacio laboratorio. Entre esos materiales descubrí que la obra *Ring Side* de Daniel Veronese (1996) podía aportar elementos esenciales a nuestro trabajo.² *Ring Side* abrió nuevas posibilidades y desprendió rápidamente una situación ficcional que me resultó notablemente afín a nuestra investigación/exploración/. Presento aquí algunas frases que hemos usado:

Todos esperando con ansia el combate. El lugar es rectangular. Blanco. Su blancura ciega a quien lo mira. Ciega a quien lo mira detenidamente unos minutos. No debe mirarse más de tres o cuatro minutos. Luego hay que descansar la mirada en algo negro. Entonces luego se puede volver a mirar, por tres o cuatro minutos más. Luego descansar la mirada otra vez para poder volver a mirar, y luego descansar. Para volver a mirar. El combate de este año es por la tenencia del novio. El novio es el premio. (Veronese, 1996)

Ciertos fragmentos de la obra fueron utilizados literalmente, otros se adaptaron y sirvieron para crear nuestros personajes y organizar las relaciones entre los mismos. Por ejemplo, la frase: “Su madre fue preñada por un tiburón de gran tamaño”(Veronese, 1996), sirvió para tejer la trama entre madre-padre-hijo. De aquí surgieron nuestros cuatro personajes: el

² Para esto obtuvimos la autorización del autor.

padre, llamado Horacio el “Tiburón”, la madre, la novia y el novio, llamado Federico. A partir de nuestro trabajo creativo y colectivo se revelaron también, situaciones familiares de los propios integrantes del proyecto relacionados a la temática. Ese mundo subyacente tan inevitable a la labor actoral, generaba una serie de tensiones e incomodidades implícitas que suponen enriquecer la propia creación escénica, estableciendo un acuerdo de respeto de la intimidad de cada estudiante, pero dando espacio a que esa realidad tan propia trace con mayor profundidad la búsqueda creativa. En este punto, evitar el juicio de valor potenció aún más el desarrollo de la obra.

En simultáneo a las decisiones sobre el argumento de la obra, se definieron y adaptaron las partituras de acciones físicas creadas por cada intérprete, en una coreografía secuenciada armando un mapa completo de la obra. Se estableció así una coherencia alineada con las decisiones que íbamos tomando en el plano de la escritura del texto dramático que incluye textos teatrales, relatos breves, cuentos, poesías, textos producidos por los y las estudiantes. Por otro lado la visualización de algunas películas que fueron estimulando la trama, entre las cuales se destacan la canadiense *Incendies* (2010), dirigida por Denis Villeneuve, en base a la obra teatral de Wajdi Mouawad y la película estadounidense *Muhamad Ali* (2001), dirigida por Michael Mann.

Cada texto, obra o película tomó un lugar dentro de la creación colectiva. Desde la posibilidad que nos planteó *Ring Side* en cuanto a los personajes y al espacio escénico como un ring, la oportunidad de acercarnos un poco al mundo del boxeo a través de *Muhamad Ali* y la situación entre los personajes que se ordenó y profundizó a partir de *Incendies*, en donde se puede ver que la relación entre familiares puede tomar el rumbo más extraño.

Para analizar los procedimientos que veníamos explorando, en una reunión de agosto de 2011, frente a esta nueva realidad en términos dramáticos- creativos, Tossi expuso el concepto freudiano de “lo siniestro”, es decir “lo extraño que se vuelve familiar”:

Es siniestro aquello que habiendo de permanecer secreto, se ha revelado. Se trata, pues, de algo que fue familiar y ha llegado a resultar extraño, inhóspito. Algo que, al revelarse, se muestra en su faz siniestra, pese a ser,

o precisamente por ser, en realidad, en profundidad, muy familiar, lo más propiamente familiar, íntimo, reconocible. (Tossi, 2011, p. 403)³

Con los elementos mencionados: los diversos textos y sus personajes, abuso de poder y relaciones de poder, la pared como estímulo concreto y arquitectónico y “lo siniestro” es que se organizó la propuesta teatral, la cual se definió con la siguiente frase: obra que aborda la violencia encarnada en un silencio común, el que obstruye las posibilidades de “decir” o tomar nuevos rumbos.



Foto 1: *Violación y acuerdo.* Fotografía Lorian Brianda

³ La cita hace referencia a los aportes de Eugenio Trias expuestos en *Poéticas y formaciones teatrales en el noroeste argentino: Tucumán, 1954-1976*, a propósito de los estudios sobre Freud.

Sobre la trama

Luego de nueve meses de investigación arribamos al siguiente argumento: una mujer es violada por su amigo en épocas de la dictadura militar y como consecuencia de esto da a luz a Federico. Padre y madre hacen un pacto de silencio: el acuerdo es que ella jamás dirá que fue violada por él y a su vez él callará su identidad como padre, disfrazándose como padrino de Federico. La novia de Federico está embarazada y decide investigar sobre la identidad del abuelo de su futuro hijo, es decir del padre de Federico. En la investigación descubre que un hombre llamado “el Tiburón” es quién ha matado a sus propios padres (a los padres de la novia) en la época de la dictadura y coincide con ser el padre de Federico. Al revelar la identidad y las circunstancias previas, los lugares de víctimas y victimarios se modifican.

Como hemos dicho, se utilizaron diversos textos literarios y teatrales, entre los cuales se encuentra también *La boca amordazada* (1999) de Patricia Zángaro.⁴ Este texto, si bien fue adaptado, definió el relato de la madre. Aquí algunas líneas:

Tengo cuarenta años. Mi nombre... prefiero no decirlo. Aunque vea usted esta arruga, como un tajo, en mi frente, aún tengo las carnes de una niña. Es verdad que los hijos devoraron mis senos... y que mi vientre es un campo de batalla... Pero mi piel se templea con la menor caricia... Tal vez quiera usted hundir su mano bajo mi blusa... si eso le fuera permitido... ¿Le dije que tengo cuarenta años? Mi padre me puso el nombre de su madre, que era también el de su abuela... Prefiero no decirlo... (Zángaro, 1999)

También fueron considerados relatos de mujeres de la época de la dictadura. Entre los mismos fue conmovedor descubrir, luego de haber cerrado la trama, la existencia de este caso: “Indio, personaje, que en estado de ebriedad visitaba el campo por las noches para vejar y violar a las prisioneras, éste me obliga a bautizar a mi hijo imponiendo su padrinzago” este relato lo hemos utilizado en la obra, cambiando el sobrenombre de Indio por el de Tiburón.

⁴ Se cuenta con la autorización de la autora.



Foto 2: *Instancia de ensayo.* Fotografía tomada en ensayo Noviembre 2011



Foto 3: *El poder.* Fotografía por Lorian Brianda

Algunos procedimientos de la dramaturgia escénica

Hasta aquí hemos compartido los lineamientos generales de la obra, desde la elección del tema hasta la conformación de la trama. Ahora creemos necesario explicar sobre otros elementos escénicos que han integrado la experiencia. Podemos mencionar el abordaje del entrenamiento, la particularidad del espacio, la elección sonora y musical, el vestuario, la iluminación, etc., en este sentido nos interesa el aporte de Eugenio Barba en relación a pensar las diversas dramaturgias que atraviesan la creación y hecho espectacular:

La dramaturgia orgánica es el sistema nervioso del espectáculo, la dramaturgia narrativa es la corteza, la dramaturgia evocativa es esa parte de nosotros que, en nosotros, vive en exilio. La dramaturgia orgánica hace danzar cinestésicamente al espectador en su asiento; la dramaturgia narrativa pone en marcha conjeturas, pensamientos, valoraciones, preguntas; la dramaturgia evocativa hace vivir un *cambio de estado*. (2010, p.36)

El entrenamiento se enfocó en estimular a los actores y actrices a descubrir una energía *extra cotidiana* o *energía animal*,⁵ orientada a generar una fuerza expresiva interna potente y una aparente calma externa. En este sentido se entrenó en ejercicios básicos del Método Actoral Suzuki, tales como el Stomping y las estatuas y en ejercicios de la Antropología teatral barbiana, principalmente la danza del viento, también se hizo uso de los viewpoints.⁶ Cabe destacar que era la primera vez que los y las estudiantes hacían uso de este tipo de entrenamiento. A su vez, cada intérprete fue generando su partitura de acciones físicas, las cuales creaba, repetía y ajustaba cada ensayo, previa y posteriormente al entrenamiento conjunto. Tanto la instancia individual con sus partituras, como el entrenamiento conjunto pretendían/perseguían empujar al actor y actriz a estados de agotamiento físico para que de allí surgiera una expresividad orgánica.⁷ Si

⁵ Según la definición de Eugenio Barba, la energía extracotidiana implica, entre otras cuestiones, un estado de alerta particular. Similar a lo que Tadashi Suzuki define como Energía animal o primitiva que, según el director japonés, se encuentra dormida en el cuerpo contemporáneo.

⁶ Viewpoints, según la adaptación que realiza Anne Bogart a partir de los Six Viewpoints de Mary Overly. Propone herramientas para la improvisación y composición escénica.

⁷ Si bien aquí nos referimos a un estado pre expresivo y expresivo extra cotidiano, el fin es llegar al resultado al cual Barba define como dramaturgia orgánica o dinámica (2010, p. 34), “es el nivel elemental, y se relaciona con la manera de componer y entretejer los dinamismos,

bien ya lo hemos adelantado, la improvisación consistió principalmente en la búsqueda de acciones físicas sobre la pared para generar una fuerza intrínseca corporal más clara en términos de resistencia, tono e imágenes internas. La pared como sostén, como protección y también como estructura que implica la privación de libertad. Cada intérprete debía armar una partitura de acciones a partir de los dos estados mencionados al comienzo de este apartado: ser víctima y ser victimario.



Foto 4: *La novia y la madre.* Fotografía Nieves Papa Tello

ritmos y acciones físicas y vocales de los actores para estimular sensorialmente la atención de los espectadores”.



Foto 5: *El tiburón y Federico*. Fotografía Nieves Papa Tello

A medida que los ensayos avanzaban, resultaba interesante y también necesario, indagar en posibilidades de estilo, es decir un modo de actuación o rasgos en la actuación que se reconozcan en un código común. Si bien el entrenamiento da una base, no necesariamente induce al estilo o género estético. Así es que, dada la complejidad de la trama, se optó por integrar a la actuación rasgos de distanciamiento a partir de algunos recursos brechtianos. Acordamos con la definición de Ubersfeld (2002, p. 40) sobre distanciamiento:

En Brecht, el trabajo de distanciamiento es una técnica destinada a recordar al espectador la “extrañeza” de lo que se propone, la anormalidad de lo que parece natural, por ejemplo, la violencia, la opresión o la guerra [...] podemos mencionar insistencia en el relato épico, exhibición del gestus social, trabajo de distanciamiento a través de la actuación objetiva.

Continuando con el aporte de Ubersfeld (2002, p. 19), utilizamos estos recursos para que los estudiantes/actores y actrices cuenten con herramientas técnicas para distanciarse de una construcción orgánicamente emotiva del personaje y permitir más bien la posibilidad crítica tanto del

actor y actriz en relación al personaje que va componiendo, como del espectador/a.

Se definió que los actores y actrices van y vienen entre un personaje principal, y otro que observa y comenta sobre la propia acción y la de los otros personajes. Dos objetos marcan la alternancia entre una situación y otra. Estos objetos son una campana, que a su vez guarda coherencia con el espacio ficcional de ring, y una lámpara que los actores y actrices pueden encender y apagar marcando justamente el momento del distanciamiento/comentario.



Foto 6: *Distanciamiento.* Fotografía Nieves Papa Tello

El espacio teatral en el cual se desarrolló la investigación, montaje y presentación fue en un salón rectangular de 12,95 m por 5,90 m y 3,33 m hasta las varas, con paredes de color sepia, una puerta de salidas de emergencia, parrillas de luces a la vista y una capacidad máxima de cincuenta y cinco espectadores. Allí se hicieron la mayoría de las presentaciones.⁸

⁸ Hasta el momento, ese salón con su forma y textura arquitectónica ofrece al espectáculo su máximo potencial escénico. La obra tuvo dos grandes etapas, la primera fue en un plazo

El mundo sonoro de la obra cuenta con una campana que plantea y organiza los ingresos y egresos a la situación entre los personajes, manipulada por los propios intérpretes y una propuesta musical inspirados en dos temas de la cantante Björk del álbum *Bailarina en la oscuridad* (2000), de Lars Von Trier. Ambos temas musicales sugerían a la investigación climas y tensiones que potenciaban la improvisación y composición de escenas.

Consideramos que la música compuesta para una película guarda, en quienes la vimos, las tensiones dramáticas de esa historia particular. Justamente debido a que cada tema musical se compone en un tiempo y circunstancias determinadas, es que consideré necesario generar música original para la obra.⁹ Así es que a partir de esos temas musicales y las imágenes que iban surgiendo con mayor claridad, se compuso la música del espectáculo. En esta misma dirección y con el fin de dar al espectador la posibilidad de imaginar y organizar su mirada en los sucesos de las escenas, busqué como directora que las relaciones dramáticas entre los personajes, se manifestaran, por momentos, metafóricamente. En este sentido la música original tuvo un rol fundamental.

La escenografía, el vestuario y los elementos debían guardar coherencia entre sí y me incliné por la elección de cierta atemporalidad que desdibuje referencias directas, pero a la vez con algunas elecciones que remitan a la construcción inconsciente de sentido en la expectación. La madre lleva un vestido clarito (de la época de los 50, que pertenecía a mi abuela), el “Tiburón” un pantalón de vestir, camisa y piloto oscuro. Ambos personajes con calzado. La novia usa un vestido color cremita, largo y con la espalda visible y el novio un pantalón de vestir y una camiseta blanca al cuerpo. Ambos descalzos. En la escena se ve (desde la perspectiva del público), del lado derecho al fondo una bolsa de boxeo colgada color amarillo y una soga de saltar. Del lado izquierdo al fondo una mesa, dos bancos y una silla. Al frente dos elásticos de pared a pared, en representación y límite de un Ring y dos banquitos plegables pequeños de madera que marcan las diagonales y se usan en ciertos momentos de la obra. Al centro, delante de los elásticos, se encuentra un banco que es usado por

de seis meses, tiempo en el cual se investigó y organizó todo el material dramático, la segunda etapa fue la confrontación de todo ese material en una lógica escénica, es decir en un montaje escénico final.

⁹ El músico Cristian Busamia compuso la música original de *Mástica, saborea y traga: común silencio*.

el “Tiburón” al comienzo de la obra y los novios cuando salen del Ring, al cierre de la misma.

Los elementos que se utilizan son la campana, que se encuentra apoyada en una mesa de madera color oscuro, de 60 cm x 60 cm, una lámpara de escritorio de color negro que es manipulada por los intérpretes y una carpeta de cartulina, tipo legajo, que utiliza la novia durante los momentos de revelación de la historia.

A modo de cierre

La experiencia detallada tuvo lugar dentro de la Universidad Nacional de Río Negro en una instancia de experimentación escénica con estudiantes -investigadores de la Licenciatura en Arte Dramático y el Profesorado en Educación Media y Superior de Teatro. Comenzamos en Febrero de 2011, con un compromiso horario de ensayos de alrededor de nueve (9) horas semanales. El estreno se llevó adelante el 3 Noviembre de 2011 en el marco del “Primer Encuentro de Crítica y Pensamiento Teatral”, en la Universidad Nacional de Río Negro, Sede Andina. El grupo se independizó como Compañía Teatral en 2012. *Mastica, saborea y traga: común silencio* ofreció a la comunidad más de 60 funciones, entre funciones abiertas, formación de espectadores y participación en festivales y eventos como TXI. Ganó el segundo premio en la 28 Fiesta Nacional de Teatro, Río Negro. Participó en 2013 en Teatro País, en el Teatro Nacional Cervantes y en el Centro Cultural Haroldo Conti, en C.A.B.A.



Foto 6: *La interpelación.* Fotografía Nieves Papa Tello.



Foto 7: *El motivo.* Fotografía Lorian Brianda.



Foto 8: *El Tiburón*. Fotografía Lorian Brianda.

MASTICA, SABOREA Y TRAGA: COMÚN SILENCIO



Foto 9: Afiche

Ficha técnica de *Mastica, saborea, traga: común silencio*

Intérpretes: Santiago Cámpora, Jorgelina Paravano, Emilia Linardi, Juan Veneziale (reemplazo 2013 Jonatan Jancaqueo)

Diseño de iluminación: Agustin Peccia

Música original: Cristian Busamia

Sonido: Marianella Cáceres

Trabajo vocal: Flavia Montello

Asistencia en vestuario: Sofía Vintrob

Registro del proceso de investigación: Julieta Rosso

Director del proyecto de investigación: Mauricio Tossi

Asistencia de dirección e iluminación: Julián Bernardi

Dirección: Paula Tabachnik

Referencias bibliográficas

Alfaro, E. Testimonio de Elena Alfaro en Causa n°1.800/83. En línea:
<http://www.desaparecidos.org/arg/testimonios/>

Barba, E. (2010) *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Buenos Aires. Catálogos.

Barba, E. (1994) *La canoa de papel*. Buenos Aires. Catálogos editora S.R.L.

Barba, E., Savarese N. (1998). *Anatomía del actor. Diccionario de Antropología teatral*. España. Gaceta SA.

Bogart, A. (2008) *La preparación del director*. Barcelona. Alba Editorial, s.l.u.

Bogart, A. (1995) *Viewpoints*. Lousville, USA. Smith and Krous, Inc.

Busamia, C. (2011). *Mastica, saborea, traga: común silencio* [música original]. Salón de Teatro de Bariloche de la Universidad Nacional

- de Río Negro. En línea: <https://www.youtube.com/watch?v=k-aX-Tuxo61E>
- Braun, E. (1992. 2da e.) *El director y la escena. Del naturalismo a Grotowski*. Buenos Aires, Galerna.
- Brook, P. (1993) *La puerta abierta. Reflexiones sobre la interpretación y el teatro*. Barcelona, Alba editorial. España.
- Grotowski, J. (2009) *Hacia un teatro pobre*. México D.F., Siglo XXI editores.
- Grüner, E. (2001) *El sitio de la mirada. Secretos de la imagen y silencios del arte*. (pp.17-94) Buenos Aires. Norma Editorial.
- Grupo Intérpretes (2012) *Mastica, saborea, traga: común silencio* [obra de teatro]. Salón de Teatro de Bariloche de la Universidad Nacional de Río Negro. En línea: <https://masticasaboreaytraga.blogspot.com/p/la-obra.html>
- Oida, Y. (1997) *El actor invisible*. Barcelona. Alba editorial, s.l.u.
- Pavis, P. (2008) *Diccionario de teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires, Paidós.
- Stanislavski, K. (2013) *Mi vida en el arte*. Buenos Aires. Nuevos tiempos.
- Suzuki, T. (2011) *Culture is the body*. Togamura, Japón. SCOT.
- Suzuki, T. (2012) *Symposium Internacional del entrenamiento en el Método Actoral Suzuki*. Toga
- Art Park, Toyama, Japan (2009-2011). The Japan Performing Art Foundation.
- Suzuki, T. (2015) *Culture is the body. The theatre thinking of Tadashi Suzuki*. Compilador y Traductor al inglés por Kameron Steele. N.Y., Theatre Communications Group, Inc.

- Tossi, M. (2009) Introducción al teatro épico brechtiano: sus fundamentos estéticos, en *La Quila, cuaderno de Historia del Teatro-Nº 1*. (pp.80-98)- ISBN- 978-950-554-588-9102
- Tossi, M. (2011) cuerpos y teatralidades confrontadas. En las *Poéticas y formaciones teatrales en el noroeste argentino: Tucumán, 1954-1976*. (pp.399-438). Buenos Aires. Editorial Duncen.
- Veronese, D (1996) *Ring-Side*. Buenos Aires, Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral (subida en Julio de 2001). En línea en www.celcit.org.ar (visto en Mayo 2011)
- Ubersfeld, A. (2002) *Diccionario de Términos Claves Del Análisis Teatral*. Buenos Aires, Galerna.
- Zángaro, P. (2004) *La boca amordazada*. Buenos Aires. CELCIT. Centro Latinoamericano de creación e Investigación Teatral. En línea en www.celcit.org.ar (visto en Mayo 2011)

A background of a mosaic made of small, irregularly shaped tiles. Most tiles are in shades of yellow and gold, with some darker brown tones. Two tiles are notably different: one is a dark blue-grey color, located in the upper-middle section, and another is a similar dark blue-grey color, located in the lower-middle section. A thin, horizontal purple line is positioned above the main text.

5. Política, feminismo y
producción de subjetividad
desde la dirección teatral



La dirección situada. Notas para pensar prácticas de dirección diversas

Gabriela Aguirre*

Hacia un *conocimiento situado* en la escena¹

Donna Haraway en su libro “Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinvención de la naturaleza” (1991) hace un aporte muy sustancial a la crítica epistemológica del objetivismo, combinando la filosofía, la epistemología y el estudio de los primates de manera interdisciplinaria, planteando que *no existe conocimiento sino es desde una posición*, incluso aquel que dice ser universal. La autora invierte la fórmula, haciendo que aquello que según el positivismo acabaría con la objetividad, se transformara en la fortaleza: “La objetividad dejará de referirse a la falsa visión que promete trascendencia de todos los límites y responsabilidades, para dedicarse a una encarnación particular y específica. La moraleja es sencilla: solamente la perspectiva parcial promete una visión objetiva” (1991, p. 326). Es importante entender que, según la propuesta de Haraway, saberse *situado* no es sinónimo de incompleto ni parcializado, sino que constituye un lugar de búsqueda desde el que partir, asumiendo las particularidades y convirtiéndolas en el inicio y centro de sus preocupaciones y su accionar. Al decir de la autora: “no buscamos la parcialidad porque sí, sino por las conexiones y *aperturas inesperadas* que los conocimientos situados hacen posibles” (Haraway, 1991, p. 339).

¹ Este trabajo está elaborado con fragmentos diversos de mi investigación doctoral en curso (Tesis del Doctorado en Artes, UNC, denominada “Temporalidades diversas en la creación escénica de Córdoba”, dirigida por el Dr. Mauro Alegret). Esta investigación propone, a partir de pensar formas diversas de concebir el tiempo (Bergson, Deleuze), considerar vinculaciones entre temporalidades y procesos de escenificación, analizando puntualmente procesos escénicos de producciones de la ciudad de Córdoba, y observando la búsqueda de *acontecimiento* como una característica de esta ampliación temporal, como parte de una *escena del presentar* (Chevallier) que busca crear *sentidos escénicos* alejados de lo representacional.

* SeCyT / Fac. de Artes, UNC
gabrielaaguirre@artes.unc.edu.ar

Junto a otrxs investigadorxs, hacia el interior de las prácticas de investigación escénicas se toma del *conocimiento situado* la invitación a pensar la producción en clave local y no hegemónica, potenciando el espacio de los *bordes* -como lo es el teatro independiente de la ciudad de Córdoba- para pensar una epistemología de lx menor o minorizadx.

Una de ellas sin duda es Ileana Diéguez Caballero, investigadora cubana radicada en México que presenta a lo largo de numerosos textos, tratados y libros, no sólo un corpus destacado sobre *teatralidades liminales*, sino un diálogo intenso entre *modos diversos* de construir escena y modos igualmente diversos de investigar y de producir conocimiento.^{2 3} Es decir que su reflexión sobre la teatralidad se vuelve también una reflexión sobre los *modos* de investigación en las artes escénicas, preocupación que traía desde antes de su tesis sobre *escenarios liminales* y sigue sosteniendo hoy en día.

Actualmente, junto a Ana Longoni, desarrolla una cátedra itinerante sobre *Pensamiento situado y práctica decolonial* donde buscan confluir prácticas situadas que provienen de distintos espacios, *alter* institucionales -no *anti*, aclaran-, de *afección* y necesidad de conectar como *impulso guía*, entendiendo las conversaciones como espacios de construcción, y nuevamente apostando a desarmar y cuestionar qué implica investigar y qué generar conocimiento.^{4 5}

² Ver, entre otros “Escenarios liminales. Teatralidades, performance y política” (2007) Buenos Aires: Atuel.

³ Ya desde su tarea como des-montajista Diéguez Caballero corría los límites de lo que supone una investigación teatral, en “Des/tejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación” reflexiona sobre el desmontaje y la de construcción, pensada desde Derrida:

Desmontar esos recorridos implicó develar algunas relaciones entre investigación y creación, [...] Los desmontajes tampoco implican estrictamente una deconstrucción, en el sentido derrideano, pero el propósito de desmontar procesos teatrales pone en tela de juicio el sistema estructural al someterlo a la mirada de los otros sin pretender perpetuar modelos, colocando en el centro de la discusión la consistencia dura de las categorías, de las poéticas y de los sistemas cerrados de valoración y pensamiento (2009, pp. 10-13).

Diéguez despega el desmontaje de la crítica y del análisis, abriendo el juego del desmontar como una construcción proveniente del diálogo, que construye y no demuele.

⁴ Ana Longoni es escritora, investigadora del CONICET y profesora de grado y posgrado de la Universidad de Buenos Aires y del Programa de Estudios Independientes (MACBA, Barcelona). Doctora en Artes (UBA), se especializa en los cruces entre arte y política en la Argentina y América Latina desde mediados del siglo XX hasta nuestros días. Fuente y más datos: <http://webiigg.sociales.uba.ar/iigg/miembrosDetalle.php?id=149>

⁵ *Pensamiento situado, I encuentro*, Ciudad de México, 4 de febrero 2019, Casa Refugio Citlal-

Así en esta conversación Diéguez Caballero pone en tela de juicio la palabra *pensamiento* y propone entender las prácticas desde *lo que nos afectan e interpelan*, más que desde los pensamientos.⁶ Pondera la *conversación* lejos de la conferencia magistral, entendiéndola como el diálogo entre personas de diferentes prácticas, diferentes ocupaciones, diferentes generaciones, y como una práctica *generadora de conocimiento y de pensamiento crítico*.

Junto a Longoni advierten que el *pensar situado* tiene en cuenta la densidad experiencial, lo que marca y acota la propia experiencia de vida. Hablan de un pensamiento en *estado de intemperie* que implica moverlo, por su estado de precariedad y de vulnerabilidad absoluta del pensamiento, y de cuerpos igualmente vulnerables que los acompañan. Así, el *pensar situado o emplazado* atiende a que hay que *mover el pensamiento*, y eso implica necesariamente mover lo que entendemos por investigación.

Propone pensar de qué maneras los espacios de vida y de trabajos se pueden entender situadamente a partir de la *mirada encarnada* (como la propone Donna Haraway), haciendo foco en *qué miramos y con qué cuerpo miramos*. Asegura que *mirar* es el primer acto de investigación, por lo que se pregunta, como investigadora, cómo nos relacionamos con esa mirada para levantar capas, y qué es investigar de una manera situada. Se pregunta, entonces, qué es *encarnar* una investigación.

tépetl Conversaciones con Ana Longoni. La *Cátedra Pensamiento Situado. Arte y Política de América Latina* es un proyecto organizado por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), la Unidad Cuajimalpa, y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pensado como un encuentro que versa sobre la manera de encarar y producir pensamiento crítico, con énfasis en las singularidades de la producción intelectual y artística que, debido a circunstancias sociales y políticas particulares, ha cambiado sus objetivos y modos de realizarse. Subido a youtube por UAM Cuajimalpa <https://www.youtube.com/watch?v=gamfnMscljw>

⁶ En interesante como en este punto refiere a la socióloga feminista boliviana Silvia Rivera Cusicanqui cuando defiende que *la gente de a pie también produce pensamiento crítico*. De igual manera, se pregunta qué es producir pensamiento crítico y qué referencias toma la academia sobre otros tipos de pensamiento crítico diversos, colectivos, horizontales. Ref: <https://www.youtube.com/watch?v=gamfnMscljw>

Una Escena propia

Así estamos: situadas, descentradas y reunidas
(parte del texto de convocatoria de Escena Propia 2018)

A la par de experiencias como la cátedra itinerante *Pensamiento situado y práctica decolonial*, existen otras experiencias que comparten preocupaciones en común, tanto en su forma como en sus contenidos. Dialogando de cerca con la propuesta de Diéguez Caballero y Longoni vamos a detenernos en una experiencia que comenzó a realizarse en Córdoba, Argentina, en el año 2018, llamada *Una Escena Propia, encuentro de directoras provincianas*.⁷

Una Escena Propia es un espacio de reflexión para pensar las problemáticas que atraviesan la dirección teatral desde una perspectiva de género y político-territorial. Comenzó a funcionar en 2018, primero en un grupo reducido de doce directoras, luego ampliado a lo largo de dos ediciones nacionales hasta ser más de doscientxs. Desde su creación se multiplicó en ediciones regionales o zonales, como *Una Escena Propia Córdoba, Jujuy, Tucumán, Tandil, La Plata, Neuquén*, entre otras. Entre las dos ediciones nacionales (Córdoba 2018 y Tucumán 2019) participaron más de trescientas directorxs de casi todas las provincias argentinas.^{8,9}

Desde su origen tuvo la impronta de ser un encuentro autogestivo, solidario y cooperativo, sin ninguna vinculación institucional. En su convocatoria se presentaba como un espacio de encuentro entre directoras escénicas de diferentes provincias de Argentina que se reunían para repensar sus prácticas como directoras, así como su recorrido en la formación y ejercicio de esas prácticas directoriales, entendiendo que todas ellas han sido atravesadas por una idea patriarcal de dirección a la par de una legitimidad en lo centralista. Dicen en su convocatoria (2018):

⁷ El nombre del espacio fue creado en complicidad con la obra “Una habitación propia” de Virginia Wolf, obra importante para el movimiento feminista y primera lectura conjunta del grupo de directoras que inauguraron el espacio.

⁸ Directoras mujeres, lesbianas, travestis, trans y no binaries.

⁹ Estableciendo cuál es *mi lugar situado* para la redacción de este artículo, considero pertinente decir que personalmente fui participe de *Una Escena Propia* desde sus orígenes en su grupo reducido, formé parte de la comisión que organizó el encuentro Nacional en Córdoba 2018 y asistí a las ediciones regionales y nacional de 2019.

La historia del teatro está construida sobre la regencia de un relato masculino, donde el rol de la dirección parece ser la quintaesencia del mandato patriarcal: líder (que señala una dirección), político (que sabe hablar al colectivo y representarlo), intelectual (que sabe más), arquitecto o capataz (que diseña el plan y controla). Así, nuestro objetivo es deconstruir esta práctica desde una perspectiva de género y político-territorial.

Desde su primera edición *Una Escena Propia* propone vincular la perspectiva de género con la condición situada de su territorio, reivindicando en su denominación lo peyorativo del mote *provinciana*. Son condiciones que conviven en sus prácticas de dirección escénica, ya que son disidencia, son lo no-hegemónico, son el espacio de borde; tanto al respecto de la condición de hombre como de la capital. Dice al respecto Daniela Martín, una de sus organizadoras de las primeras ediciones, en una entrevista con Barbara Cuoto del 2018:

Le pusimos de nombre *Encuentro de Directoras Provincianas*, un poco jugando con esta cosa peyorativa del ser provinciano y nosotras lo ponemos como en un valor. Es una pregunta por nuestro oficio, que es de género y es político territorial porque entendemos que son dos cosas muy parecidas, muy emparentadas entre sí y que en este caso coexisten. Ser mujer te lleva a un lugar que es como estar un poco fuera del centro masculino hegemónico y ser de provincia es parecido, justamente, estamos lejos de la capital. Por lo tanto, lo político territorial en este caso va muy de la mano con la cuestión de género. Y es un eje que por ahí queda de costado. También en esto de las dominancias, todas las directoras de provincia combatimos contra la dominancia de CABA que se queda todo el presupuesto, que se queda con la definición de lo que es buen teatro y que no, de lo que es el teatro argentino.

A lo largo de sus diferentes ediciones, *Una Escena Propia* ha compartido espacios de reflexión teórica, de experiencias prácticas, de vista de producciones y principalmente de conversatorios grupales, todas experiencias tomadas como *modos generadores de conocimiento y de pensamiento crítico* (como lo propone Diéguez), de *construcción colectiva de conocimientos diversos, oblicuos* que, abandonando la pretensión de ser el centro, se permiten otros modos de ser, y con eso otras formas de construir escena, estableciendo prácticas que repiensen el lenguaje, las formas y métodos, las vinculaciones, las expectativas, los reconocimientos, la circulación de producciones, entre otros.

La voz propia

Fue a partir de *Una Escena Propia* que comencé a pensar la potencia de los bordes, de lo liminal, lo no dominante y lo descentrado al respecto de las prácticas de dirección escénica, pero también al interior de otros modos de habitar y de investigar la escena.

En el marco de mi tesis doctoral había participado de los ensayos de un proceso escénico dirigido por Daniela Martín, participante y propulsora de *Una Escena Propia*.¹⁰ Ese proceso escénico, de un año y medio de trabajo, dio por resultado la obra “La fatalidad de los detalles (esto es no-ficción)”, obra que tomaba resonancias de la novela “A sangre fría” de Truman Ca-

¹⁰ Daniela Martín (1976, Córdoba) es directora, docente e investigadora de prolífica actividad en el teatro independiente de la ciudad de Córdoba, actividad que se extiende al ámbito universitario y terciario. Es fundadora y directora del grupo *Convención Teatro*, espacio que concentra la mayor parte de su producción artística, aunque ha ocupado diversos roles en producciones que no pertenecen a este grupo. Desde principios de los 2000 Daniela Martín abre un lazo franco entre investigación y práctica escénica, expuesto en un currículum que enlaza proyectos, estudios y prácticas constantes, afianzado en un perfil novedoso de hacedorx/investigadorx. Dentro de su actividad académica es docente en la Facultad de Artes de la UNC y la UPC (Universidad Provincial de Córdoba). Fue becaria numerosas veces en proyectos vinculados a la documentación y análisis del campo teatral independiente de Córdoba, y obtuvo la beca doctoral del Conicet para el cursado del Doctorado en Artes, UNC. A la par se destaca por producir una constante práctica escénica, ya que estrena a razón de una o dos obras por año (más reposiciones), además de frecuentes participaciones en festivales y encuentros escénicos. Constantemente promueve espacios y eventos como encuentros de lecturas, foros de dirección o de dramaturgia. Además de ser precursora de *Una Escena Propia*, forma parte del espacio “Bordando por la paz” y de “Liberata Antonia”, espacio de indagación colaborativa en la dirección escénica que tiene un espacio de conversatorio durante las presentes Jornadas de dirección. Esta proliferación de actividades conforma en mosaico una forma activa de pensar, un cuerpo que piensa y un pensamiento en acción, características del trabajo de Daniela. Es justamente ese cruce, ese límite y única combinación entre lo que es canónicamente académico y lo que es estrictamente del campo artístico, lo que constituye una marca en su producción (tanto de obras teatrales como de su producción intelectual en revistas, foros, encuentros y charlas). Es esa misma búsqueda la que marca como una rúbrica su principal grupo de pertenencia, del que ella es directora y única integrante fija. Daniela Martín funda La Convención Teatro en 2007, espacio que cuenta en la actualidad con trece piezas estrenadas y numerosos premios, reconocimientos, menciones otorgadas y subsidios ganados. La propuesta de La Convención establece una tensión original en sus procesos de escenificación, en sus procedimientos, estrategias y técnicas en las prácticas dramaturgicas, como maneras de reflexionar sobre la escenificación de clásicos en la creación escénica.

pote y de un proyecto vinculado realizado años anteriores por el director y docente cordobés Oscar Rojo.^{11 12}

Como investigadora presencié su proceso en todas sus etapas, pero no fue hasta después de *Una Escena Propia* que me propuse analizar ese proceso. Eso supuso un problema: como investigadora yo ya no era la misma, y no me conformaba analizar el proceso según los parámetros que había aprendido hasta el momento. Replicando estructuras aprendidas en la academia, me había propuesto en un primer momento abordar el análisis observando la conformación de la obra a partir del trabajo textual con la novela de referencia, la conformación de personajes, el proceso de dramatización de la novela, la elaboración de la estructura dramática, entre otras. Pero algo fallaba. El material recaudado a lo largo del año y medio de registro se me presentaba distinto, tanto las anotaciones propias como las grabaciones de ensayos, de funciones, de reuniones; no lograban crear *sentido*. Como investigadora que *presenció* esas vivencias documentadas, entendía que ese análisis no podía explicar el suceso *intenso* y complejo que fue la creación de *La fatalidad...*

Re leyendo mis observaciones y entrecruzándolas con las anotaciones hechas a lo largo de cinco ediciones (nacionales o regionales) de *Una Escena Propia*, comenzaron a tomar relevancia aspectos que antes habían pasado inadvertidos, particularmente sobre las propuestas que Daniela Martín había abierto desde la dirección del proceso. Observé la cantidad de anotaciones que no eran procedimentales en un sentido estricto, sino

¹¹ Ficha técnica del equipo de trabajo de “La fatalidad de los detalles (esto es no-ficción)”. En escena: Soledad Pérez, Oscar Godoy Leyes, Gustavo Kreiman, Julio Ibarra, Ernesto Aliás. / Diseño lumínico y escenográfico: Rafael Rodríguez. / Vestuario: Julio Ibarra. / Edición, composición y arreglo musical: Fede Gaumet. / Realización escenográfica: Pérez, Godoy Leyes, Kreiman, Ibarra, Aliás, Martín. / Fotografía: Gastón Malgieri / Foto Bruta. / Diseño gráfico: Sergio Cuenca. / Producción: Julieta Lazzarino. / Dramaturgia: Pérez, Godoy Leyes, Kreiman, Ibarra, Aliás, Aguirre, Martín. / Dramaturgista: Gustavo Kreiman. / Asistencia de dirección: Gabriela Aguirre. / Dirección: Daniela Martín. / Co-producción: Quinto Deva / Convención Teatro - Con el apoyo de Proyecto Rasante. / Estrenada en sala Quinto Deva de la ciudad de Córdoba en mayo de 2015, reposición en 2016.

¹² El proyecto de *La fatalidad...* tuvo un origen diverso. Por un lado, el deseo de integrantes del espacio Quinto Deva de Córdoba por sostener, afianzar, y desarrollar la producción y la formación después de fallecido su director Oscar Rojo en 2012, quienes invitaron a Daniela a impartir un seminario y luego, en continuidad, una obra que recogiera en algo el proyecto “La infancia de los asesinos”, obra de Rojo elaborada a partir de la misma novela: “A sangre fría”. Por otro, el interés de Daniela por trabajar específicamente con esas personas, quienes no conformaban un elenco desde antes, varias de ellas ni siquiera habían trabajado juntas.

que hablaban del plano vincular de lxs hacedorxs, de su amistad, de sus recurrentes reuniones, de sus larguísimas jornadas de trabajo o de simple disfrute.

Me propuse cambiar el foco de análisis y establecer la relevancia que esas vinculaciones habían tenido para el espacio de dirección y para la conformación de la obra. El resultado fue más ajustado a lo que como investigadora vivencí en ese proceso creativo. Entendí que a lo largo del tiempo, y gracias de una habilitación desde el momento cero, fueron creciendo los espacios vinculares, personales pero también grupales. Observé que había una relación muy cercana entre el crecimiento de esa vinculación y el afianzamiento y crecimiento que lograban en la escena.

Establecí cómo el grupo dedicaba cada vez más tiempo del ensayo a relatar cuestiones personales, y cómo aumentaban con el tiempo los espacios compartidos. A lo largo del primer año de manera menos clara, pero en el segundo año con mucha contundencia, había momentos previos y pos de los ensayos destinados a hablar o compartir aspectos no escénicos.¹³ Lxs hacedorxs se juntaban en sus casas, compartían materiales diversos (al inicio muy vinculados a la novela o a Capote, a Oscar Rojo, después con vinculaciones más azarosas que funcionaban para la obra por *resonancia*), compartían espacios con sus concubinxs o familia ampliada, se juntaban a ver partidos de fútbol del mundial, acordaban ir a ver otras obras de teatro o ir a comer juntxs. En los espacios virtuales creados específicamente para la obra a lo largo del tiempo se hicieron cada vez más frecuentes las preguntas por sus estados emocionales, por sus preocupaciones laborales o familiares. En esos espacios compartían lo ensayado, compartían materiales vinculados, textos elaborados específicamente; pero también se saludaban, se deseaban feliz cumpleaños, se decían que se extrañaban, que se querían.

Es decir que, así como en el proceso operaron muchos referentes textuales para la conformación de la escena (Capote, Rojo, entre un largo etcétera), en la *misma medida* operaron las vinculaciones grupales logradas y los deseos escénicos de cada unx de lxs partícipes del proceso. Ese entramado, en el caso de *La fatalidad...*, termina resultando en un trabajo sobre la *resonancia de los afectos y deseos*.

¹³ Aquí sería pertinente preguntarse qué conforma lo escénico, si es estrictamente lo que sucede en suelo escénico, o si también se conforma en otros planos y momentos.

El espacio de circulación de deseos y afectos estaba gestionado y apropiado de modo grupal, pero sin duda a partir de una habilitación de la dirección. Desde antes de comenzar el proceso, ya en la elección del grupo el orden del deseo direccionó la acción. “Decidí el grupo por *algo* que me había capturado” dijo Daniela (Martin, 2020).

Desde su origen y creciendo a lo largo del proceso, el espacio de dirección propuso un entramado de vínculos entre hacedorxs como el espacio elegido para potenciar la experimentación escénica.¹⁴ Así se hicieron frecuentes, en la apertura o cierre de ensayos, los relatos propios sobre acontecimientos singulares y no totalmente relacionados a la obra, a la par de las reflexiones escénicas sobre lo ensayado o puesto a público. Reflejo de esto fueron las numerosas *jornadas de trabajo*, donde todo el equipo se reunía en casa de algunx integrante durante muchas horas, a ensayar, leer, escribir, comer, descansar y conversar.

Esa modalidad fue haciéndose método; incluso en los ensayos sin jornada se garantizaba (aunque nunca se obligaba) un espacio de conversación sobre aspectos individuales de cada unx. “La ética de trabajo que deviene en estética”, dijo Gustavo Kreiman, uno de los hacedores, durante una comida, haciendo referencia a esta particularidad: su forma de trabajo vincular, sus afectos, *devenían escena*. No como temática sino como *modo de abordar* la creación y *modo de estar* en escena.

La otra parte de esta resonancia, y entrelazado a los afectos, fue la escucha y atención de los *deseos*, propios, grupales, y del proceso. Por invitación de la directora, en la primera reunión todxs lxs integrantes se preguntaron el *deseo escénico* que despertó la lectura de la novela. Además, la directora preguntó abiertamente: “¿Qué le dan ganas de actuar a cada uno? ¿Qué zonas problemáticas le gustaría transitar?”

Estas preguntas y otras similares abundaron en el proceso.¹⁵ El *deseo* de cada unx -tanto en torno a la escenificación como al desafío escénico que suponía- era, desde la dirección, la materia que ordenaba los ensayos, los repasos, los recortes y descartes, y la puesta final. Un deseo que ubica

¹⁴ Durante el ensayo nº10 Daniela afirma, post ensayo: “*hay algo que se afianza a nivel vínculo entre ustedes. Se ve en un cuidado físico en escena, de tensión e intensidad, tanto a la distancia como en la cercanía física*”.

¹⁵ En el registro del ensayo nº5, figura la pregunta de Daniela: “¿Qué tipo de obra uno quiere? ¿Un relato, una en la que prime lo atmosférico?” y le pide a cada unx que se lo pregunte: “que cada uno se pregunte dónde hacer foco”.

a le hacedorx (actor, actriz, directora, etc.) en el centro e inicio del recorte del material.

A la par de esta profundización en su red de vinculaciones, la escena fue configurándose cada vez con más detalle, profundizando sus vinculaciones escénicas. Esta característica hizo posible que, de manera creciente, cada vez más la escena se convirtiera en un *dispositivo* sostenido por la atención plena de lxs hacedorxs hacia sus parteneres y sus estados. Más que el texto dicho, o que los personajes conformados, los *sentidos escénicos* sobre los que se sostuvo *La fatalidad...* fue el grado de escucha y vinculación lograda entre todxs lxs hacedorxs, no pensada desde las relaciones que la ficción establecía entre los personajes, sino como hacedorxs parteneres. Es decir que el sentido escénico más pregnante se cimentó en la injerencia permitida a los *afectos* y *deseos* circulantes.

A partir de la propuesta de dirección, lxs hacedorxs permitieron que esos afectos *potenciaran* el proceso, es decir *la fuerza desbordante de las afectaciones múltiples*.¹⁶ Esta no es simple unión de los afectos individuales (que existían de por sí), sino de lo que crece *entre* estos afectos, sin pertenecer a ningunx, sino al proceso de creación.

La potencia del simulacro

Una Escena Propia, la construcción de *conocimientos situados*, las prácticas *decoloniales* y particularmente estas prácticas directoriales de Daniela Martin tienen una preocupación en común: se preguntan qué implica generar conocimiento, qué implica investigar y qué producir arte. Proponen modos (de conversación, de *encarnar*, de habilitar afectos y deseos) que invierten la fórmula, que convierten en posibilidad aquello que era des-

¹⁶ Pensamos *afectos* enlazados a *preceptos*, al decir de Deleuze y Guattari (1993), para quienes los *perceptos* no son percepciones, sino que, siendo del dominio del arte, son un conjunto tanto de percepciones como de sensaciones, especificando que estas incluso sobreviven a quien las experimenta. Así como los *perceptos* no son percepciones, los *afectos* para Deleuze y Guattari no son afecciones ni un lábil sentimiento de cariño, sino que los afectos “desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos” (Deleuze y Guattari, 1993, p. 165). Las obras para Deleuze son *bloques* de afectos y *perceptos* que sobreviven sus hacedorxs, que desbordan esa voluntad individual. Pensando en esto no diremos cuáles son en *La fatalidad...* los bloques de *perceptos* y *afectos*, ni que esta noción encuentra su ilustración en el proceso escénico observado. Sino diremos que, a partir de enlazar los *afectos* como los piensan Deleuze y Guattari, entendemos que la circulación de *afectos* en *La fatalidad...* *desbordaba* los *afectos* individuales y fue fundante de su escena.

cartado. Proponen modos descentrados, que entienden la potencia de los márgenes y de saberse *situado*.

Así como *Una Escena Propia* se creó y sostuvo por una red de vinculaciones afectivas y de preocupaciones en común, las formas directoriales de Daniela Martín en el proceso de *La fatalidad...* se preocuparon por sostener *sentidos escénicos* a partir de vinculaciones crecientes. En *La fatalidad de los detalles* fue la habilitación de los deseos y afectos quienes se imprimieron como *potencias* escénicas, mucho más que ninguna otra dimensión.

En este marco, practicar como investigadora una *mirada encarnada* fue, para mí, entender y autorizar *otros* recorridos posibles en el análisis de un objeto, un análisis que funcionó como una *apertura inesperada*, y que coincidía más orgánicamente con diferentes cuestionamientos que se hace Daniela Martín al respecto de las prácticas de dirección escénica, de los modos de abordaje, de la construcción de sentidos, *sentidos escénicos* y *sentidos vinculares*, plurales y blandos.¹⁷

Tomamos de estas *aperturas inesperadas* la invitación a pensar que existen lógicas que se derraman de la lógica masculina dominante. Se derraman, amorfas, o mejor dicho pluriformes, se vuelcan, se escapan. Si se escapan a esa otra lógica es en parte porque carecen de interés para cierta hegemonía y porque parecen inofensivas. Parecen. Aparentan. Ese simulacro es crucial. Si lo tomamos como un valor puede volverse nuestro refugio y también nuestro trampolín desde el que hacer un salto, autorizarnos y practicar otros modos de construir escena, otros modos de investigar, otros modos de crear conocimiento que denuncien, a su vez, otros modos de crear sentidos.

Referencias Bibliográficas

Cátedra de Pensamiento situado y práctica decolonial, Universidad de Cuajimalp (4 de Febrero de 2019). En línea en <https://www.youtube.com/watch?v=gamfnMscIjw> Consultado en octubre de 2020.

Cuoto, B. (3 de Setiembre de 2018). Directoras de teatro en busca de repensar la perspectiva de género. Diario *La Nueva Mañana*.

¹⁷ Decimos *sentidos*, en plural, lejos de la imposición de un sentido unívoco al que se somete cierta escena tradicional y patriarcal.

Deleuze, G., y Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.

Diéguez, I. (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performance y política*. Buenos Aires: Atuel.

Haraway, D. (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Valencia: Cátedra.

Martin, D. (2020). Sobre el proceso de La fatalidad de los detalles. (Inédito, G. Aguirre, Entrevistadora)

Una Escena Propia, financiamiento colectivo (setiembre de 2018): En línea en <https://www.idea.me/proyectos/64126/encuentro-de-directoras?fbclid=IwAR2X6MJ5Vqqktz82T6qHzVeAVL13I8I3-CT-Vtm0-5JWmzsGckgGSfISa9yM>. Consultado en octubre de 2020.



La dirección como dispositivo de resistencia micropolítica

José Luis Britos*

Como artista, como docente y como incipiente investigador, me he sentido motivado por problematizar la correspondencia entre pensamiento y prácticas teatrales. En esta instancia, me interesa examinar mi propia praxis directorial, como un investigador que es parte de la experiencia social que estudia y, por ende, de aquello que registra, cuestiona, analiza. Desde esta perspectiva, me propongo reflexionar acerca de la dirección teatral en relación con lo político en la contemporaneidad.

Cuando se revisan las diferentes formas de pensar la articulación de la política con el teatro, suelen detectarse conceptualizaciones que reducen la complejidad de las dimensiones en que dicha articulación se expresa. Por sólo enumerar algunas, están las que sólo consideran al teatro como un instrumento al servicio de una transformación global de la sociedad y las que consideran que todo el teatro es político; las que presuponen la muerte del teatro político y las que lo ven gozando de buena salud y reinventándose en prácticas diversas (teatro comunitario, teatro en contexto de encierro, teatro en espacios públicos, etc.), las que hacen hincapié en su contenido y las que lo hacen en su forma; las que lo consideran una poética específica y las que lo ven atravesando todas las esferas de la producción teatral; las que sostiene que es en su capacidad metafórica donde radificaría su mayor potencialidad política; las que creen que está en la capacidad del teatro de generar otros mundos posibles; las que sostienen que “lo político” está en el hecho teatral, ya que propone modos de organización social e institucional diferentes u opuestos a los que rigen la sociedad, poniendo en duda la eficacia de las instituciones que rigen en el momento o descubriendo, en la escena, los efectos negativos de la organización política vigente.

En mi percepción, parcial y atravesada por el lugar que ocupo dentro del campo teatral de Mar del Plata, resulta bastante frecuente constatar que, muchas veces, se reduce la complejidad de la politicidad del teatro, simplificándolo a la adscripción o la confrontación con el discurso de

* Cuatro Elementos Espacio teatral
josebitros238@gmail.com

representación totalizante (macropolítico) hegemónico. En otras, las prácticas contradicen en su concreción postulados que desde lo discursivo se pretenden sostener. Parece oportuno comenzar recuperando a Eduardo Pavlovsky, citado por Dubatti (2006) cuando afirma que:

El teatro adquiere recursivamente la función micropolítica - ya no macropolítica- de construcción de otras territorialidades de subjetividad alternativa. El teatro se transforma en metáfora epistemológica del contra poder [...] en herramienta de resistencia contra la desterritorialización de las redes comunicacionales, contra la homogenización cultural de la globalización, contra la insignificancia, el olvido y la trivialidad, contra el pensamiento único, contra la hegemonía del capitalismo autoritario, contra la pérdida del principio de realidad, contra la espectacularización de lo social y la pérdida de la praxis social. La micropolítica de la resistencia afirma que el teatro no está en crisis, está en contra. (p. 14)

También sostiene que la subjetivación teatral podrá ser macropolítica o micropolítica. Y que desde lo micropolítico teatral, se distinguen diferentes modalidades de acuerdo a su posicionamiento frente a lo macropolítico: reproducción o ratificación, complementariedad, confrontación, beligerancia. En los últimos años hemos asistido a nivel global a la consolidación del régimen capitalista en su versión financiera neoliberal. Adhiero a las posturas que sostienen que el neoliberalismo no es, solamente, una doctrina económica referida a determinada gestión de los recursos que el Estado aplica en ciertas coyunturas. Creo que es también, un conjunto de dispositivos micropolíticos que subjetivan bajo una forma determinada. Me interesa, por lo tanto, imaginar cómo se generan territorios de subjetividad alternativos que enfrenten la homogeneización macropolítica neoliberal; sobre todo allí donde, *a priori*, no están dadas las condiciones para que ocurra. Me refiero a agentes e instituciones que no comparten posturas a nivel macropolítico. Pero, como dice Luis García Fanlo (2011):

Las reglas no son directamente prácticas; las reglas, para hacerse prácticas, tienen que aplicarse en determinadas situaciones que se presentan a cada individuo en infinitas variaciones y es en cada situación que hay que tiene que determinar cómo aplicar la regla. (p.6).

En este sentido, nuestras prácticas teatrales si bien se inscriben en una “red de saber- poder” que las contiene y que limita su alcance, pueden dejar inscritas en los cuerpos implicados reglas y procedimientos aplicables en otro sinfín de situaciones. En el grupo creativo y, también, en el público. Allí reside, considero, su potencial micropolítico.

Aquí creo esclarecedoras las afirmaciones de Michel Foucault cuando advierte que donde hay poder hay resistencia. Pero también que esto no determina que no haya escapatoria al poder dado que la resistencia va más allá del poder porque logra transformar su ejercicio en las prácticas mismas y en los sujetos, en sus formas de vida y en sus formas de comunidad. Foucault concibe que el poder no es una realidad inmutable y que la resistencia no sería otra cosa que la respuesta de los sujetos al ejercicio del poder sobre sus cuerpos, sus afectos y emociones, sobre sus actos y acciones.

En la fase actual del desarrollo del sistema capitalista, las dinámicas del poder se han complejizado de manera que resulta difícil descifrarlas y, por lo tanto, inventar estrategias para oponerse a su perpetuación. Pareciera ser que ya no es suficiente dar la batalla por la distribución más justa de los bienes materiales e inmateriales y por la ampliación de los derechos, reivindicaciones históricas, permanentes e irrenunciables que a nivel macropolítico siguen teniendo plena vigencia. En este sentido, la psicoanalista y crítica cultural brasileña Suely Rolnik nos advierte que si bien la base del régimen capitalista desde su origen es la explotación de la fuerza de trabajo y de la cooperación inherente a la producción para extraer plusvalía de ellas, en esta nueva versión, el capital tiende a apropiarse de la vida misma; más particularmente, de su potencia de creación y transformación en su impulso inicial, como así también de la cooperación a la que obedece para confirmarse en su singularidad. Es decir,

es la propia pulsión de creación individual y colectiva de nuevas formas de existencia, y sus funciones, sus códigos y sus representaciones lo que el capital explota, haciendo de ella su motor. Por eso la fuente de la cual el régimen extrae su fuerza deja de ser exclusivamente económica para serlo también intrínseca e indisolublemente cultural y subjetiva –por no decir ontológica–, lo cual la dota de un poder perverso más amplio, más sutil y más difícil de combatir (Rolnik, 2019, p.28)

Ahora bien, si nuestro orden social está caracterizado desde lo macropolítico por el neoliberalismo que vuelve a instalarse con crudeza cíclicamente, ¿no es la consecuencia, entre otras causas, de que en lo micropolítico se siguen desarrollando estrategias neoliberales que en lo profundo legitiman aquel orden social que dicen impugnar? Y si la respuesta es afirmativa, ¿cuáles son nuestras estrategias para desde lo específico de la actividad teatral resistir a los modos en que el neoliberalismo configura nuestra subjetividad?

Imaginar al teatro como espacio de resistencia micropolítica requiere resistir al régimen dominante en nosotros mismos, en nuestros discursos y en nuestras prácticas artísticas, en nuestras pequeñas y temporales comunidades, en nuestras producciones artísticas y en cada encuadre en el que actuamos, atendiendo particularmente a que las relaciones que se generan aspiren a actuar en esa dirección en la construcción de nuevos territorios de subjetividad. Al respecto dice Rolnik (2019):

Es necesario resistir en el propio campo de la política de la subjetividad y del deseo dominante en el régimen en su versión contemporánea [...] es un territorio al cual debe conquistárselo y construirse incansablemente en cada existencia humana que componen una sociedad, y esto incluye intrínsecamente a su universo relacional (p.31).

Pareciera que se trata de reubicar los alcances de nuestro quehacer. Si bien asumimos que desde el arte no es viable producir una alternativa macropolítica contrahegemónica, no es menos cierto que se tiene la posibilidad de apuntar a la transformación de la sensibilidad y de la representación, de despertar nuevas formas de sentir y percibir el mundo. Dice Rolnik (2013):

La singularidad del arte como modo de expresión y, por ende, de producción de lenguaje y pensamiento es la invención de posibles, que adquieren cuerpo y se presentan en vivo en la obra. De allí el poder de contagio y de transformación que la acción artística porta. Mediante esta acción, es el mundo el que esta pone en obra, reconfigurando su paisaje. No es de extrañarse entonces que el arte indague sobre el presente y participe de los cambios que se operan en la actualidad (p.476).

En este marco se impone clarificar como opera el modo de subjetivación dominante. Y más aún poder detectar resonancias de otros campos de

la teoría y de la praxis, en direcciones singulares y variables, en cualquier esfera de la vida colectiva que posibilite enfrentarla con mayor expectativa de reapropiación colectiva de la fuerza de creación. Siguiendo a Rolnik, creo que se trata de trabajar cierta permeabilidad, de activar una capacidad específica de lo sensible, que fue reprimida durante muchos siglos. Una sensibilidad a ser afectada por las fuerzas del mundo y por el otro que se hacen presentes en nuestro cuerpo. Históricamente, se ha privilegiado un modo de percepción de la realidad que, a través de nuestros órganos de los sentidos nos permite aprehender el mundo en sus formas para luego proyectar sobre ellas las representaciones de las que disponemos, de manera de atribuirles sentido. Así, se delimitan claramente las figuras de sujeto y objeto, conservando entre ambas una relación de exterioridad. El cuerpo sigue separado del mundo. Es esa capacidad la que permite establecer el mapa de representaciones vigentes donde las cosas permanecen con un mínimo de estabilidad.

Sin embargo, existe una segunda capacidad, menos conocida, que permite aprehender el mundo no ya como formas más o menos estables, sino como campo de fuerzas que nos afectan y se hacen presentes en nuestro cuerpo bajo la forma de sensaciones. A través de esta vía, el otro es una presencia viva hecha de una multiplicidad plástica de fuerzas que afectan nuestra textura sensible, volviéndose parte de nosotros mismos, se interioriza. Se desdibujan las figuras de sujeto y objeto y, por ende, aquello que separa el cuerpo del mundo. Rolnik llama “cuerpo vibrátil” a esta segunda capacidad de nuestros órganos de los sentidos en su conjunto.

Ambas capacidades son dos niveles de relación con el mundo que no se anulan, sino que entrando en tensión, obliga a desplazamientos, reajustes permanentes, sobre todo por el choque con las representaciones habituales de la realidad. Rolnik (2013) llama “subjetividad flexible” al ejercicio de dosificación de estas dos capacidades, perceptivas y sensibles, más o menos vulnerables, que crean procesos dinámicos de reajustes permanentes.

Ahora bien, en la política de subjetivación dominante se reduce la aprehensión de la realidad a la experiencia como sujetos que, si bien es indispensable tener en cuenta (puesto que nos permite orientarnos en lo cotidiano, posibilitando la sociabilidad y la comunicación) no es la única. Se niega la otra experiencia, el “cuerpo vibrátil” en palabras de Rolnik, que atraviesa a todos los cuerpos y que nos afecta y no se reduce a la

representación de algo que le es exterior: el mundo habita en ese cuerpo y produce en este, otros gérmenes de otros mundos en estado potencial. Nos encontramos frente a

una subjetividad que habita la paradoja entre sus dos experiencias simultáneas: como sujeto y fuera-del-sujeto. Una subjetividad que logra sostenerse en la tensión entre las fuerzas que de esas experiencias emanen, y que desencadenan ambos movimientos paradójicos que constituyen el inconsciente pulsional. Y que logra igualmente mantenerse alerta ante los efectos de los nuevos diagramas de fuerzas, generados en la experiencia intensiva de nuevos encuentros; y tolera las turbulencias que tales encuentros provocan en su experiencia como sujeto (Rolnik, 2019, p. 53)

La subjetividad buscará, en sus acciones, respuestas que no halla dentro de sus parámetros habituales, en el campo de las formas conocidas. Esas acciones se traducirán en actos de creación (una idea, una imagen, una obra de arte, etc.) y también en nuevos modos de relacionarse con su entorno. Serán experiencias sensibles que generen desvíos en la configuración del mundo. Esos actos de creación se inscriben en los territorios existenciales y en sus respectivas cartografías, y rompen lo instituido. A través de esta fuerza instituyente se plasma efectivamente un nuevo equilibrio mediante un acto de creación que transmuta la realidad, se crean nuevos mundos.

Aquí se nos plantea una opción para resistir un modo que construye sujetos por la vía del individualismo excluyente que anula las propias singularidades. Se trata de un trabajo que debe realizar cada uno en su propia subjetividad y en la red de relaciones en la que esta se inscribe, habilitando nuevos modos de ver y de sentir que se inscriben en el mundo y que producen desvíos, discontinuidades o rupturas en su configuración actual.

Imagino posible crear dispositivos poéticos contrahegemónicos entendidos como procesos creativos que promuevan la articulación de singularidades y que produzcan una transformación efectiva, que se concrete en un hacer compartido en un marco dado. Apelar al hacer compartido en un marco dado, orienta la mirada no ya hacia la obra como producto sino hacia la red de relaciones de saber/poder entre la obra y su proceso de producción. Entramado de relaciones que se establecen entre formador y estudiante, entre director y autor, entre director y actrices y actores, entre autor y actrices y actores, entre actrices y actores, entre director y equipo

técnico, entre el grupo creativo y el público. Y de todas, quizá las que involucran al director sean aquellas en las que, por la especificidad de su tarea, las posibilidades de replicar o enfrentar los modelos hegemónicos de ejercicio del poder sean las más transparentes.

En mi labor como director he procurado aplicar de manera más o menos consciente algunas de esas tácticas. Sin pretensión de ser modélico ni prescriptivo y menos aún, original, las comparto. Mi interés es procurar que el proceso formativo y de entrenamiento sea el verdadero territorio de exploración, de búsqueda, de experimentación y que este no se vea interrumpido cuando deriva en un proceso de montaje. Es decir, privilegiar los procesos por sobre los resultados. Particularmente, *Otra vez Ubú* responde a la decisión de realizar una producción en el cuarto año desde un encuadre pedagógico. Por lo tanto, se lo piensa como continuidad de los ciclos anteriores, ya que procura brindar nuevas herramientas a las actrices y actores en formación. En el caso de *Viajeros de toda sinrazón*, se establecieron premisas de exploración e hipótesis de trabajo antes de vislumbrar el espectáculo que iba a terminar produciéndose.

Además, busco ejercitar ambas capacidades perceptivas y sensibles que posibilitan la construcción de subjetividades flexibles. La formación en el espacio teatral *Cuatro elementos* se inicia proponiendo a las y los estudiantes tomar contacto con los impulsos primarios, esenciales y traducirlos en movimientos cada vez más expresivos, aprender a despojarse de ideas preconcebidas y a reducir los procesos de racionalización, a interactuar y a adaptarse dentro de un grupo, tomar decisiones en función de afectar y ser afectado. Luego, adquieren reglas compositivas que les posibilitan construir con rigor y precisión escenas a partir de estímulos diferentes, en un camino desde lo abstracto a lo concreto. En la última etapa, el tránsito por territorios dramáticos diversos les permite aplicar esas reglas al abordaje de escenas representativas de poéticas distintas. En todo el proceso se estimula ser permeables para responder no tanto a lo que “haría”, sino a lo que la otra persona “me hace hacer” en escena. Entrenar la percepción sensorial como requisito para conmovirse y para estar disponible para accionar.

También procuro brindar oportunidades que habiliten la autonomía en las decisiones y la consecuente cuota de responsabilidad que conlleva. Tanto en la formación como en la puesta en escena, estudiantes/ actrices y actores proponen, deciden, confrontan, descartan el material escénico

que han generado durante o por fuera de las clases/ensayos según los requerimientos del montaje. A la vez, apostamos por fomentar la iniciativa y la creación de su propio material, el cual, en muchos casos, reemplaza el generado a partir de propuestas desde la dirección.

En el mismo sentido, pretendo propiciar la construcción grupal que desaliente el individualismo y fomente el descentramiento narcisístico. En *Otra vez Ubú* diferentes intérpretes se van alternando en la asunción de los roles protagónicos sumando una lectura posible al texto original; en *Viajeros...* el protagonismo es colectivo. Esta es una estrategia para revalorizar la singularidad. Por ejemplo, en *Otra vez Ubú*, como se dijo, los personajes protagónicos son interpretados alternativamente por todos los actores y actrices. Esta decisión, obligó a encontrar una síntesis de dichos personajes: síntesis de corporalidad, gestualidad, voz, ritmo, movimientos. Pero, al mismo tiempo, dio lugar a los matices propios de cada intérprete. En *Viajeros...* se trabajó tanto con partituras físicas individuales como con secuencias grupales construidas colectivamente.

La propuesta parte del texto dramático como provocación para implicarnos más allá de lo expresado a nivel discursivo y asumiéndonos como parte de una realidad susceptible de ser modificada. La elección de adaptar *Ubú rey* de Alfred Jarry obedeció a múltiples razones. Pero no se redujo a la denuncia de la naturaleza perversa del poder. El ataque de Jarry se dirige también contra el colaboracionismo de la gran masa de ciudadanos comunes. De este modo nos permitió cuestionarnos a nosotros mismos en relación al modo de construir poder, de apropiarnos de él, de conferirlo y de usurparlo. En el caso de *Viajeros...*, se proponen meta-personajes que se convierten en portavoces del discurso de un poeta desaparecido en la última dictadura militar y que sólo son capaces de recuperar de manera fragmentada y desdibujada, como un recuerdo colectivo que se da por recortes en la memoria. En la misma sintonía, al ampliar el espectro del material literario escenificable, aportamos a la puesta en crisis de categorías dadas. En *Viajeros de toda sinrazón* es una dramaturgia escénica original basada íntegramente en poemas de Roberto Santoro. Se trata, por tanto, de una traducción escénica de textos no escritos para ser representados.

El propósito es también contribuir a la superación del logocentrismo en el teatro. El texto dramático se integra a la red de signos en tensión con los provenientes de los demás lenguajes. En *Otra vez Ubú* el entrenamiento

específico en percusión corporal y de objetos, derivó en producciones rítmicas basadas en las escenas (textos y acciones) que buscaban ser fusionadas con las situaciones planteadas. *Viajeros...* podría definirse como un acontecimiento poético donde las escenas apoyadas en el texto y las partituras físicas fueron construyendo un acontecimiento compartido sin pretensiones argumentativas. Es una apuesta a romper con la linealidad como única lógica posible para contener el relato, alterando la sucesión y la continuidad de los acontecimientos. En consecuencia, ampliar las posibilidades de percepción del tiempo.

La búsqueda pretende confrontar con los presupuestos espaciales dominantes. Por ejemplo, el teatro “a la italiana”, escenario elevado por sobre la platea, frontera infranqueable entre el espacio escénico y el espacio del público, proximidad entre artistas y espectadores. En ambos casos el espacio fue también un territorio de exploración. La sala en la cual se llevaron a cabo el proceso de ensayos y las funciones, tiene algunas características que resultaron estimulantes para la escritura de los textos espectaculares. El diseño espacial resultante del aprovechamiento de estas características logra una total y plástica unidad de sentido y de articulación con los otros componentes de la puesta en escena. En consecuencia, invita a ampliar las percepciones del espacio, En *Otra vez Ubú* los lugares aludidos se multiplican y superponen; en *Viajeros...* predomina la incertidumbre, lo sugerido, una atmósfera.

En nuestros modos de trabajo, apelamos a la metáfora evitando predeterminar la lectura del producto escénico. Esto es dejar espacios imprecisos, indefinidos, ambiguos que promuevan un espectador activo e implicado en la creación de nuevos mundos. Además, evitamos lo hermético y lo críptico. En ambas producciones se intenta establecer una interacción con el público que no se aleje tanto de su horizonte de expectativas que habilite la empatía, reconozca sus propias resonancias y posibilite nuevos modos de relacionarse con su entorno.

Para concluir, considero que se trata de pensar que desde la dirección es posible generar condiciones favorables a los procesos, que construya desde lo grupal, que fortalezca lazos comunitarios, que sea flexible, dinámica, que pueda atender a las demandas de quienes lo integran y que genere un espacio de contención que facilite la transformación de las subjetividades que habitan, como afirmamos más arriba, la paradoja entre sus dos experiencias simultáneas: como sujeto y fuera-del-sujeto.

Resulta imperioso, junto con la lucha macropolítica, involucrarnos en prácticas micropolíticas de resistencia. En esta línea, dice Rivera Cusicanqui (2018):

La micropolítica es un escapar permanente a los mecanismos de la política. Es constituir espacios por fuera del estado, mantener en ellos un modo de vida alternativo, en acción, sin proyecciones teleológicas ni aspiraciones al “cambio de estructuras”. En este sentido es, nada más ni nada menos, que una política de subsistencia. Pero también es un ejercicio permanente y solapado de abrir brechas, de agrietar las esferas molares del capital y del estado. Una reproducción ampliada, de lo micro a lo macro, que no traicione la autonomía molecular de estas redes-de-espacios pero que pueda afectar y transformar estructuras más vastas, sin sumirse a su lógica, es aún una posibilidad no verificada, y por lo tanto un riesgo (p. 142)

Deseamos diseñar un funcionamiento interno que articule elementos que se disponen como constantes desde el inicio. En otras palabras, presupuestos de tiempo, espacio, personas, enfoques teóricos, herramientas técnicas, entre otros y sobre cuya base se despliegan juegos dinámicos, abiertos. Queremos poner en crisis jerarquías dadas y asumidas acríticamente. Será una colectividad que se conciba como un espacio de libertad para transitar, para dar lugar a los procesos personales, a la dinámica grupal, a lo imprevisible, a lo inesperado, a lo que acontece. Que desaliente por igual el individualismo excluyente como el colectivismo homogeneizador, dos maneras de anulación de la singularidad. Que sea vehículo para que la polifonía se exprese. Que respire en la suma de horizontalidades y no, en lo vertical. Que genere las condiciones para un devenir de la subjetividad e, indisolublemente, del tejido relacional en el cual se generó su impulso de actuar.

Referencias bibliográficas

Dubatti, J. (2006) “Prólogo. Política en el teatro y en los ensayos de Eduardo Pavlovsky”. En *Resistir Cholo. Cultura y política en el capital*. Buenos Aires: Topía.

García Fanlo, L. (2011) ¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben. *A Parte Rei. Revista de filosofía*, (74). Pág. 2. En línea

en <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei>. Consultado en mayo de 2020.

Rolnik, S. (2013). Geopolítica del rufián. En Guattari, F. y Rolnik, S, *Micropolítica: cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta limón.

Rolnik, S. (2019) *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón

Souto, M. (2019). *Acerca de la noción de dispositivo en la formación universitaria. Educación, Lenguaje y Sociedad*, 16(16). En línea en <https://doi.org/10.19137/els-2019-161602>. Consultado en junio de 2020



La construcción del rol de dirección escénica en una nueva generación de hacedores teatrales mujeres y disidencias en San Miguel de Tucumán, en el marco del Encuentro de Directoras Provincianas *Una escena propia* en 2018 y 2019

Lucía Dzienczarski*

Este trabajo de investigación¹ pretende conjugar dos aspectos fundamentales en la actualidad de las artes escénicas: los cuestionamientos sobre el rol de la dirección escénica y el impacto de los transfeminismos; desde una mirada sobre lo sensible, lo colectivo, lo político y lo poético. El arte en general y el teatro en particular fueron modificándose a partir de la realidad política-social. Entonces, es pertinente repensar el rol de la dirección escénica en el devenir del colectivo de mujeres y disidencias. Así como la provincia de Tucumán es un importante foco de producción artístico cultural en el país, también los movimientos de mujeres y el plural colectivo LGTB+ tienen una fuerza política indiscutible. La herencia de estos movimientos de lucha es larga, pero es desde el año 2015 que podemos consignar un enorme crecimiento de los movimientos transfeministas, a partir del surgimiento del colectivo de carácter federal “Ni una menos”. Desde entonces, las artes escénicas no han sido ajenas a los debates sobre la violencia, los espacios de legitimidad, la visibilidad de mujeres artistas, los ámbitos de formación, los roles y los vínculos dentro de las grupalidades. Desde este contexto es que el Encuentro de Directoras Provincianas “Una escena Propia” (en sus instancias nacionales, Córdoba 2018 y Tucumán 2019) emergen como un espacio para discutir y disputar el poder patriarcal del rol de la dirección escénica, desde una mirada político-territorial lejos del centralismo porteño. La voluntad colectiva es encontrar formas más amables, amorosas y horizontales en el quehacer artístico. Formas ligadas al goce colectivo y al disfrute de los procesos

¹ Este es un breve resumen de un trabajo más extenso que fue presentado como tesina para la obtención del título de Licenciada en Teatro por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán, en septiembre de 2020. El trabajo fue dirigido por la docente Lic. Ana Eustacchio.

* Universidad Nacional de Tucumán
luciadzeta@gmail.com

artísticos son los nuevos recorridos y deseos de ejercitar un nuevo rol de dirección. Por todo esto, lo tomamos como caso particular para enmarcar las diferentes voces de este trabajo para, desde la epistemología decolonial y la feminista componer un campo diverso, emergente y antipatriarcal que entrecruce los conceptos género y territorialidad.

Algunos antecedentes

Si bien son escasas las investigaciones realizadas sobre la construcción del rol de directoras, para este trabajo fueron importantes los antecedentes aportados por la docente y directora local Débora Prchal, quien desentraña que los directores y directoras tucumanos del año 2000² recibieron formación académica en alguna de las carreras pertenecientes al departamento Teatro³ de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán⁴; mas no recibieron formación académica específica en dirección teatral o escénica, a excepción de seminarios o talleres breves que no alcanzan el grado (Prchal, 2005, págs. 8-9). Este dato nos aporta un puntapié interesante para comprender la conformación del rol de los directores de nuestra provincia. Otro aporte es el de Viviana Perea, quien analiza el contexto político social nacional y de la provincia de Tucumán durante las décadas 70', 80' y 90'. Así también, la incidencia de la última dictadura cívica-militar frente a la expresión artística que se venía desarrollando en la provincia (en la cual, las mujeres eran una minoría) y cómo posteriormente, con el fin de la dictadura bulle un "Nuevo Teatro" a partir de las nuevas condiciones político-sociales: el retorno de la democracia en 1983, la apertura de la Escuela de Teatro dependiente de la U.N.T. en 1984 y el posterior surgimiento del Instituto Nacional de Teatro en 1998. A partir de estos hechos puede advertirse una mayor cantidad de mujeres abocadas a la dirección teatral (Perea, 2007).

El último antecedente lo aporta la docente y Doctora en Letras Susana Tarantuviez, quien se pregunta sobre el rol de la mujer en el teatro y desarrolla la aparición de la figura femenina en la escena nacional (o porteña, probablemente) dejando en claro que, si bien las mujeres ya actuaban en espectáculos de los territorios del virreinato pre revolucionario, nuestra

² Publicados en la cartelera del diario La Gaceta.

³ Carreras de Intérprete Dramático/a, Profesor/a en Juegos Teatrales o Licenciatura en Teatro.

⁴ En adelante U.N.T.

instalación en el medio como autoras o directoras, acontece más de un siglo más tarde, en la década de 1980 con algunas excepciones solitarias en décadas anteriores. Para concluir, ella se pregunta: ¿es posible realizar una reescritura de la historia del teatro desde otra perspectiva, rechazando los roles de género heredados? (Tarantuviez, 2013, pág. 180). En consecuencia, tomamos esas palabras y nos preguntamos ¿es posible realizar una reescritura de la historia de la dirección escénica desde otra perspectiva, rechazando los roles de género históricamente heredados por el patriarcado? A partir de estos antecedentes nos preguntamos también: ¿cómo nos construimos les directores mujeres cis, lesbianas, trans, travas, no binaries y géneros fluidos latinoamericanos? ¿Cómo nos construimos les directores provenientes de provincias argentinas, lejos del centralismo porteño? ¿Cómo se construye el rol de la dirección escénica hoy, en Tucumán, en una nueva generación de hacedores teatrales mujeres y disidencias? ¿Cómo nos construimos artistas y sujetos políticos productores de discursos culturales en medio de una urdimbre que se desteje para cuestionar cada puntada ya dada por el patriarcado?

Miradas sobre la dirección escénica

Para adentrarnos en la investigación se tomaron como base: el concepto ampliado de Dramaturgias⁵ y la noción de Territorialidad⁶ propuestas por Jorge Dubatti (2009); el concepto de Artes Escénicas⁷ de Carlos Eduardo

⁵ Para hablar de dramaturgias, el investigador argentino Jorge Dubatti se remite al término “texto dramático”: el texto dramático no es sólo el texto teatral que posee autonomía literaria y fue escrito por un autor o autora, sino todo texto que posee virtualidad escénica o que, en un proceso de escenificación se ve atravesado por los ejes de la teatralidad, entendiendo estos ejes como la relación de lo convivial, lo lingüístico-poético y lo espectral. Los cambios que se fueron dando en el campo teatral de la post-dictadura permitieron la renovación de la noción teórica que amplía el concepto de dramaturgia, distinguiendo así la dramaturgia de autor, director, actor y grupo (Dubatti, 2011).

⁶ La territorialidad es una dimensión, junto a la supraterritorial y a la cartográfica para el estudio de poéticas teatrales del concepto “poética comparada”. “Llamamos territorialidad a la consideración del teatro en contextos geográficos-histórico-culturales singulares.” La poética comparada del Teatro Comparado, acaba componiendo Cartografías Teatrales: mapas del teatro que no necesariamente se corresponden con los límites geopolíticos, sino son síntesis del pensamiento territorial sobre el teatro. (Dubatti, s.f)

⁷ El colombiano Carlos Eduardo Sepúlveda Medina plantea que, ante la crisis moderna del siglo XIX y la crisis contemporánea del siglo XX, también entra en crisis un modelo teatral: el de la dramaturgia del director y la representación. El autor propone que “el teatro se va a emigrar hacia la posibilidad de asumir la crisis de la representación rompiendo la idea misma

Sepúlveda Medina (2013); así como los conceptos de Puesta en escena⁸ de Rubén Szuchmacher (2015) y Dirección, definida como “una acción, un conjunto de operaciones sobre la materialidad de los elementos propiamente teatrales, que posibilita que, de manera más o menos eficaz, se constituya la puesta en escena.” (Szuchmacher, 2015, pág. 13). Este autor también considera que quien se encuentra ejerciendo el rol de la dirección es quien decide el rumbo del espectáculo y toma la mayor cantidad de decisiones (Szuchmacher, 2015, págs. 97-100). De la misma forma, Víctor Arrojo asegura que “culturalmente se ha cristalizado que el rol del director implica capacidades múltiples y complejas” y es quien debe asumir otras tareas, roles y capacidades que vienen adosadas al “concepto de director”: como ser líder, coordinador de grupo, ideólogo, productor, eficaz, maestro de actores y actrices. (Arrojo, 2014, págs. 9-11). Capacidades y tareas que comprendemos asociadas a la masculinidad por el sistema hetero patriarcal capitalista. Contraponiéndose a las ideas antes planteadas de un “rol cristalizado” que deviene en una “figura de autoridad” o un lugar de poder, la hacedora teatral cordobesa Soledad González observa una herencia de prácticas, muchas de ellas violentas y machistas, que suponen acreditan legitimidad al rol de director teatral. Plantea la necesidad de reconocerlas como estructuras de poder y romperlas (González, 2019, págs. 1-3). Estas discrepancias planteadas por González enuncian la necesidad de proponer nuevos formatos de dirección distintos a los que se vienen suscitando.

de teatro y planteando fugas posibles hacia lo contingente, hacia lo transitorio.” De este modo, las formas y construcciones en crisis se modifican porque “no pueden contener ni la identidad del sujeto ni la eficacia de la realidad”. Entonces, se abre una nueva posibilidad de creación escénica en donde: “el espectador también tiene la oportunidad de jugar con las imágenes, los sonidos, las sensaciones, las palabras, para armar su propio relato.” Las artes escénicas amplían el sentido, porque “se renuncia a la heroicidad de un héroe trascendente producto de la ficción y se recupera el trazo inseguro y pusilánime de la propia vida”. (Sepúlveda Medina, 2013, págs. 60-62)

⁸ La puesta en escena es un elemento de construcción colectiva, en constante cambio, compuesto por muchas personas: actores, técnicos, escenógrafos, directores, boleteros, vestuaristas, etc. Aunque en muchas ocasiones se preste a confusión, el autor enuncia una diferencia contundente entre puesta en escena y dirección. “La puesta en escena es un objeto y la dirección una acción.” (Szuchmacher, 2015, pág. 12).

¿Qué sucedió a lo largo de los años?

Estas prácticas autoritarias y violentas se explican en parte, por el desarrollo desigual del rol de la dirección a lo largo del tiempo. Desde su surgimiento en Europa a mediados del siglo XIX hasta finales del siglo XX es evidente la desigual legitimación entre directores y directoras. Mientras conocemos de memoria una docena de directores europeos y estadounidenses denominados como “maestros directores” (recordemos: hombres cis-género, blancos y urbanos) en bibliografías, instituciones, academias y talleres de teatro, muy poco se conoce sobre directoras de igual importancia y valorable aporte al campo cultural occidental. A su vez, esta misma lógica ha operado en Argentina: comparando los mismos períodos de la historia del teatro nacional encontramos legitimados, visibilizados y valorados los aportes realizados por diferentes maestros-directores o directores-dramaturgos; mas parece existir un pesado velo sobre las directoras nacionales que no aparecen en publicaciones, no son nombradas en las academias ni talleres de teatro. Es necesario también, dimensionar las circunstancias que privilegian la difusión y visibilidad de directores (hetero-cis) y apenas visibilizan un pequeño número de directoras. La amplia desventaja de circulación de información sobre directoras argentinas frente a los directores; y a su vez, la desventaja entre directoras porteñas y aquellas provenientes de otras provincias, resulta un fuerte indicador del lugar dispuesto para las hacedoras en nuestro país y en la historia del teatro. Centrándonos en Tucumán, las mujeres comenzaron a participar de la actividad teatral como actrices desde 1940, a causa de haber sido considerado una actividad inmoral (Tossi, 2011, pag. 63). En su trabajo de tesis sobre las “Nuevas Directoras” del período postdictadura, Viviana Perea consigna como un antecedente en Tucumán la dirección conjunta en 1959 de Regina Imperio y María Eugenia Gnesi junto a Carlos Rossi y Miguel Ángel Elia (Perea, 2007, pag. 21). Ya durante los años 60’ encontramos más actrices e incluso se hallan las primeras directoras tucumanas (que dirigen de forma autónoma), lo que demuestra un progreso en participación y consideración del quehacer teatral dentro de la tradicional sociedad tucumana. Si bien son una clara minoría frente a la actividad desarrollada por los directores del momento, de mayor participación, encontramos a Rosa Beatriz Ávila, del Grupo Nuestro Teatro, a cargo de la dirección de dos puestas del campo teatral independiente y en el Teatro

Estable a la directora Ethel Gladys Zarlenga. Durante las décadas 60' y 70' un puñado de directoras comienzan a desarrollar la actividad en nuestra provincia; pero es el retorno de la democracia en 1983 y la inauguración de la Escuela de Teatro (U.N.T.) en 1984 la puerta de entrada para el surgimiento de más de una veintena de directoras como Cristina Hynes O'Connor, Teresita Guardia, Gladys Mottes, Beatriz Lábbate, Isabel de León, Silvia Gianfrancisco, Marisa Nofal, Liliana Sánchez, Noé Andrade, entre muchas otras; consignadas hasta 1998 por Perea (Perea, 2007, págs. 12-21). Vale resaltar que desde 1998 hasta mediados del 2020 surgieron un gran número de directoras cuyo aporte también consideramos valiosísimo al campo teatral tucumano.

Este avance de las mujeres sobre el rol de la dirección, responde entre otras variables político sociales a los avances de los movimientos feministas en nuestra trama social. Los feminismos como movimiento social, como ideología, ética y práctica política que procura justicia, derechos y libertades (Varela, 2008) para mujeres y disidencias ha posibilitado su inserción en diferentes ámbitos. Sabemos que esta revolución llegó (hace tiempo) para quedarse (Peker, 2017) y somos testigo que durante los últimos años se aceleró y masificó a partir de Ni Una Menos. Esta marcha realizada el 3 de junio de 2015 fue un grito de repudio masivo no solo ante el femicidio de Chiara Páez, sino a tantos otros que venían sucediendo hasta entonces y el nulo accionar del Estado, expresado en los términos de una Justicia patriarcal e inexistentes políticas del Estado. A partir de este hecho se constituyó el Colectivo Ni Una Menos como organización transfeminista, apartidaria, interseccional, horizontal y federal en red. En Tucumán, provincia cuna de la independencia, del "Operativo Independencia", de extrema violencia policial, donde la Iglesia tiene una enorme influencia retrógrada en el ámbito de la educación, la salud y otras decisiones estatales; provincia de lapachos, azahares y personas del poder político involucrados en abusos, violaciones o delitos de lesa humanidad... En esta trama, el accionar feminista alrededor del caso de "Belén"⁹, fue clave para la posterior organización de distintos movimientos transfeministas de la provincia y en especial, para la creación de Ni Una Menos Tucumán (Morillo, 2020).

⁹ Nombre ficticio para resguardar la identidad de la joven condenada y privada de su libertad por la justicia provincial por un aborto espontáneo en el Hospital Avellaneda en 2016.

Se abre paso una escena propia

Es en medio de esta trama nacional y provincial que se enmarca el Encuentro de Directoras Provincianas “Una escena Propia”. Encuentro colectivo, colaborativo, itinerante, horizontal, federal, autogestivo, destinado a mujeres cis, lesbianas, travestis, trans, no binaries, géneros fluidos y otras identidades disidentes del país; directoras de escena, directoras en formación, hacedoras escénicas interesadas en discutir el rol de la dirección escénica desde una perspectiva de género y político territorial. Como encuentro nacional, tuvo lugar en dos oportunidades en Córdoba (2018) y en Tucumán (2019), permitiendo el conocimiento y reconocimiento de hacedoras, realidades y problemáticas situadas, siendo capaz de proyectar una nueva escena, proponer nuevos conceptos y formas de comprender y transitar el rol junto al teatro actual (Una escena propia, 2019). Pero, ¿qué es exactamente una escena propia?. Les participantes lo definieron de forma abstracta y conjunta como “un espacio simbólico capaz de contenernos a nosotras y nosotres”. Una nueva escena incierta, llena de preguntas, que pone en jaque las certezas. Que se reconoce en comunidad, propia pero no privada. Una nueva escena capaz de ser sanadora y esperanzadora, en busca de nuevas lógicas para transitar la escena desde el deseo colectivo, de forma sensible, plural y comprometida; respetando y valorando cada una de nuestras diversas voces (Una escena propia, 2019). Para pensar esta escena propia será necesario ofrecer la epistemología feminista a la formación de un nuevo conocimiento y práctica teatral, como una de las estrategias para construir una nueva escena desvinculada de las vetustas estructuras patriarcales (Martín, 2019). La feminista boliviana María Galindo dice: “El desafío frente al cual estamos paradas es el de producir nuevos sentidos y formular infinitas utopías para colocarnos dos pasos por delante de la amargura, de la cooptación, de la repetición” (la vaca, 2020). *Una escena propia* es la utopía vuelta acción, vuelta germen de cambio. Nuevos sentidos se están gestando, nuevas concepciones sobre el rol de la dirección escénica se están produciendo y *Una escena propia* es la raíz rizomática que también posibilita y piensa ese cambio.

Las directoras Verónica Pérez Luna, Viviana Perea, Romina Ponce y Tatiana Luján Valdez participaron al menos en alguno de los Encuentros y fue por sus diferentes trayectorias, poéticas y formas de pensar y hacer teatro en Tucumán que fueron elegidas para las entrevistas de este

trabajo. Ante la pregunta sobre la construcción personal de su rol, las entrevistadas mencionan en común el tránsito por alguno de los espacios de formación académica correspondientes a las carreras del departamento Teatro de la Facultad de Artes de la U.N.T (Pérez Luna, 2019), (Perea, 2019), (Ponce, 2019), (Valdez, 2019); mas esa formación no les es suficiente porque no está orientada a la dirección escénica, como ya mencionaba en los antecedentes de este trabajo Débora Prchal (2005) sobre la formación de directores tucumanes entrevistados durante el año 2000. Es por esto, que Pérez Luna, Perea, Ponce y Valdez combinan en su construcción personal la articulación de la practica concreta de la dirección junto a otras experiencias como la militancia feminista, la docencia, el Encuentro de Directoras Provincianas, lecturas y/o su propia intuición (Pérez Luna, 2019), (Perea, 2019), (Ponce, 2019), (Valdez, 2019). A partir de las perspectivas aportadas por Pérez Luna (2019) y Perea (2019) sobre las directoras de los años 80' y 90' podemos dilucidar que la mayoría de las prácticas de dirección de esos períodos fueron hostiles, verticalistas, violentas, patriarcales y en su mayoría ejercidas por varones cisgénero. Posicionarse como directora teatral en nuestra provincia en ese entonces presentaba muchas más dificultades que en la actualidad; por lo que, para algunas directoras nominarse como tal, hoy implica un espacio ganado. Los avances feministas en nuestra región nos permiten reconocer y nombrar como violencias aquellos accionares machistas que estaban mucho más arraigados en la trama social. Si bien muchas de estas dificultades aún se interponen en el ideal de nuestra "escena propia"; a partir de las voces de Ponce (2019) y Valdez (2019), podemos reconocer un camino allanado y la voluntad de desnaturalizar las violencias patriarcales para proponer nuevas formas de habitar el rol de la dirección y la escena. Los feminismos nos han permitido abrir y tirar puertas; posibilitar mujeres en el teatro, mujeres directoras, escenas más horizontales. Nuevos discursos antes silenciados, nuevas protagonistas. A la vez que, se dilucida el carácter particular en cada construcción subjetiva del rol de las directoras; entendemos que hoy la frase: "No sabemos a dónde vamos, pero sabemos a dónde no queremos volver" (Una escena propia, 2019) marca un camino desde lo colectivo: la violencia patriarcal en cualquiera de sus formas ya no es una opción. Ni en la escena, ni en sus discursos ni en los roles que constituyen las artes escénicas hay lugar para la violencia. En la actualidad, la dirección escénica en manos de mujeres y disidencias transfeministas

emerge como una práctica horizontal y respetuosa de las diversidades, se reconoce atenta para esquivar los antiguos formatos violentos y autoritarios. De esta manera podemos diferenciar dos formas de asunción del rol de la dirección escénica: una, patriarcal: autoritaria, verticalista, violenta, machista; la otra, feminista: colectiva, horizontal, que promueve el goce, respetuosa y plural.

Es en medio de nuestra trama actual que estas dos formas de asunción del rol colisionan. Entonces, nos preguntamos ¿cómo conviven ambas formas de dirección escénica en la trama actual? ¿Cuán tenso se encuentra el tejido social y cultural cuando la urdimbre es una áspera matriz patriarcal y la trama está integrada por hilos transfeministas, suaves y cálidos a la piel? ¿Cómo podemos asumir y transitar el rol de dirección las mujeres y disidencias, si actualmente la trama está tan tensa que pareciera a punto de romperse? Si no se ha rasgado por completo ya... Si no se ha encendido en una llama consistente que consume todo a su paso. Que nos consume a nosotras y nosotres: con femicidios y travesticidios semana a semana, con injusticias, con uso y abuso de nuestros cuerpos, con la desaparición de nosotres. Con la omisión y desvalorización de nuestros conocimientos, de nuestros trabajos, de nuestras identidades. Ante este contexto despiadado, precisamos de manera inmediata el arte más humano posible. Precisamos asumir y transitar todos los roles de la escena de una forma más amable, para hacer de la escena y de nuestro campo uno más ameno, gozoso, inclusivo y libre para todes; porque ya no hay lugar para ningún tipo de violencia.

Algunas consideraciones y proyecciones

*“Duerme tranquila niña inocente
Que por tus sueños y el presente
Luchan las pibas del continente”*

Letra de la intervención “Un violador en tu camino” del grupo Lastesis (Chile).

Adaptación de la réplica realizada en Tucumán (diciembre de 2019)

A partir de estos hallazgos, podemos concluir que, a lo largo de los años, el campo teatral ha ido modificándose en sincronía a cada momento histórico. Desde aquel primer Ni Una Menos en junio de 2015, podemos percibir grandes cambios en nuestra sociedad en materia de género y diversidad; y son esos mismos cambios los que han influenciado las nuevas escenas,

los procesos, las formas, los discursos y las nuevas construcciones de cada rol. Actualmente, en una nueva generación de hacedores teatrales mujeres y disidencias de Tucumán, las herramientas que también se suman a la construcción del rol de directores escénicos son los transfeminismos y sus lógicas. Que son otras lógicas de grupalidad, de trabajo y de lo colectivo, ligadas a la epistemología y a la ética feminista. Esta nueva construcción del rol, errática pero no ingenua, toma especial atención de lo vincular, lo sensible, la escucha, el respeto. De formas que se muestren capaces de combinar la construcción poética comprometida con nuevos procesos de dramaturgia y construcción de escena emergentes, particulares y periféricos desde el deseo y el goce colectivo; sin olvidar el respeto por las subjetividades de los trabajadores del arte. En esta trama, considero al Encuentro de Directoras Provincianas “Una escena propia” (Córdoba 2018 y Tucumán 2019) de gran impacto en la formación y práctica de diversas directoras mujeres y disidencias, a lo largo y a lo ancho del país. Si bien es incipiente e incierto el camino del Encuentro, es claro que propulsa una nueva posibilidad de habitar la escena, desde el goce y el bienestar colectivo. Son las ideas que han circulado en Una escena propia las que se han replicado en los ensayos y escenas de nuestros territorios.

“Una escena feminista es aquella que aprende de nuevo a leer el mundo: sus enigmas, pero también sus hegemonías, sus olvidos, sus silencios.” (Martín, 2019, pág. 8) En medio de toda esta incertidumbre sobre cómo construir la escena que deseamos en el contexto actual, pensar que cada vez somos más quienes apostamos a construir una sociedad distinta, con producciones culturales más justas y diversas, con libertades para todes; aporta la energía suficiente para seguir buscando las estrategias necesarias desde una epistemología feminista, desde el andamio de la perspectiva de género, desde los pequeños actos en cada ensayo y en cada escena. Entendiendo la diversidad de los transfeminismos actuales, seguramente no exista una única receta para alcanzar el cambio paradigmático que soñamos. Existirán entonces, distintas estrategias, distintas lógicas transfeministas para encarar una nueva escena, *una escena propia*. Sabemos que no podemos suprimir el poder, pero podemos replantearlo (Sylburski, 2015, pág. 5) y las nuevas construcciones del rol de la dirección escénica en las nuevas generaciones de hacedores teatrales mujeres y disidencias en San Miguel de Tucumán pondrán en disputa ese poder; para replantearlo en pos de las transformaciones que auguramos sucedan en un futuro próxi-

mo, para poder convivir en una sociedad más justa, igualitaria, inclusiva y libre.

Referencias bibliográficas

Blazquez Graf, N., Flores Palacios, F., Ríos Everardo, M., Harding, S., Bartra, Eli, Fernández Rius, L., . . . Ursini, Sonia. (2010). *Investigación feminista: epistemología, metodología y representaciones sociales*. México D.F.: Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades. Universidad Nacional Autónoma de México.

5 noches. (15 de Noviembre de 2018). *Youtube*. Recuperado el 17 de Abril de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=tjwMv1C9djc>

Alsina, C. M. (2013). Teatro, ética y política. Historia del teatro tucumano. El bussismo. Complicidades, silencios y resistencia. *Territorio teatral*, -.

Arrojo, V. (2014). *El director teatral ¿es o se hace? Procedimientos para la puesta en escena*. Buenos Aires, Argentina: Inteatro, editorial del Instituto Nacional del Teatro.

Barrancos, D. (Marzo de 2014). Los caminos del feminismo en la Argentina: historia y derivas. *Fenix*(32), 6-13.

Buenos Aires Ciudad. (s.f.). *Buenos Aires Ciudad*. Obtenido de <https://www.buenosaires.gob.ar/cultura/bibliotecas/noticias/victoria-ocampo-fundadora-y-dirigente-de-la-union-argentina-de-mujeres>

Colectiva, C. (2006). *Tucumán es teatro*. Tucumán: Instituto Nacional del Teatro.

Colectivo, N. (2017). Carta Orgánica del colectivo Ni una menos. *Carta Orgánica*. Buenos Aires.

- Curiel, O. (2009). *Descolonizando el feminismo: una perspectiva desde America Latina y el Caribe.*, (págs. 1-8). Buenos Aires.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, Experiencia, Subjetividad.* Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (9 de Mayo de 2011). Obtenido de Saquen una pluma. Dramaturgia rodante: <https://saquenunapluma.wordpress.com/2011/09/05/dramaturgias-y-nuevas-tipologias-del-texto-dramatico-por-jorge-dubatti/>
- Dubatti, J. (2011). *Introducción a los estudios teatrales.* Mexico: Atuel.
- Dubatti, J. (N/i). *Teatro y Poética Comparada: micropoéticas, macropoéticas, archipoéticas, poéticas enmarcadas.* Universidad Nacional de Río Negro. Recuperado el 7 de Julio de 2020, de <http://unrn.edu.ar/blogs/posgradoteatro/files/2011/09/TeatroyPoeticaComparada.pdf>
- Encuentro Nacional de Mujeres. (s.f.). *Encuentro de Mujeres.* Obtenido de <http://encuentrodemujeres.com.ar/historia-del-encuentro/>
- Facio, A., de Montis, M., Ardon, P., Arce, M., & Miller, V. (2012). *Diccionario de la transgresión feminista. Volúmen II.* JASS.
- Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba. (s.f.). *Facultad de Artes UNC.* Obtenido de <https://artes.unc.edu.ar/encuentro-de-directoras-de-teatro/>
- Fernández, A. M., & del Cuetto, A. (1985). *El dispositivo grupal.* Búsqueda.
- Galindo, M. (8 de Marzo de 2019). María Galindo: diez claves para repensar y sacudir el feminismo hoy. (l. tinta, Entrevistador)
- Gobierno de Tucumán. (s.f.). *Gobierno de Tucumán.* Obtenido de <https://www.tucuman.gob.ar/provincia/geografia>

- González, S. (2019). Un estado de agitación. *Hacete Pandilla*, 1-3.
- Harvell, T. A. (2003). *Latin American Dramatists since 1945. A Bio-Bibliographical Guide*. EE.UU: Praeger.
- Iribarne, M., Cabeza, F. (Productores), & Randazzo, F. (Dirección). (2017). *Sufragistas. Pioneras en las luchas feministas* [Película]. Argentina: Canal Encuentro. Recuperado el 20 de Abril de 2020, de <https://www.youtube.com/watch?v=9Bwcemo-cjY&t=247s>
- La Izquierda Diario. (12 de Mayo de 2016). *La Izquierda Diario*. Obtenido de <http://www.laizquierdadiario.com/Mesa-por-la-libertad-de-Belen-aborto-legal-libre-y-gratuito>
- La Vaca. (s.f.). ¡A despatriarcar! Feminismo urgente. *MU*, 12.
- la vaca. (8 de Marzo de 2019). María Galindo: diez claves para repensar y sacudir el feminismo hoy. Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina. Recuperado el 2019, de <https://latinta.com.ar/2019/03/maria-galindo-mujeres-creando-claves-feminismo-hoy/>
- la vaca. (6 de Marzo de 2020). Teoría sobre el sismo: los desafíos urgentes del movimiento feminista. Argentina. Recuperado el 12 de Julio de 2020, de <https://www.lavaca.org/notas/teoria-sobre-el-sismo-los-desafios-urgentes-del-movimiento-feminista/>
- LaVaca. (27 de Marzo de 2017). El caso que hizo historia. *La vaca*.
- Magnani, R. (3 de Junio de 2019). *Clarín*. Obtenido de https://www.clarin.com/sociedad/chicara-paez-femicidio-conmovio-pais-unio-mujeres-lucha-niunamenos_0_gzkNRI5Sw.html
- Maidana, S. (N/i). *La Posmodernidad*. Tucumán.
- Martín, D. (2019). Respirar. En L. Antonia, *Hacete Pandilla* (págs. 6-8). Córdoba: Liberata Antonia.

- Martínez, N. (27 de Febrero de 2019). Somos marea: las luchas feministas. (l. tinta, Entrevistador) Obtenido de <https://latinta.com.ar/2019/02/somos-marea-las-luchas-feministas/>
- Martínez, N., Rodigou Nocetti, M., & Lerussi, R. (8 de Marzo de 2018). 8M: que se note. *La tinta*.
- Ministerio de Cultura Argentina. (17 de Julio de 2019). Obtenido de https://www.cultura.gob.ar/el-pais-teatral_7958/
- Ministerio de Cultura Argentina. (s.f.). *Ministerio de Cultura Argentina*. Obtenido de <https://www.cultura.gob.ar/salvadora-medina-onrubia-la-mas-olvidada-de-las-descentradas-8913/>
- Ministerio de Mujeres, Géneros y Diversidad. (8 de Agosto de 2020). *Ministerio de Mujeres, Géneros y Diversidad*. Obtenido de <https://www.argentina.gob.ar/noticias/reflexiones-para-un-lenguaje-inclusivo>
- Montanaro Mena, A. M. (2016). Investigación joven con perspectiva de género. *acia el feminismo decolonial en América Latina* (pág. 9). Madrid: Instituto de Estudios de Género, Universidad Carlos III.
- Morillo, J. (14 de Marzo de 2020). Entrevista a Jessica Morillo. (L. Dzienczarski, Entrevistador)
- Museo Casa Rosada. (s.f.). *Argentina.gob.ar*. Obtenido de <https://www.argentina.gob.ar/museo-casa-rosada/iconos-argentinos/moreau-de-justo>
- Naugrette, C. (2000). *Estética del Teatro*. Argentina: Éditions NATHAN-Université.
- Nodal. (4 de Julio de 2019). *Nodal. Portal de noticias de América Latina y El Caribe*. Recuperado el 9 de Abril de 2020, de <https://www.nodal.am/2019/07/el-dia-que-el-voto-femenino-se-abrio-paso-en-america-latina/>

- Ortali, F. (Septiembre de 2011). *BIO. Viola Spolin*. Obtenido de Status. Primera revista virtual de improvisación teatral: <http://www.statusrevista.com/>
- Peker, L. (2017). *La revolución de las mujeres*. Villa María, Córdoba: Eduvim.
- Pellettieri, O. (2002). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930) Vol. II*. Buenos Aires: Galerna.
- Perea, V. (2007). *Aproximaciones al rol de la mujer en el teatro tucumano de la posdictadura*. San Miguel de Tucumán: Inédita.
- Perea, V. (3 de Noviembre de 2019). Entrevista a Viviana Perea. (L. Dzienczarski, Entrevistador)
- Pérez Luna, V. (6 de Noviembre de 2019). Entrevista a Verónica Perez Luna. (L. Dzienczarski, Entrevistador)
- Perrig, S., & Gudiño, P. (26 de Febrero de 2020). *la tinta*. Obtenido de <https://latinta.com.ar/2020/02/feminismo-el-hilo-rojo/>
- Ponce, R. (30 de Octubre de 2019). Entrevista Romina Ponce. (L. Dzienczarski, Entrevistador)
- Prchal, D. (2005). *El trabajo del director teatral como generador y coordinador de los mecanismos de funcionamiento de la puesta en escena*. San Miguel de Tucumán: Inédita.
- Preciado, B. (2011). *Manifiesto contrasexual*. Barcelona, España: Anagrama.
- Rincón, O., Millán, K., & Rincón, O. (2015). El asunto decolonial: conceptos y debates. *Perspectivas*, 75-76.
- Rincón, O., Millán, K., & Rincón, O. (2015). El asunto decolonial: conceptos y debates. *Perspectivas. Revista de historia, geografía, arte y cultura (Año 3 no. 5 ene-jun 2015)*, 75-95.

- Roldán, E. (2010). *dramaturgos*. San miguel de Tucumán: Inédita.
- Salcedo, E. N. (27 de Abril de 2018). *Revista de la U*. Obtenido de <http://www.revista.unsj.edu.ar/?p=2911>
- Sepúlveda Medina, C. E. (2013). A propósito del tránsito del teatro a las artes escénicas. (*pensamiento*), (*palabra*)... *Y obra*, 56-63.
- Sierra, M. (31 de Diciembre de 2018). *Mateo*. Obtenido de <https://leemateo.com.ar/?p=2725>
- Spaccavento, V. (1 de Noviembre de 2014). *La izquierda diario*. Obtenido de <http://www.laizquierdadiario.com/Virginia-Bolten-un-pe-dazo-de-lucha-hecha-mujer>
- Suárez Tomé, D. (28 de Febrero de 2019). El mar proceloso del feminismo: ¿En qué ola estamos? Buenos Aires, Argentina. Recuperado el 18 de Mayo de 2020, de <https://economiafeminita.com/en-que-ola-estamos/>
- Sylburski, S. C. (15, 16, 17 de Septiembre de 2015). Breve aproximación teórica a la disidencia sexual. Montevideo, Uruguay.
- Szuchmacher, R. (2015). *Lo incapturable. Puesta en escena y dirección teatral*. Buenos Aires: Reservoir books.
- Tamagno, I. (2018). El doble margen. Encuentro de directoras de teatro de provincia. *Picadero*, 9-14.
- Tarantuviez, S. (2013). El lugar de las mujeres en la historia del teatro argentino. *Mujer y Teatro*, 167-182.
- Tossi, M. (2011). *Poéticas y formaciones teatrales en el noroeste argentino: Tucumán, 1954-1976*. Buenos Aires: Dunker.

Una escena propia. (18 de Agosto de 2019). Registros del segundo Encuentro Nacional de Directoras Provincianas Tucumán 2019. San Miguel de Tucumán, Tucumán, Argentina: Inédito.

Una escena propia. (s.f.). *Una escena propia. Encuentro de directoras provincianas*. Obtenido de <http://unaescenapropia.org/manifiesto/>

Universidad Nacional de las Artes. (2019). *Universidad Nacional de las Artes*. Obtenido de <https://assets.una.edu.ar/files/file/artes-del-movimiento/2019/2019-una-am-res-cd-410-reconocimiento-uso-lenguaje-inclusivo.pdf>

UNLaM, L. d. (Dirección). (No Indica). *Mujeres reb(V)eladas* [Película]. Argentina. Recuperado el 2020, de <https://www.dropbox.com/s/92twvmlj95udj9k/MUJERES%20Reb-V-eladas.avi?dl=0>

Valcárcel, A. (2001). La memoria colectiva y los retos del feminismo. *VIII Conferencia Regional sobre la Mujer de América Latina y el Caribe*. Lima: Naciones Unidas.

Valdez, T. L. (Noviembre de 2018). *Colirio pa que vean*. Obtenido de <http://coliriopaquevean.com/noticia/teatro/235/escena-propia-bitacora-primer-encuentro-directoras-provincianas>

Valdez, T. L. (22 de Noviembre de 2019). Entrevista a Tatiana Lujan Valdez. (L. Dzienczarski, Entrevistador)

Valdivieso, M., & García, C. T. (2005). *Una aproximación al Movimiento de Mujeres en América Latina. De los grupos de autoconciencia a las redes nacionales y trasnacionales*. Buenos Aires: CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

Varela, N. (2008). *Feminismo para principiantes*. Barcelona: Ediciones B.

Varios. (1971). *El teatro del siglo XX*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

- Viglieca, O. (Mayo de 2003). Las legítimas abuelas de piqueteras y carcerolas argentinas. (T. Jornada, Entrevistador) Argentina. Recuperado el 12 de Mayo de 2020, de https://www.jornada.com.mx/2003/05/05/articulos/57_trabajadoras_argent.htm
- Wikipedia*. (s.f.). Obtenido de https://es.wikipedia.org/wiki/Categor%C3%ADa:Directoras_de_teatro_de_Argentina
- Winter, M. F., & Rins, C. E. (2004). *La Argentina. Una historia para pensar 1776-1996*. Buenos Aires: Kapelusz.
- Woolf, V. (1929). *Una habitación Propia*. Inglaterra: Turolero.
- Zayas de Lima, P. (1990). *Diccionario de Directores y Escenógrafos del Teatro Argentino*. Argentina: Galerna.



Descentrando la creación escénica: procesos de dirección y producción grupal

Colectiva Liberata Antonia* integrada por:

María Paula Delprato**

Daniela Martín*

María Palacios*

Jazmín Sequeira*

Introducción

Las reflexiones que aquí compartimos tienen como punto de partida las discusiones llevadas a cabo en las dos ediciones de “Una escena propia. Encuentro Nacional de Directoras provincianas”, encuentro de carácter federal y autogestivo, que tuvo como objetivo abordar críticamente la cuestión de la dirección escénica desde una perspectiva de género y político-territorial. Tanto en la primera edición, realizada en la Ciudad de Córdoba en el 2018, como en la segunda, realizada en la ciudad de Tucumán en el 2019, cientos de directoras de todo el país nos reunimos para compartir nuestras experiencias, conocernos, preguntarnos sobre ciertos mandatos que definen históricamente este rol y que lo mantienen sujeto a lógicas androcéntricas. Esas conversaciones, experimentaciones, intercambios y contagios, abrieron muchos ejes de discusión, torcieron guiones naturalizados, habilitando preguntas y territorios de posibilidad. En este escrito, retomamos algunos hilos, continuamos trazos abiertos por otrxs y ensayamos algunos desmontajes y derivas que buscan, tanteando, otras tecnologías de estar juntxs –por fuera de las sustancias y jerarquizaciones que invisten a la dirección. Es por esto que, como colectiva, escribimos *con Escena propia, junto y a través de* ese movimiento que nos encontró y nos sigue encontrando en la imprevisible potencia de una comunidad abierta, dispuesta a sensibilizar fronteras y experimentar otros modos de tramar la escena teatral, política, vital.

* liberata.antoncia.cba@gmail.com

**FFyH, UNC

* FA, UNC



Descentrar la mirada

Solemos decir, quienes nos dedicamos a las artes escénicas, que la propiedad de estas prácticas es eminentemente colectiva. Sin embargo, en esa compleja trama de interacciones múltiples y de colaboraciones recíprocas entre diversos roles y personas, la concentración del poder tiende a encontrar sus embajadorxs. Así como la herencia decimonónica entronizó la figura del autor, el derrotero histórico del siglo XX llevó a posicionar a la dirección escénica como principio organizador y catalizador capitalista de ese tumulto multifacético y escandaloso del devenir grupal de la creación.

No es casual que las metáforas históricamente construidas para referirse a la dirección escénica estén vinculadas al capitán del barco, el timón de la nave, cuando no al padre, al líder, el conductor o guía. Parece una obviedad remarcar la sonante jerarquía de superioridad, el lugar central y tutelar de todas estas imágenes y su estrecha correspondencia con lógicas patriarcales –y a sus respectivos engarces a dinámicas capitalistas y colonialistas. Y habrá quienes consideren que estas son imágenes del pasado, que el rol de la dirección ya no se entiende ni se practica desde esa verticalidad comandante, por lo menos en ámbitos independientes. Sin embargo, al desmontar los fundamentos y lógicas que construyen esas metáforas se revela que la centralización jerárquica de la dirección sigue rigiendo soterradamente hasta en las prácticas de los colegas más progresistas y bien intencionados. Cuando no, en nosotras mismas, ya que estamos entramadas en la conformación del campo en las que estas narrativas y prácticas tienen lugar.

Si bien es fácil rastrear y encontrar la raigambre patriarcal y colonial de estas metáforas, no es tan fácil desengancharnos de ellas e inventar otras. Pero estamos en esa labor y la consideramos vital para acompañar el proceso de cambios paradigmáticos que se están disputando actualmente, activados desde distintos ángulos por los movimientos feministas, transfeministas y decoloniales.

En aquellas metáforas que construyen el lugar soberano de poder que se concentra en la figura de quien dirige, se juegan otras asociaciones metafóricas que resultan claves de analizar para aproximarnos a comprender cómo opera esa centralidad del poder. Vamos a desmontar dos enunciados que consideramos tienen gran protagonismo en el tejido simbólico y práctico de la dirección, o dicho de otra manera, en la lógica androcéntrica

de la dirección: “El director es quien mira de afuera” y “el director es quien tiene la última palabra”.¹

Empezaremos por la primera: “El director es quien mira de afuera”. Esta es una idea que está muy presente en discursos que quieren desmarcarse de la evidente asimetría de poder-saber que ha signado al rol. Quien ‘mira de afuera’ parece tener una participación reducida en el evento, se posiciona en un lugar secundario respecto del protagonismo de la escena, un testigo que contribuye a armar las piezas de un acontecimiento. Se acude a esa metáfora para horizontalizar el rol, para situarlo en un lugar de asistencia y colaboración que no implique una verticalidad. Sin embargo –y paradójicamente– ‘mirar desde afuera’ ha sido una práctica de control y disciplinamiento muy extendida y efectiva en carceleros, médicos psiquiatras, policías, curas, señores de las ciencias y demás embajadores de la colonialidad androcéntrica.

El dispositivo del panóptico pensado por Foucault (1989) representa cabalmente el poder disciplinador que tiene la mirada sobre aquel que, sin poder ver a quien lo mira, no le queda otra opción que actuar según le es requerido por la ley –ley que la mirada policial garantiza cumplir. Podemos relacionar este dispositivo del poder basado en la posición de la mirada con lo que Derrida (1998) llama el *efecto visera*: “no vemos a quien nos mira”. Derrida analiza este efecto a través del cual recibimos el mandato de la ley a partir de la aparición del espectro del padre de Hamlet: el príncipe de Dinamarca se pregunta –para poder saber cómo actuar– si es realmente el fantasma de su padre, pero el espectro lleva puesta su armadura de combate con su visera baja, lo que dificulta saber la verdadera identidad de “la cosa” fantasmal. Dice Derrida (1998):

El efecto desde el que heredamos la ley es eso: el sentirnos vistos por una mirada con la que será siempre imposible cruzar la nuestra. Como no vemos a quien nos ve, y dicta la ley, [...], como no vemos a quien ordena: “jura”, no podemos identificarlo con certeza, estamos entregados a su voz. A quien dice “Soy el espectro de tu padre”, solo podemos creerle bajo palabra (p. 21)

¹ Nos referimos en masculino al director justamente para señalar que las condiciones de enunciación de estos discursos que estamos interpelando están regidas por lógicas patriarcales.

La dirección escénica construye esa “espectral disimetría” (Derrida) que mira la escena y a los actores y actrices, sin que ellos puedan ver al director. Si estamos adentro, a quien nos dice “esto es lo que se ve de afuera”, solo podemos creerle bajo palabra y entregarnos a su voz –siguiendo y desviando un poco a Derrida. Ahora bien, esta disimetría espectral del poder-saber solo puede funcionar en tanto se sostengan y reproduzcan una serie de valores y de supuestos androcéntricos que se encuentran allí amarrados: 1) que el órgano directorial es por excelencia la visión; 2) que la visión es la ley (por ende, la ley es del director); 3) que la visión de afuera tiene más valor que la de adentro (violencia típicamente colonial). Todo esto, suponiendo que haya efectivamente un “adentro” y un “afuera” de la escena que pueda distinguirse con nitidez, como quien traza una línea en el suelo. Entonces, ¿no hay una reflexión ‘afuera de la escena’ de los actores y actrices?; ¿no hay un sentirse ‘adentro de la escena’ de quien dirige?; ¿no basculamos constantemente entre sentir, pensar y actuar todes les que participamos en los ensayos?

Todas esas premisas de corte oculocentrista siguen sujetando al rol de la dirección a una posición central en el ejercicio del poder, y continúa reproduciendo la diferencia jerárquica al interior de un trabajo que es colectivo. Y lo hacen de un modo tan naturalizado que queda soslayado. Según este paradigma, la mirada supone tener un panorama del todo, por lo tanto pareciera recaer en ella la “articulación de las partes”. A diferencia de la problemática del cuerpo y la actuación que pareciera reducirse a “sentir y operar sobre su parte”. Y aquí, de nuevo, parece al menos curioso tener que señalar que el rey va desnudo: esto es, que ninguna mirada, ni la del director ni la de nadie, puede ver por sí misma algo así como ‘un todo’. Y, por otro lado, que tanto actores, como actrices y cualquier integrante del equipo creativo, pueden tener una visión de la obra y pueden articular distintas partes del complejo escénico. Es decir, no hay tales *lugares privilegiados* para entender y crear un fenómeno complejo y tridimensional como es un acontecimiento teatral. Hay múltiples lugares, posiciones intersubjetivas, ‘entres’ movedizos y participaciones sensibles que se influyen mutuamente. Los privilegios provienen de las ficciones del poder.

Mirando deconstructivamente la historia se comprende la alianza entre mirada, poder-saber y dirección. El oculocentrismo se forja en el corazón epistemológico de la cultura occidental. En la llamada “visión del director”, ver y pensar conforman un tándem logocéntrico naturalizado.

Escuchamos decir con frecuencia: “la visión de la dirección se plasma en x cosa”, y sonaría extraño escuchar: “el sentimiento de la dirección”, o el “tacto directorial”. Y no podemos dejar de reconocer que estas producciones subjetivas se construyeron con gran ayuda de los aportes misóginos de los padres de la filosofía griega.

Platón –si bien menos explícito que Aristóteles al momento de expropiar a las mujeres de ciudadanía–, fundó los cimientos de una cultura corpo-fóbica en la cual el mundo sensible –territorio del cuerpo–, impide el acceso a la verdad; a la que solo es posible llegar a través del “ojo de la mente”. Esto es: desmaterializando todo conocimiento y procediendo por medio de abstracciones universales –facultades que Aristóteles, en franca misoginia, atribuye a la naturaleza masculina. Se puede reconocer allí la línea de puntos que nos lleva a “la visión del director”, “la mirada del todo”, “el ojo de la dirección” e, incluso, la “visión estereoscópica de la dirección” de Peter Brook (2004) –que, si bien dentro de las poéticas de dirección más extendidas la de Brook atiende bastante a la problemática de lo colectivo, no hay que olvidar que para él la dirección recolecta todos los puntos de vista, intuiciones y aportes eclécticos del grupo, siempre y cuando “la última palabra” sea del director.

La palabra y lo que la excede

En el artículo “Contra las dicotomías”, Diana Maffía (2016) plantea que leemos el mundo desde una lógica binaria, la cual agota las posibilidades de pensar por fuera de esos pares dicotómicos. Esto no es ingenuo, ya que fabrica una narrativa acerca de ‘lo propio de lo masculino’ y ‘lo propio de lo femenino’, clasificando superiores e inferiores. Así aparecen los estereotipos dicotómicos tanto en las formas de conocimiento como en las subjetividades que pueden producirlas. Pares como: razón / sensación, objetivo / subjetivo, abstracto / concreto, mente / cuerpo, literal / metafórico, son solo algunos de los que modelan nuestra comprensión de la realidad (p. 139). Casualmente, los elementos que forman parte de la primera columna son los atributos que se le asigna al hombre, los de la segunda, a la mujer, es decir que opera sobre ellos no solo una jerarquización, sino también una sexualización de los elementos que los componen. Es más: su sexualización ha sido la herramienta que ha validado esa jerarquización. Entonces la razón es una forma más válida que la sensación para conocer,

la objetividad es más necesaria que la subjetividad, y una larga cadena de jerarquías que no solo producen la sobrevaloración de ciertas capacidades, sino también la marginalización de otras –casualmente, las atribuidas a las mujeres e identidades feminizadas–. Si el patriarcado es un sistema que se define por la opresión que el género masculino ejerce sobre las mujeres y disidencias, y esa opresión se da a través de modos de nombrar, pensar, conocer, accionar, y estar en el mundo, debemos revisar cómo miramos, cómo nombramos, a través de qué mecanismos y lógicas.

Muchos de los atributos que se le asignan al paradigma cientificista y patriarcal establecen como válida la mirada de un sujeto que tenga “la capacidad de racionalización, la capacidad de evaluación y de argumentación” (Maffía, 2016, p. 146), capacidades que no casualmente son las que se asignan a la tarea del director. Baste una mirada rápida a muchos de los estudios sobre dirección del siglo XX (y XXI, para qué nos vamos a engañar) y observaremos que palabras como “organización”, “composición”, “montaje”, “análisis”, “elección”, parecieran ser sus tareas exclusivas, como si no fueran acciones transversales a la tarea de crear un acontecimiento escénico, es decir: crear mundos allí donde no existían antes.

Desde esta perspectiva, ubicada en el centro de la narrativa de ‘lo masculino’, la dirección puede y debe ser objetiva por su estar-afuera de la escena. La actuación puede y debe ser subjetiva porque está adentro. La actuación, así, parece una tarea de pura afectación corporal, en la cual la tarea es sentir, vibrar, intensificar (veamos la diferencia de términos que se vinculan a cada tarea). La dirección *ordena* lo que la actuación *desordena* y *erotiza*.

Aquí, la palabra aparece como una cuestión insoslayable. El director pareciera dominar el campo de la palabra, de la decisión y del control, mientras la actuación pareciera devenir del mundo sensible e inefable del cuerpo. Inefable, *que no puede ser dicho*. El director referencia, habla, señala, la actuación no encuentra palabras, experimenta, ¿calla?

En este imaginario, la última palabra es del director. La palabra es, entonces, además de la mirada, la sustancia que se jerarquiza y se localiza en un rol específico. El director está en el centro de la mirada y del lenguaje... Como Dios, ¿quizás?

Lo indecible y la materialidad de lo existente, con su exuberante voluptuosidad, nos abisma todo el tiempo, excede nuestra posibilidad de nombrar, dar cuenta *de*, hablar. Si el director “tiene la última palabra”,

sepamos de una buena vez que esta es y será incompleta, que el acontecimiento escénico está más allá de cualquier idea, decisión o voluntad que lo limite y cercene. La materia se rebela a la posibilidad de ser nombrada y controlada, fuga y abre posibilidades insólitas, que no existían y existen allí, por fuera de todo límite *decible*. Si hay última palabra, no hay posibilidad de experiencia, hay dominio y especulación sobre el encuentro. Y el encuentro es del orden de lo inefable y de lo imprevisto.

La escena tiene su propia corporalidad y todes les que allí trabajamos lo hacemos a partir de contagios, resonancias, saberes fragmentados e inconclusos, preguntas precarias y desestabilizaciones múltiples, y es ese encuentro de experiencias, trayectorias, modos de vida singulares, la que produce un saber colectivo, mestizo, híbrido que deviene obra. Tal vez, algo así como una una experiencia colectiva del tanteo, de hacer camino al tantear.

Entonces, ¿qué sabe la escena? ¿Qué nos hace saber, y cómo? ¿Cuáles son las intuiciones, percepciones, sentires, que generan modos de entender las lógicas singulares y situadas de creación? ¿Qué experiencia cognitiva nos propone, y cómo poder habilitar otras formas de conocer el mundo, la escena, lo que allí sucede? ¿Cómo operamos colectivamente en esa construcción de conocimiento?

La problemática que estamos tratando de pensar no implica meramente extraer ciertos atributos asignados a la dirección para poner otros. Sino, justamente, dejar gravitando alrededor de la tarea directorial una serie de operaciones, vinculaciones, modos de experimentar, que pueden ser compartidas por todo el grupo, y que se irán ejecutando en la medida en que el proceso las vaya necesitando, según su propia situación, desde distintos ángulos y en la espesura de complejidad que implica crear una escena en común, o una comunidad puesta en escena, un modo de estar juntas. Un conocimiento poético que se va haciendo, apareciendo, encontrando su propia forma de existir y ser pensado.

Descender implica pensar que la dirección mira y es mirada, habla y es hablada, ordena y es ordenada, compone y es descompuesta, organiza y es desorganizada. La actuación es mirada y mira, habla y es hablada, ordena y es ordenada, compone y descompone, organiza y desorganiza... La afectación de operatorias se multiplica en el juego de la creación, circula, no va por un solo carril, sino que provoca bucles, retornos y devenires.

Posibilitar, entrenar, jugar con aquello que no cierra, no concluye, es parte de una tarea compositiva –ética, política, poética– que busca encontrarse con un otro, sin saber qué pasará allí, porque es *imposible* saberlo. No hay posibilidad de una última palabra, porque esta no existe (es solo ¿un espectro?, ¿un fantasma?): lo que existe es continuidad y discontinuidades, trazos que se encuentran y se desorganizan, acontecimiento, materia viva y múltiple en movimiento. Un enigma que se resiste a ser controlado y, por eso, nos invita al desafío de pensar y crear las condiciones para habitarlo colectivamente.

Descentrar las formas de creación estandarizadas

Si tomamos este camino de descentrar los privilegios de la dirección, es porque nos interpela en nuestra praxis y tenemos la necesidad de habitar formas distintas no solo en los mecanismos de creación en las artes escénicas sino también en el mundo que vivimos. Y el mundo que deseamos nada tiene que ver con ciertas lógicas de opresión que tanto la jerarquización y los privilegios conllevan de la mano de su mentor, el patriarcado y el capitalismo. Queremos poder imaginar otro mundo posible, y por qué no empezar desde la escena, en su célula que es la creación, el equipo de trabajo, el ensayo, erradicando la repetición, como el emblema teatral, más allá de una manera de crear, sino de fórmulas incuestionables como el lugar privilegiado de la dirección y las jerarquías de poder que se barajan en ciertos roles en la creación escénica.

Para continuar adentrándonos en el corazón de discutir estas lógicas en los modos que efectivamente se introducen en los grupos y en nuestras propias prácticas, descentrando las formas de creación estandarizadas. Atendiendo que lo que estamos poniendo en cuestión es la transformación en la ética de trabajo, ni más ni menos, preguntándonos en el centro de nuestra práctica, y por ende en el medio de nuestros corazones, ¿Qué lógicas impuestas habilitamos sin darnos cuenta? Desnaturalizar nuestro andar es una manera posible de que aparezcan múltiples maneras de dirigir. Apostando a transitar por las sendas de lo colectivo, como decisión política, ya que lo colectivo permite salirse de la lógica, no rinde en el mercado, no entra dentro la estandarización de las políticas culturales, te saca de eje, permite la reforestación de ideas y paradigmas de la vida no solo artística sino social, colectiva. Confiando en la potencia de lo que

se alcanza por medio de lo grupal, pero también asumiendo los desafíos, la crisis: la tensión entre lo grupal y lo individual existe y es inminente ponerlas sobre el tapete, porque de alguna manera sus mayores conflictos siguen echando raíz sobre lógicas patriarcales y capitalistas. Y aquí es donde invitamos a detenernos, en las preguntas que nos interpelan, más que en certezas:

Creemos y entendemos la práctica escénica como una praxis grupal, por eso mismo hablamos de la creación de un colectivo de trabajo entendiéndose como un continente donde se habilite lo horizontal, la circulación tanto de la palabra, la piel, la percepción como también las decisiones y los cambios de rumbo, invitando al grupo a asumir la responsabilidad de lo creado, por más que exista la figura de la dirección como un cuerpo más que habita ese colectivo y esa creación con su piel abierta, expuesta.

Pensar, reflexionar, discutir y crear estrategias tanto de creación como de mecanismos de trabajo en conjunto conlleva asumir como propia la dinámica y no recurrir a tradiciones estáticas que más tiene que ver con el deber que con el deseo, entonces, nos preguntamos: ¿es posible despertar un deseo común? ¿O más bien crear un mundo donde coexistan los múltiples deseos que sobrevienen al acto creativo? Volverse prisma y que lo creado contenga formas caleidoscópicas donde se sumen las partes y no exista el privilegio, el subrayado, ni jerarquías.

Sabemos que el mapa no es el territorio, así como sabemos en carne propia que en los proyectos que se piensan colectivos también conllevan crisis, confusiones, cambio de rumbo, pero es justamente por moverse en zonas pantanosas, “fuera de pista” más que en rutas de creación. Esto ineludiblemente nos lleva de viaje por otra temporalidad, y a veces nos aleja de ciertas premisas en el campo de trabajo, ni hablar si se piensa el tiempo en términos de efectividad y productividad, que tan acostumbradas nos tienen las convocatorias, la concepción cultural sobre el “trabajo”, las exigencias de la políticas culturales y el mercado, que muchas veces nos estrellan a conclusiones prematuras y nos alejan de confiar en el destino de lo común, de la praxis grupal, creándonos la necesidad de que aparezca la figura de alguien que pueda “tomar el timón”, que nos salvaguarde de accidentar al cuerpo colectivo contra la incertidumbre.

Alimentamos entonces, la combustión para que el colectivo encienda sus motores, ponga su movimiento en acción y que en lo procedimental vaya marcando la dirección del itinerario permitiendo que más de una vez

la duda tome el volante de la creación, el caos, la prueba y el error, que son maneras de permitir que lo diferente entre en juego y que nos estalle el nervio óptico para visualizar otras formas posibles, porque la percepción visual también es motora y táctil. Bajo estas premisas nos preguntamos si en la multiplicidades de miradas, que tuercen caminos, ¿la dirección es posible?

La experimentación en cómo habitar diferentes roles de creación, ha sido premisa en estos últimos tiempos que se agradecen, podemos mencionar proyectos de dirección compartida, por ejemplo o proyectos de dirección grupal (decimos esto porque estamos en las Jornadas de Dirección, si no, hay millones de ejemplos de trabajo colaborativo y formas diversas de cómo encarar proyectos creativos grupales), pero de alguna manera es redundar en lo ya mencionado, es tomar la decisión del trabajo compartido, el grupo como praxis política, ética y poética.

De hecho, este mismo escrito está siendo confeccionado a ocho manos, y seguramente más de cuatro cabezas, para no irnos más lejos. Nos pusimos nombre y apellido, a lo que somos en unión, nos re nombramos y nos creamos.

Somos Liberata Antonia, es decir, una criatura que nace de tramas colectivas, se alimenta de la potencia de lo que es un deseo que inunda lo común y que roza las pieles de las entramadas. No es únicamente medio de transporte para pensar lo colectivo, es gasolina, pura combustión. Somos cuatro mujeres, pero seguramente muchas más. Vehiculizamos proyectos propios, proyectos compartidos... Nuestra última dedicación está siendo un libro a muchas voces, que por ahora es un misterio. Un misterio susurrado por voces de mujeres y disidencias hacedoras de lo escénico, desparramadas por todo el territorio, porque sabemos que existe una hegemonía teórico-escénica y queremos que aparezcan otras miradas y sabores en el plano de la reflexión y el pensamiento, que se diversifiquen los interrogantes y definiciones sobre la teatralidad en nuestro país y que se abra la cancha, no queremos estar más en la tribunas.

Propuestas feministas para el nuevo milenio: hacia una reinención de las tareas

Y bueno, una vez más volveremos a pasar por una senda que el feminismo ha abierto como posibilidad: la cópula herética de la praxis política con la abstracción teórica. Ambas esferas para la Academia y cierto sentido común han permanecido como espacios contrapuestos, y ha sido principalmente el feminismo, más que otros activismos –aunque no único–, el que ha dado batalla por la construcción de una práctica reflexiva y una reflexión sobre la práctica. Aunque la disposición fuera más la de romper que la de diseccionar, como se esperaría en ciertos ámbitos más caros al cientificismo. Romper para exponer aquello que se ha tratado de ocultar, romper lo calcificado por el tiempo, romper para imprimir en la piedra otras formas, romper para tirar abajo la casa del amo.

Los feminismos y el pensamiento de-sobre el género y la sexualidad ponen sobre el tapete de manera brutal la complejidad de los modos de existencia a los que nos encontramos sometidas, y en virtud de ello, hacen justamente del conocimiento una práctica política, de la consciencia una militancia, y de la comprensión una herramienta de trabajo.

En la cantera abierta por el feminismo, entonces, nos podemos ubicar en la necesidad de transformar las prácticas, aunque éstas no solo se transforman por prepotencia de trabajo. El voluntarismo nos excede, porque la práctica nos compone como les sujetos de acción y decisión que somos, no existimos antes del hacer, somos mientras estamos haciendo. Producto y efecto de las lógicas de las que renegamos, somos quienes las llevamos inscritas en el cuerpo: en el tamaño de nuestras piezas de ropa interior, en el plomo que contienen la cavidades de nuestro arreglos dentales, en el largo del cabello, en nuestras manos demasiado pequeñas o demasiado grandes, en la excepcionalidad o en la completa ordinariedad de la norma. El mundo se hace evidente en nuestra permanente fricción contra los otros y las cosas, somos el resultado de ese encuentro inesperado, profuso, irregular, caótico y conflictivo. Y las artes colectivas están en el centro del asunto.

¿Cómo vivir juntas? ¿Cómo vivir juntas en otras formas? El feminismo ha estado pensando la otra forma, la otra manera, busca la herida mortal en el costal de harina que permita que la materia vital, el pensamiento, la práctica, la acción física, metafísica, imaginaria, se derrame; se desvíe, se descentre, se desconcentre. Aprovechar la deriva, aprovechar lo des-

atendido, lo periférico, lo dejado de lado, justamente lo que crece en la frontera.

De todo lo que habita en el borde lejos de lo mayor resulta la materia con la que se construyen las minorías. Y la idea de lo minoritario es una clave. La fábula de lo minoritario hace que aquello que ontológicamente resulta mayoritario –por ejemplo, las mujeres, los pobres, las pieles no blancas–, sea epistemológicamente minoritario. Y esa fábula constituye una de las piezas principales de este entuerto, porque aquí estamos a la búsqueda de un arte tuerta, que no es reina de nadie ni nada, más que de su propia deriva. Y, para ello, metemos el lápiz en el ojo predilecto de la mirada directorial, en busca de desarrollar una ceguera parcial que nos permita reactivar la percepción y acallar el ruido de fondo que no cesa, inaudible en medio de la portentosa cotidianeidad.

De la misma manera que las minorías no son pragmáticamente mínimas ni menores; las geografías de poder en las que hemos nacido incrustadas no son materiales, por el contrario, son ideales, ideológicas, imaginarias, narrativas, ficticias, epistemológicas. Y esto no las hace inexistentes.

Las hace mutables, mutantes.

Sin embargo, nosotras no somos antes o después de esas epistemologías, somos esas epistemologías, esas epistemologías nos encarnan, por lo que su transformación es una compleja tarea de conocimiento abrazada a la pragmática del activismo. Conocer y cambiar, conocer y ejercer la práctica que busque activamente cambiar.

Este es uno de los motivos por los que salir de las lógicas existentes resulta tan complejo, porque no están por fuera de nosotras ni de nuestra propia práctica. En ese sentido, las dos enseñanzas del feminismo, otra vez, regresan para recordarnos: comprender para visibilizar, desnaturalizar para cambiar.

En el mundo de la práctica escénica, artística en general, aquello que llamamos colectivo o grupal constituye un microcosmos de tensiones y pulsiones, un revoltijo de potencias en contradicción. Allí, la dirección se puede pensar como justamente este rol ejemplar hegemónico asociado a la figura de lo masculino, como lo masculino-rector-dominante se relata en el marco de nuestras sociedades latinoamericanas occidentalizadas.

Al levantar la visera a la dirección rompemos el hechizo, veremos que el semblante espectral de aquel supuesto poseedor de la visión privilegiada del acontecer escénico era apenas una sábana blanca que esconde la

rudimentaria figura de un señor de tamaño regular, por lo general, pobremente vestido.

La pregunta, en consecuencia, aquí tiene que ver con de qué manera nos bajamos de aquellas lógicas de dominación que son moneda corriente en nuestras experiencias cotidianas, en todos los ámbitos, como así, en las artes escénicas. Quizás, la figura de la dirección puede convertirse en el caballo de Troya por dónde ingresar a la batalla contra estas formas, la pregunta por la no centralidad de la dirección es una pregunta metafórica por los modos de construcción de otras geografías del encuentro en la escena, modos diversos de ensamblarnos en el territorio de la práctica artística, de crear y producir. Y si nos permitimos ponernos marxistas, podríamos decir que cambiar los modos de producción será una manera de producir objetos otros, experiencias otras, obras otras.

Inefables e inenarrables son los modos en que se alcanza esas otras vías, en razón de su resistencia a la perennidad de las instrucciones, de los procedimientos, de los manuales, porque someter lo que hay a una matriz fantasmagórica, universal, desterritorializada es justamente ejercer una violencia sobre lo que es para que alcance a manifestar aquello que no está.

Existe otra posibilidad, el despliegue de potencias que buscan alejarse de una moral, de una prescriptiva, que buscan acercarse a lo que hay en tanto real, anclado en un presente, un contexto, unas experiencias. El despliegue de una ética territorial, inmanente, circunscripta, comprometida en brindarse a un encuentro con lo que aparece imprevisible.

Una ética arrojada al azar de los encuentros, como dice Spinoza (2011), informada de un pensamiento feminista en tanto pide que dejemos de mandar a las cosas que sean otras, y en su lugar, busca abrazar las cosas en la forma que adquieren en el impacto con nosotras mismas.

En este punto, nos damos permiso para hacer una proclama (nunca un programa ni un plan), en todo caso, una invitación gritada desde lo alto de un balcón imaginario a dejarnos seducir por lo torcido, abandonar lo recto, lo diestro, adiestrado. Quizás las piezas de arte descompuestas que vendrán no tengan una dirección, un destino, un camino, ya no se aferren a la unicidad de un único trazo. Y en su lugar, la mano torcida, la del corazón, la ruta izquierda, trunca tuerta, inacabada, revele –en lugar de una dirección–, un devenir mutante fronterizo inestable, que pise la sábana de los fantasmas trasnochados y se ría con todos los dientes de lo escondido bajo las alfombras de la supuesta verdad de la materia.

Referencias bibliográficas

- Brook, P. (2004). *Más allá del espacio vacío. escritos sobre teatro, cine y ópera 1947-1987*. Barcelona: Alba Editorial.
- Derrida, J. (1998). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Editorial Trotta.
- Foucault, M. (1989). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Maffía, D. (2020). Feminismos y epistemología: un itinerario político personal. En D. Maffía (Comp.), *Apuntes epistemológicos*. Rosario: UNR Editora.
- Maffía, D. (2016). Contra las dicotomías: feminismo y epistemología crítica. En C. Korol (Comp.), *Feminismos populares. Pedagogías y políticas* (pp. 139-153). Buenos Aires: El Colectivo, Editorial Chirimbote, América Libre.
- Spinoza, B. (2011). *Ética. Tratado teológico político. Tratado político*. Madrid: Gredos.



Estética y política en la dirección teatral: la especificidad del rol en el marco de procesos escénicos en el teatro independiente argentino en Córdoba

Fwala-lo Marin*

Introducción¹

Los tópicos que trabajaremos conducen a una base conceptual para estudiar la dirección contemporánea. Nuestra contribución es plantear una perspectiva que habilite lecturas de los procesos directoriales, de las formas en que se da la cocina de la dirección y de las implicancias sociales de la dirección en tanto rol intelectual. Aquí también presentamos nuestra hipótesis sobre la especificidad del rol, que es un problema sobre el que venimos ocupándonos.² La literatura sobre dirección suele conceptualizar el rol en función de una poética o una corriente estética particular, en general sobre tendencias más próximas al texto y las significaciones de la puesta en escena o bien, más cercanas a la experiencia convivial de la función y su dimensión performática, sin tomar en cuenta los procesos de creación y, mucho menos, su dimensión grupal. Estos

¹ Una versión más extensa de este trabajo (Marin, 2021a) ha sido publicada en el N° 12 de *Panambí. Revista de Investigaciones Artísticas* del Centro de Investigaciones Artísticas, Facultad de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso (CIA-UV), Chile

² En otros trabajos hemos estudiado aspectos pertinentes a la formación del rol, donde establecemos la importancia de la Universidad Nacional de Córdoba y de las formaciones subvencionadas por el estado (Marin, 2019b). Al igual que detectamos la heterogeneidad de maestros entre nuestros directores, tanto en edades, procedencias territoriales, género y jerarquías institucionales. En otro trabajo presentamos una posible relación entre los procesos de creación y las expectativas en cuanto a la audiencia (Marin, 2017). También hemos realizado las primeras aproximaciones a la cuestión del reconocimiento y la práctica teatral entendida desde la perspectiva del trabajo artístico y un abordaje incipiente de la convivencia de un rol que detenta el poder, en el marco de una tradición de fuerte grupalidad y horizontalidad (Marin, 2018b; Marin, 2018a; Marin, 2019a). Por otra parte, presentamos un análisis detallado de una poética directorial construida a partir de nuestra metodología (Marin, 2020).

* CONICET - Centro de Investigaciones de la FFyH "María Saleme de Burnichón" de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina
fwalalomin@unc.edu.ar



enfoques distinguen lo significativo de lo intrascendente sobre la base de aquello que ingresa al plano público como discurso. Es decir, colocan su atención en las implicancias del rol en la “esfera pública” (Fraser, 1998), como lo son las obras en tanto productos o las instancias de funciones. Este abordaje pierde de vista los procesos escénicos, verdaderas instancias constituyentes de los acontecimientos teatrales, cuyo estudio otorga una comprensión minuciosa de la producción teatral, de sus participantes y de las concepciones que los orientan a actuar. Al interior de los procesos, la figura de la dirección adquiere una importancia fundamental y encuentra su lugar de pertenencia y acción. Desde nuestro punto de vista quedaban sin tratamiento las prácticas directoriales que ocurren fuera de la función. Quedan por fuera de esa consideración numerosas prácticas. Los ensayos son parte de lo que se escapa de la esfera pública del teatro y configuran lo doméstico, algo casi íntimo, de un proceso teatral. Así, el *tiempo* que se destina al proceso de ensayo, a la construcción de discursos sobre las obras, a la preparación de proyectos teatrales escénicos o extra escénicos, a la integración de grupos y a la convivencia grupal en general; todo ese *tiempo* queda desmerecido, como si no fuera parte de la especificidad del rol. Por todo esto, nuestro abordaje integra múltiples ángulos. El primero, estético, que entiende la dirección como un reparto de lo sensible de un grupo y toma en cuenta su valor político. El segundo, social, que considera a la dirección y su legítima definición como construcciones sociales a través de una trama de posiciones, intereses y posibilidades imaginables. El tercero, que atiende a perspectivas de género al interior del mundo del teatro independiente para leer el reconocimiento en clave de formas de visibilidad.³

Pensamos que las prácticas directoriales tienen varios campos de juego, pues la función o la presentación de la puesta en escena no es su único propósito. La especificidad de la que hablamos, al menos en el contexto de nuestro estudio, está en proponer a un grupo de personas un reparto singular de lo sensible. Esa actitud propositiva vendría a plantear un modo de organizarse, de definir los objetivos poéticos y políticos del accionar del grupo. Es una invitación a construir una forma de estar juntos. Y esto no significa necesariamente que todo sea color de rosa: una repartición

³ Lamentablemente, por razones de espacio, sólo nos detendremos en el primer ángulo. De todos modos, contamos con otros trabajos que elaboran la perspectiva feminista, exclusivamente (Marin, 2021b).

de lo sensible despótica podría derivar en proyectos autoritarios o de organizaciones jerarquizadas, igualmente que proyectos democráticos abrirían brechas de igualdad o, dicho en los términos de Rancière, “escenas de igualdad” (2012, p. 159).

Este trabajo forma parte de una investigación más amplia que se sitúa en el teatro independiente de la ciudad de Córdoba Argentina y estudia el rol de la dirección.⁴ Los objetivos son establecer las concepciones con que las y los directores llevan adelante sus prácticas, comprender la especificidad de la dirección y, particularmente, entender el funcionamiento de un rol, que se diferencia del grupo, en el marco de una tradición de grupalidad y de creación colectiva, como lo es el teatro independiente de Córdoba. A partir de allí nos preguntamos, por un lado, cómo construir marcos teóricos que habiliten pensar en lo que la dirección *hace* y no lo que hace tal o cual director y; por el otro lado, cómo pensar teóricamente la dirección como un proceso que trasciende la puesta en escena y su análisis. Sobre estos ejes es que construimos este escrito. Nuestra posición de investigación es la del “investigador-artista”, es decir, quien investiga teóricamente es también un artista activo dentro del campo (Dubatti, 2016, p. 100). Esta doble pertenencia nos ha permitido preguntarnos acerca de los procesos que se llevan adelante desde el rol de la dirección, tratando de comprender su especificidad y de desnaturalizar las acciones que se convencionalizan como parte del rol.⁵

Estado de la cuestión: miradas actuales sobre el concepto de dirección teatral

La investigación teatral ha ofrecido un trabajo prolífico sobre la actuación, sobre sus problemas y sus técnicas, sin embargo, aún es necesario avanzar en una interrogación profunda sobre la dirección teatral. Si bien hay numerosos estudios historiográficos, descripciones de la labor de directores (y pocas directoras), o bien, manuales de procedimientos de

⁴ Se trata de una investigación doctoral financiada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina, bajo la dirección de la doctora Ximena Triquell y el doctor Jorge Dubatti, cuyo lugar de trabajo es el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades “María Saleme de Burnichón” de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

⁵ Dejamos para futuros trabajos las indagaciones acerca de la dirección, el poder y los grupos, tópicos que hemos trabajado en nuestra tesis doctoral y que merecen un tratamiento en profundidad que no es posible realizar aquí.

dirección, es necesario cambiar el foco de los interrogantes.⁶ Pasar de lo que hacen directores y directoras particulares a pensar *lo que la dirección hace* (Boenisch, 2015, p. 4).⁷ Para abordar dicho enfoque apelaremos a la noción de desacuerdo de Rancière, también tomada por Peter Boenisch, que entiende que se trata de “un tipo determinado de situación de habla: aquella en la que uno de los interlocutores entiende y a la vez no entiende lo que dice el otro” (Ranciere, 1996, p. 8). Es más, en este debate, los autores escriben en lengua francesa, inglesa, alemana o española y en los distintos textos recuperan las voces de otra lengua, eligiendo conservar el significado que trae aparejado en una tradición particular. *Mise en scène, regie, mettre en scène, staging*, son algunos de estos casos. De igual modo, es observable que el desacuerdo opera también en los objetivos de reflexión, dado que algunos trabajos se detienen principalmente en la comprensión de los materiales que integran la puesta en escena, mientras que otros se centran en la esfera de la experiencia teatral.

Igualmente pueden reconocerse varias tendencias al interior de la teatrología contemporánea que oponen sus puntos de partida, ya sea por ponderar la composición de la obra o la función como encuentro con la audiencia. Por un lado, aquellos que se inclinan a valorar la centralidad de la *organización* de la escena. Desde esta perspectiva, suele destacarse la puesta en escena como eje central de la práctica teatral y ponderar el rol en función de su capacidad de ordenar los materiales que hacen a la puesta. Actuación, escenografía, texto, música, etc. son entendidos como materiales puestos a disposición de un proceso de construcción de sentidos individual: de la dirección. Esta perspectiva pondera el “texto espectacular” (Féral, 2004, p. 111). Por otro lado, algunos estudios surgidos en un contexto menos logocéntrico formulan la idea de que la dirección desarrolla una mediación en el encuentro entre audiencia y escena, dando importancia al vínculo. En este enfoque, el valor de las prácticas teatrales está en la reunión entre espectadores y escena, y no exclusivamente en la escena, a eso llamamos “experiencia” teatral (Dubatti, 2010, p. 40). Además, se multiplican las posibilidades de sentido, ya que la univocidad

⁶ En otro trabajo hemos abordado las concepciones que directores producen sobre su praxis, considerando que los estudios teatrales se nutren de las “sistematizaciones de teatristas” (Marin, 2018a, 99).

⁷ Hemos traducido los pasajes de *Directing scenes and sense. The thinking of Regie* de Peter Boenisch que se encuentran citados en este escrito. A la fecha no hay traducciones al español de este libro.

del teatro deja de ser una responsabilidad de la dirección. Si el objetivo es el encuentro, y no la construcción de un material organizado mediante un sentido, se habilita el valor de las sensibilidades y los sentidos de la multiplicidad de espectadores y hacedores. Esta postura se encuentra en consonancia con los desarrollos de Marco De Marinis y de Jorge Dubatti, que entiende al teatro como “un acontecimiento constituido por tres sub-acontecimientos relacionados: el convivio, la *poiesis* y la expectación” (Dubatti, 2012, p. 35).

Entre estas dos tendencias opuestas, la textual y la experiencial, decidimos posicionar las distintas nociones de dirección que nos sirven de antecedentes. Hacia un extremo, podemos pensar la propuesta de Juan Antonio Hormigón, que plantea que el director es el *creador* del espectáculo y cuenta con la colaboración de un equipo que construye elementos de la trama significativa y del discurso teatral. Considera que tiene una doble operatividad en tanto es diseñador y conceptualizador, a la vez que se convierte en *inductor* de la creatividad en otros (2002, pp. 27-28). Hace foco en la organización de materiales en función de un criterio, definido desde la dirección y al servicio del producto escénico (2002, p.132). Con posterioridad afirma que es el director quien “enuncia el sentido totalizador” de la obra, haciendo uso de herramientas expresivas –entre las que enumera el trabajo actoral– a la vez que genera relaciones entre los distintos instrumentos a los que apela (2002, p. 196). Desde esta perspectiva, es comprensible que la noción de dramaturgia sea estructurante del concepto de dirección, en tanto es pensada como “todas las leyes y elementos de la proyección del drama y del teatro”, es decir, como un eje de ordenación y disposición de materiales diversos (2002, p.106). Aun cuando se separa de la definición clásica de dramaturgia e intenta acercarse a una perspectiva renovada, reitera el valor de la estructura y del ordenamiento de materiales en el espacio y tiempo escénicos. Retoma a Pavis, quién considera que la Dramaturgia, como disciplina, se cuestiona por la disposición de materiales y estudia “la estructura a la vez ideológica y formal de la obra, la dialéctica entre forma escénica y un contenido ideológico y el modo de recepción del espectáculo por el espectador” (1978, p. 47).

En el otro extremo, Peter Boenisch acude a la palabra alemana *regie* para hablar de dirección en términos contemporáneos. Si bien trataremos en profundidad a este autor en el siguiente apartado, por ahora señalamos que comprende a la dirección como un “*médium*” entre la audiencia, el

texto escénico y el momento presente (Boenisch, 2015, pp. 21-22). En su libro *Directing scenes and senses*, critica la noción de teatro cuando es definido solamente como una “máquina semiótica de representación de significados, transportando la página escrita, a través del escenario, a la audiencia que tiene que decodificar su mensaje en la forma correcta” advirtiendo que el otro extremo tampoco es deseable ya que con una postura polarizada de ese modo “nos perdemos tanto como si fantaseamos con la performance teatral como una experiencia fenomenal puramente pre-semántica” (p. 9). En este sentido, Boenisch propone una mediación diferente a aquella que ocurre “de la página al escenario” para entender la dirección como un proceso de mediación:

¿Cuál es la mediación que la dirección realmente implica? Como médium, el teatro establece relaciones: por medio de su performance, relaciona el texto escrito con el momento presente, en el cual una audiencia espera y siente el texto, mediado por la puesta en escena. ... Como proceso de mediación, la dirección organiza las escenas, los sentidos y las percepciones que interconectan procesos de dirección (y performance) con actos de expectación. (2015, pp. 21-22)

Plantea que el verdadero sentido de la producción teatral emerge “de la quintaesencia del encuentro del público, facilitado por la dirección y sus relaciones reflexivas: un encuentro con tradiciones culturales y registros de la memoria cultural, pero en última instancia también el encuentro con nosotros mismos como espectadores” (Boenisch, 2015, p. 22). Para desarrollar sus nociones de la dirección considera las conceptualizaciones de Rancière respecto del “reparto de lo sensible” (2009, p. 9). Su enfoque se propone pensar a la dirección de un modo superador de la visión del director como propietario y última autoridad de la obra, controlando todos sus aspectos (Boenisch, 2015, p. 8).

Tanto Hormigón como Boenisch dialogan con Patrice Pavis. El primero, para apoyar sus definiciones; el segundo, para tomar cierta distancia y proponer otro tipo de abordaje. Sin embargo, los tres autores toman el mismo punto de partida: la existencia de un texto. En *La mise en scène contemporaine*, Pavis presenta una argumentación centrada en la dramaturgia preexistente, donde las disrupciones en el teatro contemporáneo, en relación al teatro moderno, están vinculadas principalmente a las dra-

maturgias.⁸ Directores asumen textos para poner en escena, adquiriendo unos desafíos distintos a los que el teatro moderno les proponía. Entonces, la noción misma de puesta en escena y de dramaturgia, estructuran la práctica directorial. Para atender a la “puesta en escena” contemporánea, caracteriza primero la *mise en scène*, en su acepción moderna, como “un sistema de significación controlado por un director o un colectivo” que, al poner el teatro en práctica, lo hace de acuerdo a “un sistema implícito de organización del significado” (Pavis, 2013, p. 4). Pavis recupera a Thomas Postlewait cuando refiere a puesta en escena como todo aquello que ocurre en el continuum de tiempo y espacio de la performance teatral, incluyendo las acciones de performers y que, en el periodo moderno, el rol del director fue organizar todos esos elementos en un trabajo unificado (2013, p. 5). Ahora bien, para la década de 1990 caracteriza el retorno al texto y a una nueva escritura donde la cuestión ya no estaba centrada en el control del texto por parte del autor o del director, sino sobre cómo la actuación y la experimentación escénica impulsaron a actores y espectadores a entender el texto en sus propios términos (Pavis, 2013, p. 15).

A la hora de hablar de teatro contemporáneo, Pavis profundiza la noción de dirección como un sujeto “sometido a una *destinerrancy*” (desitinerancia), y señala su destino errático al interior del texto y su sentido, al plantear que ya no existen lugares fijados y que deberá lidiar con la indeterminación (2013, p. 45). El autor pone en relieve que el “poder” ya no reside en la figura de la dirección, si no que es traspasado al actor y, en última instancia, al espectador, que tiene *la pelota en su cancha* durante la función. La dirección “ya no pretende disputar o reconstruir el mundo, ni producir su propio universo capaz de competir con el mundo”, y el sujeto que asume ese rol “ya no tiene que ser un ‘crítico cultural’ que describe y desafía al mundo” (2013, p. 97). De ese modo, le asigna un lugar de deconstrutor, un difuminador de categorías, cuya única condición es el deber de “poner el teatro en movimiento” (2013, p. 97). Constantemente se va poniendo en cuestión la ‘antigua’ posición de la dirección como creador y ordenador del mundo, considerada “absolutista y autoritaria”, para dar lugar a modos más receptivos y permeables como horizontes directoriales (2013, p. 177). Una puesta en escena descentrada y deconstruida

⁸ Hemos traducido los pasajes de *La mise en scène contemporaine* y de su traducción al inglés *Contemporary mise en scène: staging theatre today* de Patrice Pavis que se encuentran citados en este escrito.

es lo que Pavis postula para el teatro contemporáneo. Conceptualiza la deconstrucción como procedimiento para hacerle frente a lo posmoderno; al director como “sujeto posmoderno discontinuo” dotado de poderes intermitentes y dispersos (2013, p. 279), y a la escena como un mosaico, hecha de fragmentos que ningún director o directora podrá juntar y que en esa abundancia de materiales será quien recorte y aclare (2013, p. 281). Pavis retoma a Bernard Dort, cuando declara que el director no ha sido eliminado, sino que se le han asignado nuevas tareas en una ‘representación emancipada’ (2013, p. 179). Nuestra tesis busca precisar esas tareas.

No es casual que en estos y en otros trabajos, nos encontramos con la referencia permanente al término ‘dramaturgia’. La noción de teatro contemporáneo que construyen los centros hegemónicos de producción teórica teatral se funda en condiciones de producción particulares, por ejemplo, la preexistencia de un texto. Inclusive, Pavis precisa que la diferencia entre la producción textual en proceso es una cuestión de época:

Ya no estamos, como en los sesentas o setentas, en la situación de escritura en proceso, trabajo que se desarrolló en el taller, y probablemente para ser modificado después de que los actores lo hubieran probado. Se ha vuelto raro, al menos en Francia, que un texto sea producido colectivamente, o que actores sean partícipes en el proceso de la elaboración del texto. Semejante lujo es raro en estos días. (2013, p. 81)

Lo verdaderamente extraño es que aquello que es inusual (y lujoso) en el teatro francés sea lo habitual en el teatro independiente en Córdoba. La escritura en proceso es considerada como producto de un momento histórico ya concluido y, sin embargo, encuentra continuidad en las prácticas cordobesas actuales. Una modalidad que fuera típica en los sesentas o setentas se mantiene vigente en las prácticas contemporáneas, que aún conservan aspectos de la tradición de la creación colectiva. Las tendencias contemporáneas se nutren y actualizan metodologías de trabajo propias del movimiento latinoamericano de creación colectiva de los setentas, tomadas en ese periodo por los grupos del Nuevo Teatro Cordobés y retomadas en la actualidad por las nuevas generaciones de hacedores.

Las condiciones de producción francesas, que construyen la dirección sobre la base de una dramaturgia previa, son muy diferentes a las que analizamos en el Teatro Independiente de Córdoba. Aquí la relación con el texto es bastante más heterogénea que la que plantea Pavis. Entre las

prácticas que analizamos, hay obras que trabajaron sobre una dramaturgia previa, obras que lo hicieron sobre una dramaturgia escrita en el proceso por la dirección, otras que lo hacen sobre una dramaturgia escrita colectivamente o inclusive no hay un paso del texto dicho, producido en ensayos, al texto escrito. Todas estas posibilidades no se contemplan en las conceptualizaciones del rol de la dirección que dan por hecho una única posibilidad de pensar el vínculo entre la dramaturgia y el proceso: una relación de anterioridad en el tiempo, con cierta estabilidad de los materiales escritos.

Es en este punto donde podemos entender por qué estas teorías se empuñan en precisar el concepto de dramaturgia. En esa brecha se inscribirían los textos de Joseph Danan, que aboga por la “función dramática”, como el movimiento de tránsito de las obras textuales a la escena (2012, pp. 12-14). El concepto se abre al ampliar la idea de texto por la de material y la de representación, por la de escena.

Desde una perspectiva diferente, Serge Proust (2001; 2012; 2019) define la dirección como un trabajo artístico que requiere calificaciones artísticas y juicios estéticos específicos.⁹ Coincide con los otros autores al considerar que hay materiales pre-existentes como la escenografía, el texto, los cuerpos de los actores. La dirección tiene la capacidad de producir juicios estéticos y técnicos sobre ellos. Para conceptualizar la dirección se vale del concepto de “artificación” de Nathalie Heinich y Roberta Shapiro: un proceso de trabajo caracterizado por los cruces entre lo artístico y lo no-artístico, que ocasionan un cambio de definición y estatus de las personas, los objetos y las actividades (2012, p. 20). En el teatro, la artificación no transformaría un objeto que ya existe, sino que buscaría construir una nueva realidad inmaterial, mediante la dirección teatral. Esa nueva obra de arte será reconocida como tal, requiriendo calificaciones artísticas y juicios estéticos nuevos y específicos (Proust, 2019, p. 339). Arribar a esta meta requiere “un esfuerzo estrictamente intelectual y se basa en juicios estéticos que incorporan preocupaciones que surgieron por primera vez en el siglo XVIII” (Proust, 2019, p. 339). El trabajo de artificación exige la capacidad de clasificar materiales, nombrar las relaciones entre materiales o darles una nueva entidad por fuera de sus estados en crudo, combi-

⁹ Hemos traducido los pasajes de “Une nouvelle figure de l’artiste: Le metteur en scène de théâtre”, “Les metteurs en scène de théâtre entre réussite sociale et remise en cause ontologique” y “Portrait of the Theatre Director as an Artist” de Serge Proust que se encuentran citados en este escrito. A la fecha no hay traducciones al español de estos textos.

nándolos o jerarquizándolos para “constituir una realidad que sea otra y reconocida como ‘superior’” (Proust, 2019, p. 339). Para Proust, el reconocimiento se obtiene mediante la creación de una nueva realidad inmaterial a partir de materiales existentes, en ese contexto las y los directores son artistas que gradualmente van distinguiéndose de otros participantes del proceso por la combinación de varios atributos. Tendrían habilidades para “unificar en la escena un número creciente de componentes (actuación, iluminación, escenografía, vestuario, sonido, y más)”, tendrían capacidad de producir reflexiones intelectuales sobre esas actividades y, además, podrían monopolizar “recursos públicos” (Proust, 2019, p. 339). La noción del autor está inscrita en las prácticas del teatro público parisino.

Estética y política de la dirección teatral

Es necesario tener en cuenta que la dirección se lleva adelante en base a una estética, es decir, a una particular manera de organizar el mundo sensible. Su capacidad para transformar lo común de la comunidad, es decir la politicidad de la dirección, afecta tanto a lo social –en tanto los espectadores que participan de la experiencia teatral– como al grupo que lleva adelante el proyecto. Nuestra comprensión de la dirección teatral es tributaria de las ideas de Jacques Rancière (1996, 2006, 2009, 2010, 2011, 2012) sobre estética y política, y de las apropiaciones que de este autor hace Peter Boenisch para el campo de las teorías de la dirección teatral; como así también de los aportes de Chantal Mouffe sobre política, hegemonía e identidades culturales.

Para conceptualizar la dirección teatral, Boenisch adhiere a la idea de estética como reparto de lo sensible, y entiende a los actos políticos y disensuales como prácticas intrínsecas a la dirección teatral contemporánea. Nuestro razonamiento se asienta en la comprensión de que la política tiene en su base una estética, como propone Jacques Rancière. De ese modo el autor plantea una definición amplia del concepto de estética, que trasciende las prácticas artísticas. Serían las formas *a priori* que determinan lo que se da a sentir, el modo de entender, percibir y apropiarse de los tiempos y de los espacios, ser capaz de ver y oír, de ser visto o ser oído, y que nuestra voz sea considerada palabra o ruido (Rancière, 2009, p. 10). El reparto de las formas de percepción vendría a definir los temas y las formas de la política, que se tratará de lo que vemos y de lo que pode-

mos decir de eso. También, de quién puede ser visto y de quién puede ser oído y entendido. Comprender a la estética desde esta perspectiva no sólo implica pensar “las formas de inteligibilidad del arte” sino que afecta la distribución de competencias y “las maneras de pensar en qué consiste la comunidad” (Rancièrè, 2012, pp. 84-85).

Como dijimos, Peter Boenisch considera el rol de la dirección como un proceso de mediación: es quien organiza las escenas, los sentidos y las percepciones que interconectan procesos de dirección (y performance) con actos de expectación. Esa mediación toma la forma del “reparto de lo sensible” (2015, pp. 21-22), suscribiendo a las ideas de Rancièrè. El reparto de lo sensible sería una posibilidad de comprender políticamente nuestra percepción y cognición, nuestros sentidos y experiencias, todos estos aspectos fundamentales del teatro, que aparecen incluso antes que los lugares tradicionalmente dotados de política como el discurso, el orden simbólico o la red de representaciones (2015, p.17). Comprendido así, la relación trazada entre teatro y reparto de lo sensible habilita pensar cómo una obra, un proceso de creación o un espacio educativo teatral son lugares donde se regula lo que “‘realmente hace sentido’, qué (y quién) puede ser ‘naturalmente’ percibido visual, acústica, física y verbalmente” (Boenisch, 2015, p. 22). Nombramos estos tres sitios sólo por revisar situaciones vinculadas a la dirección teatral que, en su modo de repartir lo sensible, proponen una específica distribución estética de “los sentidos, sensibilidades y percepciones sensoriales” (Boenisch, 2015, p. 22).

La cuestión de la política en el pensamiento de Rancièrè está asociada entonces a la capacidad de redistribuir lo sensible por quienes no son considerados “y cuya voz, voto y cuerpo son negados”, una vez que comienzan a demandar ser tenidos en cuenta como parte de la sociedad (Boenisch, 2015, p. 23). La expresión de esta demanda sería una práctica disensual que propone una partición diferente de lo sensible del común de una comunidad. El disenso es comprendido como “una división inserta en ‘el sentido común’: una disputa sobre qué es lo dado y sobre qué marco vemos algo dado” (Rancièrè, 2010, p. 69). Boenisch traslada este pensamiento al contexto de la dirección teatral para entender a la puesta en escena como impulsora de una acción política. Opta por describirla “más apropiadamente como una puesta en sentido disensual” y reivindica que las puestas legitiman “una perspectiva alternativa y de una percepción diferente” (Boenisch, 2015, p. 23). Por ejemplo, las distorsiones al texto

serían prácticas disensuales. Afectaciones a la percepción, asociaciones inesperadas entre sonido e imagen, entre cuerpo y sentido, entre espacio y cuerpo, entre presentación y representación, son posibilidades para el disenso, que operaría proponiendo un reparto de lo sensible singular de esa obra.

Las actividades involucradas en la dirección se identifican con la mirada, es *quien mira desde afuera* y quien afecta sustancialmente lo que será dado a ver por otros, en las funciones. Las elecciones tomadas por quien o quienes ejercen el rol configuran un sensible específico: es un recorte del mirar y del sentir, es la construcción de una experiencia perceptiva. Desde nuestro enfoque, las puestas en sentido disensuales habilitarían la existencia de una perspectiva *otra*, que difiere del sentido común, que nos habilita a pensar que en la vida fuera del teatro hay otras alternativas, otras formas posibles de existencia: otras posibilidades de repartir lo sensible.

Esa capacidad para poner en escena el disenso está vinculada al proceso de mediación que organiza y reorganiza nuestra percepción sensorial y “marca la diferencia entre ‘mera dirección’ y *Regie*” (Boenisch, 2015, p. 23). Desde nuestra perspectiva, la dirección trasciende la puesta en escena o *la puesta en sentido*, es decir, la organización y coordinación de materiales en torno a un sentido propuesto por la figura de la dirección. El rol participa en buena medida en la distribución de lo sensible en la obra, el grupo, el proceso y el teatro; todas ellas prácticas procesuales que se sostienen por fuera o más ampliamente que la obra como producto. En esas instancias, la dirección propondría otras formas de sensibilidad en ruptura con lo utilitario del mundo, siendo la manera de impulsar el disenso. Allí, adquiere un valor político.

A través de la idea de disenso, Boenisch plantea que la dirección es fundamental a la hora de hacer que el teatro pase del régimen de representación de las artes al régimen estético (Rancière, 2011, p. 41). Al correrse de los cánones de representación, el teatro activa un “sensorium específico”. Así, por ejemplo, la precisión de la técnica actoral o la exactitud de la escenografía no garantizarían la pertenencia de una obra al régimen estético de identificación de las artes. Rancière se refiere, entonces, a formas sensibles heterogéneas que tienen la capacidad de suspender la relación ordinaria entre “apariciencia y realidad”, entre “forma y materia, actividad y pasividad, entendimiento y sensibilidad” (Rancière, 2011, p. 41). Esta dis-

locación de la sensibilidad ordinaria se activa en el teatro contemporáneo, como parte del “canon de multiplicidad” (Dubatti, 2020, p. 32).

Otro nodo central es el concepto de comunidad. Hablar de lo común para una comunidad es referirse a sus normas y sistemas de asignación (y reasignación) de lugares e identidades mediante la distribución de tiempos y espacios, de la palabra y del ruido, de lo visible y lo invisible (Boenisch, 2015, p. 17). Para Rancière, las comunidades comparten la vida y con ella “un universo sensible, un tiempo y un espacio, un universo de palabra” (Rancière, 2012, p. 169). Para una ruptura con el sentido del común de una comunidad, Rancière se centra en la palabra de personas que se corren del universo sensible donde tienen designado vivir, resignificando la posición subjetiva simbólica de las identificaciones sociales correspondientes a ese sensorium. Por ejemplo, ser *obrero* no es únicamente una condición social, sino que cuenta con una carga subjetiva simbólica que puede transformarse (Rancière, 2012, p. 157). A partir de allí, entiende a la subjetivación política como una alteración de la experiencia, caracterizada por una nueva distribución de las capacidades (Rancière, 2012, p. 105). Como condición de la subjetivación política, es necesario que suceda un proceso de desidentificación de un colectivo que transforme el sentido de la simbolización subjetiva que tiene designada. Así, se desmarca de la identidad colectiva que tiene estipulada socialmente y sus sentidos asociados, consiguiendo moverse hacia la construcción de un nuevo común mediante una capacidad colectiva. No obstante, antes de este proceso de desidentificación debe haber ocurrido una identificación relacionada a la simbolización de algunos o varios “rasgos comunes compartidos sobre la base de una comunidad de vida” (Rancière, 2012, p. 168 - 169). A partir de allí tendría lugar la desidentificación.

En nuestro trabajo proponemos que el proceso de desidentificación es parte de las acciones que toma la comunidad teatral independiente al momento de producir acciones que la desmarcan de la fragmentación social, de identidades laborales no deseadas, de la utilidad y el rédito como motores de vida.¹⁰ Esa desidentificación construye, a la par, una nueva identidad como *participantes* del Teatro Independiente; una filiación hacia una colectividad, hacia una serie de espacios y de actividades. *Formar parte* significaría decir primero “soy teatrero”, “soy hacedora de teatro”,

¹⁰ Esto no descuenta que haya también otras lecturas posibles sobre los intereses que impulsan a directores a actuar.

“soy teatrista” antes que decir “vendo ropa”, “atiendo un kiosco” o “hago delivery”.

De manera que es imperioso considerar qué elementos nos permiten pensar en la identidad del Teatro Independiente. Para Chantal Mouffe, es a partir del otro que se tiene la posibilidad de constituir la propia identidad, como condición indispensable. El “exterior constitutivo” vendría a explicitar que la “creación de una identidad implica el establecimiento de una diferencia” (2007, p. 18). A su vez, buscar establecer la diferencia entre el interior y el exterior se vuelve un imposible, ya que la identidad es susceptible de desestabilizarse por su exterior, lo que afecta al interior que quedaría constituido por contenidos eventuales (Mouffe, 2007, p. 21). En este planteo sobre las identidades, las posiciones esencialistas quedan excluidas. Las identidades dejan de ser vistas como inscripciones a un lugar o propiedades particulares, para ser comprendidas de manera relacional como “lo que está en juego en cualquier lucha política” (Mouffe, 2007, p. 21). En la construcción de las identidades, opera la creación de un “‘nosotros’ por la demarcación de un ‘ellos’” (Mouffe, 2014, p. 19). Un nosotros que podría ser *la gente del teatro independiente* o inclusive *el progresismo de la ciudad de Córdoba*, nociones que parten de la idea de que hay un *ellos* conservador¹¹ “que cuestiona nuestra identidad y amenaza nuestra existencia” (Mouffe, 2014, p. 19). Desde ese momento, al constituirse “cualquier forma que adopte la relación ‘nosotros/ellos’ ... pasa a ser política” (Mouffe, 2014, p. 19).

Asimismo, consideramos a la identidad en sí como escenario y a la vez como el objeto de la “lucha política” (Mouffe, 2014, p. 22). En la propuesta de Mouffe, el concepto de identidad cultural articula las nociones de “la política”, “lo político” y “hegemonía”. El ejercicio de la hegemonía ocurrirá en el plano de las identidades culturales de grupos, puesto que cumplen un rol clave para definir y controlar, en parte, significados colectivos (Mouffe, 2014, p. 22). Es decir, vendrían a construir y disputar los sentidos sociales.

En nuestro estudio los términos *teatro independiente* y *dirección teatral* son parte de la disputa. Por un lado, es la propia comunidad hacia su interior la que disputa el sentido de esos términos cuando contribuye a cons-

¹¹ Para el debate de Córdoba como ciudad de fronteras, tensionada entre lo progresista y lo conservador, recomendamos la introducción del libro *Culturas interiores. Córdoba en la geografía nacional e internacional de la cultura* de Ana Clarisa Argüello y Diego García, donde plantean su abordaje de la cultura cordobesa.

truir esas significaciones con sus prácticas cotidianas. Por otro lado, hacia el exterior del mundo independiente, la comunidad disputa el sentido de *teatro*, de *ser una persona dedicada a la cultura* y de *lo que es la cultura de Córdoba* con el solo hecho de inscribir su existencia en un contexto neoliberal y en una sociedad que vela por la híper productividad y el rédito económico. Nuestro planteamiento es que la identidad del teatro independiente viene a impugnar las prácticas hegemónicas con prácticas hegemónicas contrarias “es decir, prácticas que intentarán desarticular el orden existente” (Mouffe, 2014, p. 63). Adherimos a la idea de que lo social implica, siempre, una dimensión política en la que las luchas de proyectos hegemónicos buscan definir lo común de una comunidad. Un común que, en los términos de Rancière, se define en el reparto de lo sensible, es decir, en su dimensión estética. Todavía cabe señalar el rol de las prácticas artísticas como vitales para que se construyan esas *otras* formas de identidad:

No se puede distinguir entre arte político y arte no político, porque todas las formas de práctica artística o bien contribuyen a la reproducción del sentido común dado -y en ese sentido son políticas-, o bien contribuyen a su deconstrucción o su crítica. Todas las formas artísticas tienen una dimensión política. (Mouffe, 2007, p. 26)

Supongamos por el momento que el Teatro Independiente desempeña un papel decisivo en la lucha por la hegemonía en la ciudad de Córdoba y que esas prácticas extrañas e incomprensibles (para quienes no participan en ellas) buscan torcer el orden “normal” de lo común en esta ciudad. En la propia experiencia y, en las entrevistas a directores y directoras, hay una observación recurrente sobre el shock que produce en espectadores jóvenes de escuelas medias el descubrimiento del teatro independiente: no es sólo el contenido de las obras, es la mera existencia de ese mundo lo que los asombra y les resulta incomprensible su presencia. No ingresa dentro de lo que el mundo *es o debería ser*. Razón por la cual, creemos que las prácticas artísticas desempeñan el “papel decisivo” en la lucha hegemónica, de la que habla Mouffe; o bien, producen las “escenas de igualdad” sobre las que escribe Rancière.

El orden hegemónico, que Rancière llama “policía”, distribuye “los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir” y que, en definitiva, les asigna a los cuerpos unos lugares y unas tareas (1996, p. 44). De ese modo se configura “un orden de lo visible y lo decible que hace que tal

actividad sea visible y que tal otra no lo sea, que tal palabra sea entendida como perteneciente al discurso y tal otra al ruido” (1996, p. 44). Por escenas de igualdad, Rancière describe momentos de la historia en los que quienes están despojados de voz llevan adelante prácticas que conducen a revertir los términos desiguales de lo social:

Estos “momentos” no son solamente instantes efímeros de interrupción de un flujo temporal que luego vuelve a normalizarse. Son también mutaciones efectivas del paisaje de lo visible, de lo decible y de lo pensable, transformaciones del mundo de los posibles. (Rancière, 2010b, p. 9)

Las escenas de igualdad son “entidades teóricas” en las que ocurre una transformación de los términos en que se reparte lo sensible. El autor analiza su capacidad de cuestionar los conceptos y los discursos que habilitan el pensamiento, la palabra o el tiempo para unos y no para otros (Rancière, 2012, p. 99).

Creemos que el Teatro Independiente y, particularmente la dirección, vienen a construir prácticas contra hegemónicas, especialmente luego del retorno democrático, que analizamos en otros trabajos en las trayectorias de un grupo de directores que ha desarrollado su actividad desde los años 2000. Por lo tanto, creemos que el teatro independiente impugna el orden establecido en el que los trabajadores –mayormente precarizados– no tienen la potestad de producir arte contemporáneo, no tienen lugar en el común de la comunidad. Creemos que el teatro independiente es capaz de potencias de igualdad.

Palabras finales

Considerar la dirección en estos términos nos permite aportar a una comprensión global del rol, que atiende a los procesos de escenificación, a los grupos de creación y también a la dimensión social del rol. La dirección destina tiempo a ensayar, a organizar encuentros entre hacedores, a producir discursos hacia la sociedad civil y el Estado. Son actores *reconocidos* del Teatro Independiente. Entendemos reconocimiento como formas de visibilidad: de repartir lo sensible, diferenciando lo visible de lo invisible, el buen teatro del malo, el teatro contemporáneo de las formas antiguas de hacer. Reconocer a los buenos directores y distinguirlos de los malos,

entre muchas otras formas de reconocimiento que ocurren en el teatro independiente en Córdoba.

A su vez, sería clave entender que el Teatro Independiente vendría a proponer, además de una particular identidad cultural, una experiencia singular del espacio público: las salas, las funciones, hasta incluso las fiestas alrededor del ámbito del Teatro Independiente vienen a proponer un modo de vivir la ciudad, en colisión con el rédito económico y el neoliberalismo.

Referencias bibliográficas

- Boenisch, P. (2015). *Directing scenes and senses: The thinking of Regie*. Manchester: Manchester University Press.
- Danan, J. (2012). *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. México D.F.: Paso de Gato.
- Dubatti, J. (2010). Filosofía del teatro 2: cuerpo poético y función ontológica. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2011). El teatro argentino en la Postdictadura (1983-2010): época de oro, destotalización y subjetividad. *Stichomythia*, 11-12, 71-80, https://parnaseo3.ci.uv.es/Ars/Stichomythia/stichomythia11-12/pdf/estudio_7.pdf
- Dubatti, J. (2012). Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2016). Una filosofía del teatro. El teatro de los muertos. Lima: ENSAD.
- Feral, J. (2004). Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras. Buenos Aires: Galerna.
- Heinich, N. y Shapiro, R. (2012). *De l'articulation. Enquêtes sur le passage à l'art*. París: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.

- Hormigón, J. A. (2002). *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*. Vol. I. II vols. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Marin F. (2017). Piratería teatral: préstamos del cine al teatro en la escena independiente Argentina. *Revista Colombiana de Artes Escénicas*, 11, 229 – 246, <https://revistasojos.ucaldas.edu.co/index.php/artescenicass/article/view/297>
- Marin, F. (2018a). Dirección Teatral: del mundo del pensamiento al universo de las relaciones de grupo. Reflexiones en torno los procesos de escenificación del Teatro Independiente de Córdoba. *Telondefondo. Revista de teoría y crítica teatral*, 14(28), 94-106. <https://doi.org/10.34096/tdf.n28.5480>
- Marin, F. (2018b). Los trabajadores del arte. El caso de los directores de teatro independiente en Córdoba. *Revista Pilquen - Sección Ciencias Sociales*, 21(3), 11-21. *Redalyc*, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=347559520002>
- Marin, F. (2019a). De puentes y orillas: festivales como vínculo del teatro de los setenta con el teatro de postdictadura en la trayectoria de directores de Córdoba, Argentina. *Latin American Theatre Review*, 53(1), 59-78. <https://doi.org/10.1353/ltr.2019.0022>
- Marin, F. (2019b). La formación de directores de teatro independiente argentino: aprendizajes en una periferia de tramas eclécticas. El caso de la ciudad de Córdoba. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral* 20, 354-380. [http://anagnorisis.es/pdfs/n20/Marin_num20\(354-380\).pdf](http://anagnorisis.es/pdfs/n20/Marin_num20(354-380).pdf).
- Marin, F. (2020). Concepciones y especificidad del rol de la dirección teatral. Un caso en el teatro independiente argentino. *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad* 11(17), 78-100. <https://doi.org/10.25009/it.v11i17.2628>

- Marin, F. (2021a). Dirección en el teatro independiente argentino. Coordenadas conceptuales para una comprensión de sus procesos estéticos y políticos. *Panambí. Revista de Investigaciones Artísticas* (12), en prensa.
- Marin, F. (2021b). Injusticias en los campos artísticos: el caso de directoras teatrales contemporáneas en Córdoba, Argentina. *Debate Feminista* (62), en prensa.
- Mouffe, C. (2007) *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Pavis, P. (1978). Intervento sulla semiotica del teatro (7). *VERSUS - Quaderni di studi semiotici*, 21 *Teatro e semiotica*(settembre-dicembre 1978), 44-55.
- Pavis, P. (2010). *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*. París: Armand Colin.
- Pavis, P. (2013). *Contemporary mise en scène: staging theatre today*. New York: Routledge.
- Proust, S. (2001). Une nouvelle figure de l'artiste: Le metteur en scène de théâtre. *Sociologie Du Travail* 43(4), 471-489.
- Proust, S. (2012). Les metteurs en scène de théâtre entre réussite sociale et remise en cause ontologique. En N. Heinich y R. Shapiro (ed.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art* (pp. 95-112). París: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.
- Proust, S. (2019). Portrait of the Theatre Director as an Artist. *Cultural Sociology*, 13, 338-353. <https://doi.org/10.1177/1749975519837400>.
- Rancière, J. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

- Rancière, Jacques. (2006). *Política, policía, democracia*. María Emilia Tijoux (trad.). Santiago: LOM Ediciones.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Cristobal Durán, Helga Peralta, Camilo Rossel, Ivan Trujillo y Francisco de Undurranga (trad.). Santiago: LOM Ediciones.
- Rancière, J. (2010). *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Londres y New York: Continuum.
- Rancière, J. (2011). *El malestar de la estética*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- Rancière, J. (2012). *El método de la igualdad. Conversaciones con Laurent Jeanpierre y Dork Zabunyan*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.



Dirección, actuación y afectos.

Un estudio sobre las compañías teatrales de Buenos Aires durante la primera mitad del siglo XX

Lía Noguera*

Las compañías teatrales argentinas, desde sus comienzos, se centraron en la organización de sus miembros a partir de un predominio de los lazos de consanguinidad a fin de garantizar la continuidad de sus labores y transmisión de saberes. En el caso de los artistas circenses, concentrados alrededor de la primera figura, eran compañías ambulantes que se sostenían mediante las prácticas jerarquizadas por el esquema de la familia. En este sentido, los roles eran fijos y sus avances dentro de los estratos artísticos dependían del desarrollo que se obtenía dentro del mismo grupo y del reconocimiento del público. Con relación a estos roles fijos, Alicia Aisemberg (2001, p. 147) -y en el momento de transición del circo al teatro a la italiana- señala que estos eran: primer actor dramático, primer actor cómico, segundo característico, actores del conjunto, primera actriz dramática, segunda característica, actrices de conjunto.” Además, afirma Pellettieri (2001, p. 147) que estos roles: “eran fundamentales a la hora de distribuir las ganancias y para acceder a los papeles de mayor jerarquía había que hacer carrera dentro de la compañía.” Asimismo, esta estructura vertical permitía el disciplinamiento de los integrantes no sólo en lo que refería a lo artístico sino también al ámbito escolar. Otro aspecto a señalar es que la transmisión de saberes artísticos y culturales se producía de generación en generación, garantizando así la estrechez de los vínculos estéticos y familiares. Así también, las compañías, y en especial las de circo, tenían una estructura en la cual tanto hombres, mujeres y niños trabajaban a la par y el oficio se aprendía mediante la transmisión de saberes de los adultos y la imitación por parte de los restantes integrantes.

Ahora bien, en muchas ocasiones, y a medida que las compañías comienzan a tener cada vez más éxitos, los vínculos laborales se tensionan y en muchos casos se rompen, a pesar de las diversas tácticas y estrategias que los integrantes de las familias-compañías establecen para perdurar en

* IIT/DAD/UNA/CONICET/UBA
liasabrinanoguera@gmail.com

el campo teatral pero también en el árbol genealógico familiar. Tal lo hemos observado en las compañías que formó el padre del teatro argentino, José “Pepe” Podestá, durante el período 1872-1937 en el Río de la Plata (Noguera, 2018). En ese estudio establecimos tres fases para estudiar las compañías de José Podestá: la primera, intuitiva y asistemática (1872-1884); la segunda, de reconocimiento y consolidación (1884-1901) y la tercera, empresarial y epigonal (1901-1937). Estas tres fases evidencian no sólo los cambios que se produjeron en torno a la organización laboral y estética de sus compañías, sino que también se encuentran en estrecha vinculación con los cambios políticos y económicos que se suscitaron en la Argentina de fines del siglo XIX y principios del XX. Las fuentes halladas en la investigación anterior en el Fondo Documental Jacobo de Diego¹, sito en el Instituto Nacional de Estudios Teatrales de Buenos Aires (cuadernos de apuntes, contratos, fotografías, cartas, notas periodísticas, obras, libros de cuentas, Libros de críticas teatrales), no sólo referían a la trayectoria de Pepe Podestá sino que también pudimos observar que existía en este Fondo, como así también en los restantes materiales del Archivo histórico del INET, una vasta documentación referida a muchos otros integrantes de esta familia fundacional del teatro argentino. Razón por la cual decidimos ampliar nuestro corpus de trabajo a partir del estudio de otros tres integrantes de la familia Podestá: Jerónimo y Pablo (hermanos mayor y menor de Pepe) y Blanca Podestá (hija de Jerónimo y sobrina de Pepe y Pablo). Así, y con este nuevo corpus, nuestro actual estudio - que se inscribe en el marco de una beca de Investiga Cultura otorgada por la Secretaría de Cultura de la Nación para desarrollar en el INET²- busca sistematizar los lazos asociativos, económicos, laborales y estéticos a fin de proponer un mapa que dé cuenta de la situación de las compañías teatrales desde las primeras décadas del siglo XX hasta mediados de ese siglo a partir de estos artistas. Al mismo tiempo, en esta investigación sostenemos que el trabajo con los documentos de los diversos archivos es una tarea fundamental para todo investigador. Ellos permiten el acceso a un pasado que, a la luz de las ideas de un presente, permiten reconstruir, significar

¹ El Archivo Jacobo de Diego, sito en el Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET), está compuesto por el material donado por el periodista, crítico e investigador argentino Jacobo de Diego (1908-1993), conformado entre los años 1928 y 1993 y que refiere fundamentalmente a la historia del teatro argentino y latinoamericano desde sus orígenes hasta finales del siglo XX.

² Período noviembre 2019-noviembre 2020.

y resignificar la historia y las historias de los múltiples agentes de nuestra cultura. Por tal motivo, la conservación, el rescate y la clasificación de los materiales es una acción que toda política cultural debe mantener como eje de sus preocupaciones puesto que los archivos alimentan los resultados de las investigaciones y se constituyen como elementos centrales para la conservación de nuestra memoria.

A fin de alcanzar nuestros objetivos, en primer lugar, partimos de la noción de que las tareas de estos artistas del espectáculo deben entenderse como trabajo no clásico³ (De la Garza Toledo, 2009) y su estudio debe responder a dichos parámetros. Además, un aspecto fundamental para el estudio de sus características y sus condicionamientos es que “el cliente, el derechohabiente o usuario está implicado en el propio proceso de producción y, por tanto, el control sobre el proceso introduce un tercer agente que no es obrero ni empleador en el propio proceso de producción” (De la Garza Toledo, 2009, p. 115). Según estas afirmaciones, consideramos que ese tercer agente es el público, puesto que en toda actividad artística sin espectador no hay espectáculo. No obstante, cabe señalar que en este trabajo no clásico intervienen otros agentes, ya sea en el plano creativo (directores, técnicos, asistentes) como en el plano productivo (agentes de prensa, empresario artístico, dueños de salas, representantes de artistas y gremios, entre otros, y dependiendo del circuito en la cual se realicen). Sin embargo, las relaciones que se establecen entre los agentes, las ganancias económicas que se obtienen y el cuidado que los resguarda no son equitativas, dejando así en evidencia que la balanza no siempre se inclina hacia el lado del beneficio de los artistas.

Asimismo, en esta investigación partimos del supuesto de que lo afectivo⁴, determinado por los vínculos familiares y amorosos, constituyen

³ Trabajo no clásico o atípico que, tal como lo define De la Garza Toledo (2018, p.125) “sería el no subordinado a un solo patrón, o integrado a una sola empresa, sin contrato por tiempo indeterminado, sin tiempo completo, desprotegido, riesgoso, pero no necesariamente precario, también aquellos en los que el cliente está implicado directamente en la producción. Ejemplos de trabajos atípicos serían: de tiempo parcial, por llamada, por obra, estacional, con agencias de contratación, a domicilio, el teletrabajo, el de aprendizaje o a prueba, el del free lance, el domiciliario, pero también los tradicionales de salud, transporte, la venta callejera, las actividades delictivas.”

⁴ El estudio de los afectos y sentimientos (el objeto de estudio y su definición es uno de los problemas y temas con el que se enfrentan los investigadores) posee una larga trayectoria en las Ciencias Sociales. Desde la filosofía antigua hasta la actualidad, desde múltiples enfoques y disciplinas (sociología, antropología, psicología, historia, literatura, estudios del trabajo, etc.), se ha contemplado cómo las relaciones emotivas y afectivas se encuentran presentes

un motor fundamental de las asociaciones estéticas y económicas de estas compañías como así también de sus rupturas. Coincidimos con Sara Ahmed (2010:29) quien en su libro *La promesa de la felicidad* sostiene que “los afectos son aquello que une, lo que sostiene o preserva la conexión entre ideas, valores y objetos.” En este sentido, las emociones son entendidas como prácticas sociales y culturales “capaces de producir la superficie y los límites que permiten que lo individual y lo social sea limitado” (Macón y Solana, 2015, p. 17). En este sentido, y retomando las teorías de los afectos que vuelven los pasos sobre los actos de habla propuestos de John Austin, coincidimos en postular su dimensión performática puesto que “los afectos son en sí mismo actos capaces de, por ejemplo, alterar con su irrupción en la esfera pública” (Macón y Solana, 2015, p. 18). Cabe señalar que esta dimensión afectiva, que influye y determina las relaciones al interior y exterior de las compañías-familias teatrales, podemos estudiarla a partir de la delimitación y abordaje de un “espacio biográfico” que, siguiendo a Leonor Arfuch (2007) entendemos como la construcción de un corpus de trabajo basado en materiales disímiles en los cuales la subjetividad se revela y se construye por medio de narrativas biográficas o autobiográficas. Esta cartografía biográfica se supone más como “un horizonte de inteligibilidad y no como una sumatoria de géneros ya conformados en otro lugar.” (Arfuch, 2007, p. 18) En otras palabras, a partir del estudio de las biografías de los artistas del espectáculo que se evidencia no sólo en las narrativas literarias producidas por los actores y directores teatrales, sino también de sus cartas, telegramas, entrevistas y en las biografías realizadas por investigadores teatrales que se hallan en el Archivo del INET en

de manera determinante en las prácticas sociales y artísticas no respondiendo de manera radical a factores biológicos. María Bjerg (2019, p. 16) en relación con las investigaciones actuales y a partir de la genealogía de estudios sobre los afectos que plantea en su artículo afirma que: “Sustraer las emociones de los enfoques construccionistas y lingüísticos, recuperar la materialidad del cuerpo y del mundo y repensar la dicotomía naturaleza/cultura son algunos de los retos que enfrenta la historia de las emociones por estos días. Por su parte, con respecto al giro afectivo, Leonor Arfuch (XX: 246) señala que a partir del siglo XXI este *affective turn*: “parece haber ganado terreno en la reflexión de las ciencias sociales -en particular en el mundo anglosajón en sintonía con ciertos cambios significativos de las sociedades contemporáneas, que se manifiestan tanto en la vida cotidiana, los comportamientos y los hábitos como en relación con la política. “Vivimos en una sociedad afectiva” –dicen algunos- una condición que se despliega en cantidad de registros donde los medios tienen indudable primacía: *talk shows*, *realities*, expansión de lo auto/biográfico y lo subjetivo, culto a la intimidad, exaltación confesional en las redes sociales, hibridación de géneros, *voyeurismo* y emociones vicarias en la TV, justicia restaurativa –y juicios mediáticos- [...]”.

general, y en el Fondo Jacobo de Diego en particular, podemos construir una nueva forma de mirar esas vidas del pasado y entender cómo a partir de la discursividad de lo privado y lo íntimo se produce la afirmación de esos sujetos. Así lo hemos evidenciado en trabajos anteriores, por ejemplo, cuando revelamos una entrevista realizada a Blanca Podestá en la que contó las verdaderas causas de un hito importante en la historia de las compañías teatrales porteñas. Esto es la separación de los hermanos José y Jerónimo Podestá en 1901 y la posterior conformación de dos compañías teatrales conformadas por diferentes integrantes de la misma familia. Esta desvinculación familiar y artística, que determinó la elección de diferentes poéticas teatrales, repertorios de obras y formas de entender el teatro en su tiempo, fue leída por la crítica en términos estéticos. Sin embargo, a partir del hallazgo de esa entrevista realizada a la hija de Jerónimo (y que se halla en Fondo documental De Diego) pudimos evidenciar que la separación de los hermanos fue por un conflicto de intereses amorosos y no estéticos. Así también, a partir de las cartas⁵ que Jerónimo redactó en su gira por Uruguay en 1901 pudimos analizar las relaciones mantenidas al interior de su nueva compañía-familia. En una de ellas, y fechada el 1 de octubre de 1901 en la ciudad uruguaya de Salto encontramos que su escritura no se refiere a ningún aspecto artístico, sino que en todo momento relata las sensaciones y emociones que experimenta en relación con los paisajes, los habitantes y se detiene minuciosamente en describir su habitación de hotel. Asimismo, apelando al humor, narra sus penas puesto que no puede lucir su sobretodo (debido a las altas temperaturas) para ser “admirado” en su nuevo destino. Con esta carta, observamos cómo los lazos afectivos se entremezclan con las relaciones laborales y cómo muchas veces lo familiar y cotidiano supera los condicionamientos artísticos. A la vez, revela el mundo privado del artista, las formas de conocer y acercarse a los nuevos públicos y cómo se construye su subjetividad en esa nueva geografía.

Otros documentos que encontramos en el Fondo Documental De Diego, que posibilita la construcción de una cartografía biográfica de las compañías familias de los Podestá, son los que refieren a la relación de

⁵ Afirma Arfuch (2007, p. 112) que: “[...] desde el auge del género epistolar en el siglo XVIII -y su asimilación formal a la estructura de la novela-, ese diálogo entre voces próximas y distantes, alimentado por el saber, la afinidad, la pasión o los intereses políticos, nunca ha dejado de atraer la atención de lectores y críticos.”

Pablo Podestá, uno de los actores más destacados de la historia teatral argentina y su hermano Pepe, nuestro padre fundador del teatro argentino. Esta relación artística y familiar, que estuvo siempre pautada por peleas y reconciliaciones tanto estéticas como privadas, puede ser abordada y entendida a partir de diversas entrevistas brindadas por Pablo a los medios gráficos de la época. Allí encontramos las declaraciones de Pablo sobre el gran afecto que sentía hacia su hermano José, quien no sólo le enseñó el arte del oficio artístico, sino que también lo cuidó y protegió como a un hijo. En esa relación de intensidad afectiva, que también leemos en las memorias de José Podestá en su *Medio siglo de farándula*, podemos construir una línea de entendimiento política-afectiva que nos posibilita leer las diversas compañías que ambos hermanos establecieron de manera conjunta y de forma individual. En misma sintonía, los apuntes biográficos manuscritos sobre las vidas de José Podestá, Alberto Ballerini y Blanca Podestá titulado “Comentarios dialogados algunos hechos de teatro, actores, etc.” de autor anónimo revelan aspectos que, si por un lado algunos de ellos han sido publicados en *Medio siglo de Farándula*, por otro, revelan trayectorias y anécdotas poco difundidas en el campo teatral. Tal es el caso de la unión matrimonial y luego artística de una de las parejas más emblemáticas de nuestro pasado teatral: Blanca Podestá y Alberto Ballerini. Estos apuntes biográficos hallados en el Archivo INET, sección Manuscritos, nos muestra cómo el casamiento de los dos artistas principales de la compañía del padre de Blanca se produjo en la clandestinidad, puesto que, al parecer, la hermana de Blanca también estaba enamorada de Alberto Ballerini. No obstante, Blanca y Alberto se escaparon durante uno de los ensayos de la compañía de Jerónimo Podestá y en el centro de la ciudad porteña dieron el sí y marcharon, posteriormente, a la ciudad de Chivilcoy⁶. Cuenta el biógrafo que al enterarse de la noticia la compañía estalló en asombro, pero aún más lo hizo Ana (la hermana de Blanca) quien terminó desahuciada y rompió en parte el camarín de Blanca. Este enlace afectivo, con sus pasiones y despechos, no sólo consolida lo afectivo en la pareja sentimental, sino también propicia una unión artística que se traducirá en la formación de una compañía y también la posesión y dirección de un teatro: el Smart. La trayectoria de Blanca como actriz, como

⁶ Cuenta el biógrafo que: “Luego de efectuado el acto, los novios de 23 y 24 años se dirigieron a Constitución donde tomaron un tren a Chivilcoy. Muchos aseguran que, en Chivilcoy, ni siquiera bajaron del vagón”.

cabeza de compañía y también como empresaria teatral ha sido intachable y ha despertado todos los laudos del público y de la crítica teatral. Trabajó destacadamente junto a su esposo, pero también con su tío Pablo Podestá erigió gran parte de las obras teatrales que constituyen el arco temporal desde principios hasta mediados del siglo XX y su estudio pormenorizado excede los límites de esta presentación.

No obstante, nos concentraremos en uno de los directores que ha trabajado junto a la actriz, Elías Alippi, a partir -y continuando con el concepto de espacio biográfico que guía esta investigación- de una publicación realizada en el número 20 de los *Cuadernos de Cultura Teatral* del INET correspondiente al año 1936 y en el cual encontramos la conferencia titulada: “Mi experiencia como director teatral”. Como testimonio del pasado que viene a develar aquello que no se ha dicho o no se ha querido contar; como discurso que se construye con la intención de trascendencia de una cadena de hechos, pero también del propio sujeto que la enuncia, nos interesa analizar este discurso biográfico a partir de las estrategias ficcionales de autorrepresentación del Yo. Por ello, y coincidiendo con Arfuch (2007, p. 60), nos interesa “no tanto la verdad de lo ocurrido sino su construcción narrativa, los modos de nombrar(se) en el relato, el vaivén de la vivencia o el recuerdo, el punto de la mirada, lo dejado en la sombra...”.

Narrar la propia experiencia

Elias Alippi nació en la capital porteña en 1883 y falleció en esa misma geografía en 1942. Tal como lo relata su entrada en el *Diccionario biográfico estético del actor en Buenos Aires* sus inicios fueron como comparsa y claqueur y en 1903 logra su debut en la compañía de Jerónimo Podestá. Como actor tuvo una extensa trayectoria, integró el conjunto del Conservatorio Lavarden, formó compañía con Francisco Ducasse y tras el fracaso con este último en 1915 comienza a dirigir en la Compañía de Blanca Podestá y Alberto Ballerini. Años más tarde, forma compañía con Enrique Muño y luego con Blanca Podestá, entre otros y otras. Como actor, Patricia Fischer (2009) señala que en una primera etapa se destacó por “la intensificación de los procedimientos cómicos” para luego iniciar a una segunda etapa en la que abandona el género chico y pasa a la comedia en tres actos en la cual su actuación “desistía de las improvisaciones y de

las morcillas que se alejaban del texto dramático. Era un actor disciplinado que buscaba respetar al autor” (pp. 23-24). Estos aspectos son aquellos que Alippi destaca en relación con las tareas que el director debe tener y que manifiesta es su autobiografía. Pero antes de pasar a realizar un análisis de las características y los procedimientos de la dirección teatral desde su óptica, es interesante analizar las estrategias ficcionales de autorrepresentación del Yo que Alippi realiza en su narrativa autobiográfica. A partir de ella podemos caracterizar dos estamentos diferentes, y a la vez comentarlos, que nos permiten configurar a la experiencia artística, personal y afectiva de este artista teatral en las primeras tres décadas del siglo XX.

En primer lugar, el prestigio que en el caso de Alippi, “el director ha ido superando y desplazando poco a poco al intérprete” y “es uno de los valores más respetables de la escena argentina” (Alippi, 193, p. 56), tal como versa el epígrafe de su conferencia, se entiende como un espacio de negociación constante al interior del campo teatral pero también al exterior: el campo político y cultural. Su narración comienza diciendo “No sé hasta qué punto pueden interesar mis experiencias como director escénico”, continúa destacando su agradecimiento al INET por incluirlo dentro de un conjunto de voces distinguidas y prestigiosas de las letras argentinas, pero aclara que es un lugar “que no posee” y de esta forma evidencia una autopercepción que se ubica más en los confines de la marginalidad que la centralidad. No obstante, entiende que las condiciones políticas y sociales del momento hacen que todo resulte confuso (nos encontramos en los años de presidencia de Agustín P. Justo), y por tal motivo “ese descentramiento” político y social le permite a él dar su testimonio. Asimismo, haciendo una comparación con el momento histórico desde el cual enuncia su relato, da cuenta de cómo se inicia como director teatral, dato que amplifica lo informado por el *Diccionario biográfico estético...* antes mencionado:

La época era mala, mucho peor que ahora. El dinero escaseaba, y las necesidades aumentaban. En estas condiciones me improvisé o mejor dicho, la fuerza de esas circunstancias angustiosas me improvisaron director. Fue el año 15, con una teatralización de “Martín Fierro”, el genial poema de Hernández, hecha por González Castillo, y con “Calandria”, la admirable y siempre moderna comedia criolla del eminente escritor Martiniano Lequizamón (Alippi, 1936, p. 56).

A fin de revertir esa “falsa modestia” de su introducción, construye un relato autobiográfico que se sustenta en la apelación a su pasado artístico como actor, a sus orígenes rebeldes en las compañías y al éxito que lo acompañó en sus primeras participaciones en las compañías de Jerónimo Podestá. A la vez, evidencia el gusto que todos los jóvenes de su época debían poseer a fin de considerarse artistas. Un gusto que se sustenta no en la dramaturgia nacional sino en la universal de autores como Shakespeare, Molière, Lope, Calderón, Goldoni, D’Annunzio, Ibsen, puesto que estas obras, y en palabras de Alippi (1936), contenían:

[...] belleza en la forma, poesía en el diálogo, lucha de pasiones eternamente humanas, dentro del asunto tan interesante, que nos iba agarrando insensiblemente hasta hacernos olvidar que estábamos en el teatro, sin contar con la plasticidad y colorido de los trajes espectaculares. En una palabra, belleza interior y exterior, con el agregado de una eminente interpretación (p. 58).

Asimismo, en relación con su paso por la compañía de Jerónimo Podestá es interesante la referencia a cómo sus integrantes veían la compañía de José Podestá que prácticamente podemos delinear como la “competencia oficial” de la compañía de Jerónimo y que Alippi (1936, p. 60) define como “los del otro corral”. En la descripción del actor y director teatral encontramos los signos que marcan la diferencia entre una y otra compañía y que se distingue entre un incipiente modernismo para la compañía de Jerónimo y un marcado antimodernismo para la compañía de Pepe. El seguir apelando a obras con “resabios de circo”, el vetusto decorado y vestuario de sus artistas, la utilización de los mismos objetos para diferentes piezas, marcan el atraso en la concepción de la puesta en escena que tenía la compañía de Pepe y que Alippi ya perfilaba con una mirada más de director teatral que busca la armonización de todos los elementos que componen la representación. Estas afirmaciones comienzan a delinear el segundo estamento que mencionamos en relación a la conformación de su Yo en su discurso autobiográfico: el saber. Este se sustenta en la apelación a las funciones del director artístico, pero también destaca la perspicacia que él mismo supo tener para revertir la lógica de las obras que se estrenaban en ese momento. Así, Alippi revela cómo impone el estreno de comedias breves y con pocos actores (algo casi inaudito en esos momentos) a partir de la obtención de un premio otorgado por la Asociación

de Crítica por la dirección de la pieza *Las víboras* de González Pacheco. Además, ya avanzada la narración de la propia vida como testimonio de lo ocurrido, concentra las cualidades y funciones del director. Con respecto a las primeras, afirma que: “Si algo vale la experiencia, afirmo que el director debe tener, ante todo, amplia libertad de acción y autoridad moral. Libertad de acción en lo que respecta a elección de obras y formación de elencos artísticos, sin injerencias familiares o extrañas.” (Alippi, 1936: p. 65) Considera que la experiencia es un rasgo que debe ser determinante en la condición de dirección artística y que tanto la experiencia de vida como la experiencia artística marcan la diferencia en un director. Con respecto a las funciones del director, Alippi lo ubica como un mediador entre el autor y el actor que vela, por un lado, por el cuidado de las palabras y significancias que el autor brinda en sus obras; por otro, propicia en el intérprete la búsqueda de esa voz que acuerde con la voz autoral y el espíritu del personaje dramático. Sin embargo, considera que “La actividad del director no está circunscripta a estos aspectos únicamente. Su labor empieza mucho antes que la obra suba a ensayo. Es en muchos casos un colaborador amistoso del autor.” Alippi señala que es menester que el director tenga conocimientos del decorado, del vestuario, del maquillaje y conocer también a los trabajadores que se encargan de estas áreas. En este sentido, Alippi se ubica como un director demiurgo que busca en cada táctica la armonización de los elementos que comprenden la escena teatral puesto que, dicho en sus palabras: “El director es el alma del espectáculo, por consiguiente, nada debe hacerse, o dejar de hacerse sin su control” (Alippi, 1936, p. 66).

Es claro que todo su discurso está atravesado por el lugar y las formas en las cuales él ejerció la dirección escénica a la vez que apela a las anécdotas artísticas para autoafirmarse y confirmarse como tal en el campo teatral. Las menciones a renombrados actores y actrices de teatro nacionales e internacionales, la referencia a críticos de la época como así también su intención de destacar los precios de las entradas y las condiciones de precariedad y, muchas veces de pobreza en la cual desarrollaba sus actividades, nos permiten reconstruir la cartografía de una vida de un hombre de teatro, pero también delinear las características del campo teatral en aquellas tres primeras décadas del siglo XX el cual está signado por los cambios estéticos, los problemas económicos y la organización afectiva de las compañías. Así, a través del estudio de esta conferencia testimonial

de un director teatral y basados en un método biográfico que se sustenta en el análisis y reconstrucción de las experiencias de vida y de los afectos que la constituyeron volvimos sobre una narrativa del pasado, “(...) para comprender qué ha hecho el mundo en sus vidas y —especialmente— que le han hecho al mundo sus vidas, dando así cabida a la olvidada capacidad de agencia.” (Mecchia, 2020, p. 36)

Referencias bibliográficas

- AA.VV. 2018. Dossier: Condiciones laborales de los trabajadores del espectáculo en Buenos Aires (1902-1955). *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*. Facultad de Filosofía y Letras, UBA. N°27, segundo semestre. <http://www.telondefondo.org/index.php>
- Alippi, E. (1936). Mis experiencias como director artístico. *Cuadernos de Cultura Teatral*, Número 20. Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro. Pp. 53-73.
- Anónimo, “Comentarios dialogados algunos hechos de teatro, actores, etc.”. Manuscrito mecanografiado. Archivo Manuscritos del INET.
- Arfuch, L. (2007). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Arfuch, L. (2013). *Memoria y autobiografía*. Buenos Aires: FCE.
- De la Garza Toledo, E. (2009). Hacia un concepto ampliado de trabajo. *Trabajo, empleo, calificaciones profesionales, relaciones de trabajo e identidades laborales*, Vol. I, CLACSO. Disponible en: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20160216041739/07.pdf>
- Fischer, P. (2009). Alippi, Elias. En: O. Pellettieri (Dir.) *Diccionario biográfico estético del actor en Buenos Aires. Vol. I*. Garlena. Pp23-26.

- Meccia, E. (2020). Una ventana al mundo. Investigar biografías y sociedad en E. Meccia (Dir.) *Biografías y sociedad. Métodos y perspectivas*. Buenos Aires: EUDEBA- UNL. Pp. 25-63.
- Noguera, L. (2018). Las condiciones laborales en las compañías teatrales de José Podestá (1872-1937), *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*. Facultad de Filosofía y Letras, UBA. N°27, segundo semestre. <http://www.telondefondo.org/index.php>
- Pellettieri, O. (2002). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Volumen II: La emancipación cultural (1884-1930)*. Buenos Aires: Galerna.
- Podestá, J. (2003). *Medio siglo de farándula. Memorias de José Podestá*. Buenos Aires: Galerna.
- Terán, O. (2008). *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales. 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.



Dirección teatral y retórica de la escena. Dispositivos de composición de creencia

Aldo Rubén Pricco*

*El corazón de mi oficio de director es la transformación
de las energías del actor para provocar la transformación de las
energías del espectador*

E. Barba

*[...] l'arte dell'attore di teatro consiste nel desatare e modellare
l'attenzione degli spettatori*

F. Taviani

1. Punto de vista

Cabe consignar cuál es nuestra perspectiva actual respecto de la noción y de la praxis denominada “dirección teatral”, para que lo que vamos a compartir pueda ser encuadrado en esa postura, que no pretende erigirse en única ni verdadera sino –sujeta a la falibilidad de las hipótesis científicas– viable y operativa en el marco de un posicionamiento que denominamos “retórico”, proveniente de nuestros estudios sobre retórica y teatralidad. Se suma a esta consideración el hecho de que lo que sigue proviene de un técnico de la escena y no pretende especular acerca de la *poiesis*.

Más allá de la vulgarización de la noción de retórica relacionada con la “complicación o embellecimiento del lenguaje”, la Retórica como disciplina atraviesa diacrónicamente las ideologías y las relaciones humanas en tanto se preste la circunstancia de afectar, argumentar y componer creencia, es decir, de haber elegido el discurso en lugar de la fuerza para dirimir los conflictos, incluso si es para seducir o maniobrar para hacer actuar, hacer sentir o provocar efectos asociados al placer y la pulsión de esperar.

La delimitación de la Retórica oscila entre la asignación de una serie de procedimientos evidentes en el uso del discurso y el desentrañamiento de los artificios del mismo y el cruce entre la verdad y la verosimilitud.

* Facultad de Humanidades y Artes, UNR
aldopricco@gmail.com

La antigua dicotomía vuelve a aparecer en el formato de la crítica radical que Platón había formulado contra la Retórica en tanto la considera como enemiga de la verdad concebida como discurso unívoco, de donde se excluye toda alternativa: para el filósofo griego existe la verdad, de la que se ocupa la ciencia, y la opinión común, cambiante y contradictoria, que alimenta a la Retórica: *episteme* y *doxa* conforman los polos de una distancia aún no resuelta, aunque el denominador común se constituye alrededor de la confianza, de la creencia, de la verosimilitud, en suma, de la conformación de un artefacto que provoque la adhesión empática de los destinatarios.

En ese sentido, cómo “hacer creer” para “hacer hacer” desde el discurso escénico es también parte de una retórica de lo escénico. Teatro y Retórica remiten a efectos concretos sobre la voluntad y emoción de los receptores ligados a intencionalidades de afectación discursiva: como el orador, el actor (y el discurso escénico en su totalidad) está obligado a provocar el interés y la espera, es decir, la constitución de un universo de expectación en los receptores. De ese modo, una Retórica escénica configura un conjunto de hipótesis devenidas preceptos, criterios y procedimientos para organizar de qué manera constituir entidades y presencias escénicas capaces de influir en los demás. Estos preceptos incluyen tendencias, leyes y principios, tanto de orden cultural como biológico inherentes al comportamiento psicosomático de eventuales espectadores de un fenómeno estético.

2. Ordenadores de una “máquina” de seducir

Resulta una obviedad que el universo de cosas que se hacen cuando “se dirige teatro” no siempre se organiza de la misma manera ni persigue los mismos propósitos: no existen muchas cosas más perecedoras que una “técnica de dirección y una técnica de montaje y/o puesta en escena”, pero sí es posible ingresar a la indagación de las problemáticas de esta disciplina provistos de hipótesis parciales (siempre provisionarias, claro) que remiten a ciertas constantes de la relación escena/espectadores. Las diferentes (y, a veces, divergentes, concepciones) pueden indagarse desde la dramaturgia de la dirección teatral. A pesar de las diferencias entre algunas reflexiones y propuestas, por ejemplo, de Barba (2010), Bogart (2007), Argüello Pitt, (2016), Arrojo (2014), Szuchmacher (2015), Meyerhold (1979), Selden

(1972) –por citar algunas referencias acerca del trabajo directorial–, emerge una isotopía significativa entretejida en una preocupación más retórica y pragmática que semiótica.

Queremos decir que en la manipulación de la mirada espectral barbiana, los puntos de vista escénicos de Bogart, los procedimientos dramáticos de Argüello Pitt, los procedimientos generales, particulares y de recepción de Arrojo, la conciencia visual y de la percepción en general de la escena de Szuchmacher, la biomecánica de Meyerhold (que alimenta el montaje de las atracciones de Eisenstein), la concepción de la acción escénica de Selden y muchas otras fuentes de la tradición stanislavskiana (M. Chejov y Vajtánov, por ejemplo) confluyen las reiteradas preocupaciones por la composición de la creencia estética, la expectativa espectral, la afectación sensorial del auditorio y, por ende, la constante seducción del público. De una u otra manera todos estos directores –de manera explícita o implícita– se ubican en una base teórico-práctica común de conocimientos y habilidades básicas independientes del mero significado.

Al modo de una “máquina retórica” o una “máquina erótica” (Valenzuela, 2009, p.188) el discurso de la dirección escénica debe captar la atención y provocar el deseo ajeno de su propio consumo perceptual. Así parece enunciarlo metafóricamente Gassman (citado por Valenzuela, 2009, p.182) en una afirmación referida a la actuación pero homologable a la dirección: “Sé que cuando me toque salir tendré que ser humilde e insinuante para agarrarlos por el vientre y no soltarlos más”. Nótese que no se menciona “mente” sino “vientre, el *bios* de la antropología teatral, y el “no soltar”, que hace referencia a una captura eminentemente empática y no forzada o cautiva. Compartimos esa perspectiva, sobre todo porque coincide en gran parte con nuestros intereses, preguntas, indagaciones e hipótesis de varios años sobre una retórica de la escena.

3. Con qué dirigir teatro

En una teatralidad no direccionada hacia una dramaturgia de la recepción (Valenzuela, 2020) sino de visualidad, convivialidad y espacio de veda del espectador o, en términos de Valenzuela, con lógicas compositivas “realistas” y “simbólicas” (no performáticas) ¿qué es lo que a una persona que pretenda dirigir teatro le convendría saber o tener en cuenta? O mejor dicho: ¿qué es lo que le conviene saber además de sus posicionamientos

estéticos, ideológicos y éticos? Decimos “independientemente” porque los cuerpos dados a ver y oír ingresan –teatralidad referida mediante– a una zona de intercambios (escena-público) en la que rigen particulares funcionamientos, tendencias, principios y leyes que inexorablemente emergen como factores condicionantes de la praxis teatral: no cualquier evento resulta teatral por el simple hecho de darse a ver o escuchar, o no cualquier acontecimiento invita a interesarse y mantener la mutualidad escena/platea. De allí el componente “expectación” que Dubatti (2007) formula como parte fundante de teatralidad.

Desde la fisiología más elemental hasta las constituciones de hábitos culturales sucede que la relación entre actuantes y espectadores no presenta variables infinitas. Por el contrario, la insistencia histórica en cómo resolver particulares problemáticas da cuenta de que –de una u otra forma– la percepción ajena debe ser creada, estimulada y mantenida (Vincentini 2012). En ese sentido, no cualquier posición y/o relación de los cuerpos en el espacio surte el mismo efecto, por ejemplo. Eso no significa que haya recetas precisas que señalen, por ejemplo, cómo disponer cuerpos en la geografía de la escena. Sin embargo, las proxemias provocan reacciones espectatoriales diversas, evidenciadas en constantes verificables. Por ese motivo sostenemos que existe una franja de procedimientos derivados de un subconjunto de principios, leyes y tendencias de cuyo consenso dan cuenta las pretensiones de los teatristas a través del tiempo (Cole & Krich Chinoy, 1970; Saura, 2006).

Ese conjunto “a tener en cuenta” no remite de manera directa solo a una poética. Si algo en común poseen diferentes técnicas es su sumisión a disponer el artefacto escénico para su inmediato consumo perceptivo (*esse est percipi*¹). La interfaz escena/espectadores influye decisivamente en los principios técnicos y, a su vez, esto alimenta la supervivencia de esa interfaz.² Sostener la mirada ajena y el interés no resulta aleatorio ni opcional y el hecho está condicionado pragmáticamente por comporta-

¹ “existir es ser percibido”

² Acontece algo parecido con la influencia del tipo de “relación teatral” (Ubersfeld *et altri*, 1980) en las dramaturgias tradicionales de Occidente. Plauto, Shakespeare, Brecht y tantos otros autores organizan los materiales, asuntos y dispositivos dramáticos de acuerdo con pactos de creencia estética de sus respectivas culturas teatrales. Existe una “presión” derivada de la “relación” que afecta decididamente textos dramáticos y planes de dirección de un espectáculo.

mientos culturales y biológicos, tanto de quien actúa y dirige como del espectador (Pricco, 2015).

De allí que se vuelva ineludible organizar esos “azares” mediante planes o diseños (permítaseme el oxímoron). Al respecto, no pretendemos imponer un único modo de teatrar sino proponer las condiciones preexistentes, las leyes intervinientes, las doxas que sustentan el oficio por excelencia del agente teatral: construir y mantener estados de creencia lúdica.

Habrán posturas de composición escénica que desatiendan, ignoren o rechacen –con derecho y argumentos– las consideraciones de este trabajo. Lo que postulamos y sostenemos es solamente una mirada que atiende el hecho de que –lo queramos o no– los cuerpos que se exhiben disparan convenciones, expectativas y estados físicos y emocionales influidos tanto por la cultura como por la corporeidad. En tiempos en los que se suele demandar correrse de la racionalidad extrema en el arte y otorgarle un rol determinante a lo irracional, al cuerpo y a las sensaciones, no está de más tener en cuenta y estudiar, asimismo, el cuerpo del otro, del espectador, y sus condiciones de existencia y predisposición afectiva. Nos referimos al hecho de cómo se recibe y procesa el discurso teatral y se participa del mismo, sobre todo, en la constante actividad perceptual, es decir, estética, sin el predominio interpretativo o hermenéutico.

De esa cuestión se han ocupado últimamente las neurociencias aplicadas al teatro (Falletti, 2010; Mariti, 2010; Sofía, 2015; Ribagorda, 2017) y forma parte de la problemática de la fenomenología de la percepción (Merleau-Ponty, 1994; 1977), de la psicología de la percepción (Ehrenzweig, 1976) los estudios de la *Gestalt* (Arnheim, 2001; 1985; Gombrich, 1999; 1987; Kanizsa, 1998), de la antropología teatral (Barba, 2017; 2010; 1992), de la filosofía teatral (Dubatti, 2014), de la retórica escénica (Pricco, 2015; 2020) y de la estética (Salabert, 1990; 2013).

En definitiva, compartimos aquí algunas consideraciones provenientes de la teoría y de la práctica que puedan prestar algún servicio mínimo a la profesión. Se trata de básicos “consejos” o propuestas del oficio, que no resultan originales ni epifánicas, pero que se sustentan en las preocupaciones prácticas más elementales de la seducción que a veces, en aras del peso de un significado o de algún gesto de pertenencia tribal o de oportunismo de mimetizarse con pautas coloniales, suelen no ser atendidos. Tendemos a pensar que en virtud de integrar “ismos” muchas veces olvidamos, ignoramos o rechazamos el saber rudimentario y probado de las

tradiciones teatrales, que mucha gente conoce de tercera o cuarta mano. Es en esa posición de un simple técnico de la obvedad que llevamos adelante estas consideraciones.

4. Esquemas de organización básica: el flexible paradigma de los “dominios”

Dentro de los múltiples encuadres de la dirección teatral en los que pueden advertirse poéticas diferentes y adhesión a posturas de representación, de teatro de estados, posdramática, de lo anaurático, de lo performativo parcial y de lo performativo total, de la liminalidad y otras maneras de organizar y construir la totalidad de la escena, emergen ciertos imperativos que atraviesan el discurso de la dirección y la puesta en escena.

Nos referimos a la necesidad del artefacto teatral –independientemente de técnicas, poéticas y estéticas– de producir constantemente la actitud expectante de la recepción.³ Entendido así, el teatrar directorial deviene máquina de manipulación perceptiva que se instala en lógicas retóricas, es decir, estrategias de construcción del deseo ajeno de participar de la experiencia que propone la escena organizada.

En esa instancia del “entre” (teatro es lo que sucede entre actores y espectadores) constitutivo del fenómeno teatral, le cabe al rol de la dirección (sea individual o compartida) ser un operador de la otredad, seleccionado y montando dispositivos y procedimientos dados a ver, a escuchar y, sobre todo, a experimentar. En ese sentido, el plan y la praxis de la dirección teatral, más allá de las intenciones y resultados semióticos, suponen una composición de las entidades escénicas y de sus relaciones⁴ capaces de generar la creencia y la expectación del auditorio de manera sostenida.

³ Aunque de acuerdo con Valenzuela (2020) esa expectación no se constituye de igual manera en los espectáculos performativos, en los que la poesis se desplaza hacia el espectador para que este haga su propia obra: la conmoción y el cambio en el rol de actoralidad depende no solo de los “contenidos” de la obra sino del contexto inmediato de esa producción. Acontecimiento pleno versus mimesis representacional es la marca de esta teatralidad que ingresa en la dimensión liminal.

⁴ Cabe consignar la relevancia de la noción de “relación” entre entidades escénicas como constituyente de existencia y, por ende, participante de la categoría “trasducción”, de acuerdo con la teoría de la *individuación* de Simondon (2009). Una entidad escénica (sujetos, objetos, etc.) no vale por sí misma sino por la dinámica de vínculos con las demás. Por otro lado, todo ente es formado por el entorno al entrar en interacción con él. Esta mutua relación –enlace– es la dimensión *allagmática* o transductiva de dependencia e interdependencia de los individuos con respecto al entorno y del entorno respecto a los individuos. Se trata de

En este trabajo se proponen algunos presupuestos básicos de la dirección teatral desde la perspectiva mencionada, apoyados en la noción de “dominios del teatro” como instancias de operaciones de ligadura entre cuerpos y objetos escénicos y cuerpos expectatoriales.

Si resulta considerable la hipótesis de que las tendencias, hábitos y leyes de la percepción regulan la composición de la vida escénica y sus efectos empáticos, se impone la necesidad de formular paradigmas o matrices de observación y estudio del objeto “actuación” y el fenómeno concomitante “dirección” desde esos presupuestos.

Para llegar a la formulación de dicho paradigma hemos apelado a una partición abstracta de fases, momentos o instancias del discurso escénico frente a destinatarios, atendiendo a las circunstancias de su sintaxis, su estructuración, su semántica y su pragmática, es decir, –en ese orden– qué fundamento/s lúdico/s que involucre/n la voluntad de los ejecutantes, qué secuencias quinésicas, gestuales y proxémicas se suceden en el espacio-tiempo, qué signos producidos en el universo semiótico y qué efectos buscados en la audiencia de acuerdo con tendencias, leyes y principios de la percepción constituyen el todo de un comportamiento escénico. Tanto preliminares como contemporáneos de la enunciación teatral, estos “momentos” organizan técnicamente el ser, el estar y el hacer en escena. Así, toda performance escénica se fundamenta en cuatro áreas simultáneas, que separamos a los efectos de su modalización expositiva: dominios “vincular”, “estructural”, “morfológico” y “dramaticidad”.

A. Vincular

En primer lugar, presentamos el “dominio vincular”, referido a todos los procesos de interacción entre sujetos y entre sujetos y objetos, que incluye los procesos de desinhibición, socialización y sensorialización que desembocan en la actoralidad. Como instancia “vincular” configura el lugar de la empatía necesaria entre los participantes del hecho teatral y su relación con las estructuras lúdicas. Responde a la cuestión del “por qué” y el “para

un estado de acoplamiento que define la identidad como una relación, como una ausencia de sustancia, como una constante operación. Simondon (2009) recurre a la metáfora de la física cuántica dado que en ese contexto se muestra de qué manera, por ejemplo, un fotón, con su particularidad, al entrar en relación con el campo no solo se transforma en sus características y propiedades, sino que también afecta y transforma el campo. Entendemos la dirección teatral desde esa perspectiva relacional e inestable.

qué”, a la justificación de la ficción. Como soporte de la fábula o de las situaciones fragmentarias, es el conjunto de consideraciones acerca de la lógica de acciones y reacciones que el sujeto actuante toma para sí de manera tal que ocupa su pensamiento en la realidad alternativa del juego, al modo de una conciencia paralela que rige su comportamiento. Permite la creencia sustituta que evita el cumplimiento arbitrario de una marcación, mandato o guión a fin de que la voluntad ingrese a una red de relaciones sucedáneas y active una plataforma controlada de respuestas psicofísicas que eviten la objetivación de la conducta: se trata de evitar el “verse actuando”.

Este dominio se integra en el conocimiento de las causas, objetivos y pretensiones y sus implicancias en la praxis, y deviene criterio de subjetivación de las circunstancias de los roles de ficción, como así también pretensión de afectación de los otros actuantes en virtud de los intereses creados por los pactos o por las vicisitudes del juego, de la interacción. Es el dominio de la búsqueda y ordenamiento de la acción/reacción y de la adecuación a los factores concomitantes. Puede decirse que al actor le conviene, más allá de sus preocupaciones por las dinámicas internas de su actuación y de los requerimientos de la demanda espectral –que Valenzuela patentiza con el “Otro” lacaniano (2011)– atender su calidad de ente fenomenológico, sumido inexorablemente en una red de relaciones con su “alrededor”. Se trata de la cobertura de “tener a mano” una “textura” que lo estimule o provoque a cada instante, a fin de no quedarse solo y aislado con su pensamiento individual, controlando técnicamente el hacer que oficia de caja contenedora de sus pulsiones. Se trata de la denominada “2ª naturaleza”, entendida en la tradición stanislavskiana como dotación técnica o “hábitos depositados en el organismo psicofísico” (Valenzuela, 2000, p.151), que provee de los reaseguros para enfrentar la experiencia del entrenamiento y ensayo. Pensado así, el terreno de la composición de una conducta y, por consiguiente, también de una secuencia o escena, resulta el simulacro –imaginado o plasmado materialmente– de una verdadera “máquina” de reaccionar. No se trata de fijar el típico “conflicto” y dedicarse a solucionarlo (acción, por otra parte, deportiva y en absoluto dramática) sino de inventar (de allí la vicaría vincular) un impedimento, aportando, a su vez, los obstáculos para que este sea superado.

Solo sujetado por esos condicionantes objetivos, quien actúa opera en respuesta constante, se orienta, desorienta y vuelve a orientar en virtud

de hacer frente al incentivo, pero sin descuidos, sin aflojar la actitud de reacción. Esto conlleva a una “intranquilidad” –evidenciada por el tono muscular y surgida a partir de esa tensión–, a un estado de “alerta” o “acecho” que transforma todo comportamiento en sospechoso, en ambiguo, en indeterminado, en una ambigüedad o hiato de atracción expectatorial. Puede decirse que a una inseguridad le sigue una seguridad para que esta, en función de su relación con el entorno técnico, vuelva a conformarse insegura, voluble. Es el vaivén de la incompletitud que solo puede dominarse –ante la pulsión fabricada– por medio de un encuadre, de un soporte, de un preciso límite.

Extraña paradoja: para ser “libre”, la persona que actúa debe sumirse en una subsidiariedad, en una forma de subalternidad o “sometimiento” que la exime de “quedar a la intemperie” y la resguarda del aluvión de clisés y lugares comunes del pensamiento y del discurso que podrían ocuparse del accionar actoral si se habilitara su frecuente presencia acechante. En efecto, los criterios del dominio “vincular” devienen garantía de procedimientos vitales al no permitir espacios vacíos de pensamiento autobjetivante. Sin embargo, ese “engaño”, que supone la invención de múltiples condicionantes,⁵ no está destinado a perder la conciencia del juego sino a incrementarla, incluso hasta el punto en que el goce del actor proviene tanto de su integración con objetos y sujetos escénicos como de su evidente e insoslayable relación con los receptores de su discurso gestual, proxémico, quínésico y verbal.

De este modo, las entidades escénicas inducen un particular tipo de dependencia perceptual: mientras se diseña una sintaxis en la impronta de una gestión ficcional y lúdica, al mismo tiempo se portan sus reglas. Por el contrario, solo a partir de la conciencia de ese saber de orden gramatical –cómo los elementos se vinculan– sucede el estallido de un movimiento empático, principal razón de ser de la conducta actoral, la que se deja llevar por una sintaxis motivada. Esa motivación, que elude toda arbitrariedad con las múltiples formas que cada equipo teatral decide, constituye el eje del dominio “vincular”: un programa para que la sensación del cuerpo receptor no registre programas.⁶

⁵ Como un modo de “disfrazar” el saber explícito por un procedimiento lúdico que vuelve implícito ese mismo saber.

⁶ Al respecto, esta propuesta nuestra de dominio vincular se relaciona con el “punto de partida” con el que Barba (2017) metaforiza esas relaciones “adentro/afuera” del actuante: “Los procesos creativos tienen puntos de partida. Estos son muy diferentes a los puntos de llegada

B. Estructural

En segundo lugar formulamos el dominio “estructural”, que involucra las secuencias, acciones, andamiajes lúdicos y elementos básicos de la estructura dramática o de los protocolos que cumplen los sujetos. Aquí se podrían situar –desde una perspectiva tradicional– los conceptos de entorno, personaje, conflicto y acción escénica de la tradición stanislavskiana. Responde a la cuestión del “qué hacer”, es decir, la partitura de acciones, el armado básico, coreográfico, de la ficción teatral. Implica la rutina de acciones concatenadas (no necesariamente de manera aristotélica) capaces de ser repetidas función tras función. Como acuerdo de recorridos espaciales permite al actuante concentrarse en otros aspectos al liberarse de tomar decisiones de orden quinésico en el aquí y ahora (*hic et nunc* de la *actio* retórica).

Resulta básico este dominio para el ahorro de tensiones, puesto que si el actuante no tiene como tarea resolver actoralmente su itinerario, estará en condiciones de dedicar su atención a otras actividades y dosificar sus impulsos a voluntad, de acuerdo con el desarrollo del juego interaccional, a la vez que el formato de una secuencia estructural –como el verso y otros recursos en la literatura oral de la Antigüedad– le permitirá activar la memoria corporal y mental.

Se trata de un diseño que (en colaboración con la dirección) elimina el azar de la performance y oficia de soporte concreto para la construcción de la conducta: la precisión de una partitura que libera a quien actúa del compromiso de recordar de manera aislada qué hacer en cada momento.

Las secuencias de acción, gesto e interacción conforman el tejido o entrelazado de protocolos, subpartituras y partituras plenas de oposiciones que soportarán la conducta de un cuerpo escénico. Estas estructuras no están sujetas a un patrón fijo. Por el contrario, su génesis obedece en general a los presupuestos de cada grupo o teatrista y responden a las estrategias y estilos, pero entrañan el elemento fijo y pautado para ser

que son los resultados. Los puntos de partida no coinciden con lo que nuestros ojos perciben o con una forma, estilo o estéticas. Lo que la piel revela es totalmente diferente de la sangre, nervios, músculos, órganos y huesos que la piel embellece y esconde. [...] un conocimiento que pertenece a la anatomía del teatro y concierne a la vida escénica (el bios del actor) en un nivel básico, independientemente de los resultados formales y elecciones estéticas. Este conocimiento pertenece a la ciencia, no a las estéticas teatrales.” Barba (2017, p. 219)

transitado por el actor. Música, imágenes, órdenes y consignas concretas y otros estímulos constituyen el punto de partida para construir un tejido de acciones que sostenga cualquier acontecer.

En cruce con el dominio “vincular”, la estructura, a modo de un que-hacer y su motivación, traslada al sujeto actuante a una dimensión-otra, lindante con las propias de lo lúdico. De allí, el repertorio de coberturas sucedáneas del pensamiento-de-actor que Stanislavski formulara y que forman parte de los rudimentos de cualquier iniciación teatral. Grotowski no deja pasar la oportunidad de ligar su práctica a aquellos “llenados” vinculables de la eventual y riesgosa actividad racional:

Quando el actor está ya sobre la vía hacia el acto (hacia el espectáculo, por ejemplo), pero no sabe qué cosa debe hacer, piensa continuamente, porque se siente observado. Por ese motivo Stanislavski –justa y objetivamente– exigía que el actor tuviese una línea de acción preparada que lo liberase de ese problema. Creía que tal línea debía ser la partitura de acciones físicas. Personalmente, prefiero una partitura, basada por una parte sobre el fluir de los impulsos, y por otra sobre el principio de la organización. Esto significa que debería existir algo como el lecho del río [...] Entonces el actor no está condenado a pensar continuamente “¿qué cosa debo hacer?” Es más libre. (Grotowski en Jiménez, 1990, p. 499).

C. Morfológico

En tercer lugar proponemos el “dominio morfológico”, que comprende los aspectos semióticos y semánticos de una exhibición frente a un público, la forma del “dar a ver”, es decir, los “resultados”, lo que está “a la vista y al oído”. Es en esta instancia donde se toman las decisiones discursivas frente a la composición de la escena, y es el espacio por excelencia de los lenguajes: los sistemas significantes de la puesta en escena y el contrato de estilo que se pacta con los espectadores.

Este dominio responde a la cuestión del “cómo”. Si se homologara a la cuestión retórica tendría su paralelo en la *elocutio*, con todo el repertorio de procedimientos y figuras discursivas, tanto de índole léxica como sintagmática. El vestuario, la escenografía, el maquillaje, la música, las máscaras, la maquinaria, y el modo de actuación (inscripto en registros

diversos por algún grado de coherencia consensuado) componen elementos de este dominio.⁷

Más allá de las preocupaciones por la homogeneidad del sistema de signos que adopta una actuación y/o una puesta en escena, e independientemente de la adhesión de un equipo teatral a diversos “ismos”, el discurso escénico sufre en su consumo espectral una adecuación dominada por los principios gestálticos. Por más que lo fragmentario o lo híbrido se multipliquen,⁸ resulta plausible la hipótesis de que la tendencia perceptual conduce a la búsqueda de alguna cuota de regularidad. Al respecto, en nuestras clases preferimos referirnos a las problemáticas contenidas en este dominio por medio de dos polos organizadores de la mostración: morfologías realistas y morfologías no-realistas (“realistas” y “simbolistas”, diría Valenzuela, 2020). Estas denominaciones aluden a los grados de aproximación que una conducta ficcional y su contexto presentan conforme a la mimesis y a las construcciones por analogía, ambas como efecto y no como “copia”.⁹ El “dominio morfológico” comprende el registro de actuación, una homogeneidad que, independientemente del modo de presentación de los signos y su relación, sería buscada primitivamente por

⁷ Es ya un lugar común que en muchos sitios se considere que el teatro está compuesto solamente de esta instancia, lo que ha conducido la subvaloración de la actuación como el arte del “disfraz”, sin la implicancia de la preparación, el juego y la seducción que su operatoria supone. Cuando en la educación formal argentina se menciona el teatro como un “lenguaje”, se advierte una clara posición al respecto que privilegia la índole formal de la disciplina al sustentar su valor en el espectáculo de lo decorativo, sin que medien las extensas, abundantes y profundas reflexiones teóricas sobre lo aurático, lo fenomenológico y la percepción humana del fenómeno escénico.

⁸ Incluso como marca de teatro posdramático en cuanto a influencias y posturas adoptadas por la dirección y/o el grupo de trabajo.

⁹ El “realismo” siempre supone una distancia de la cotidianeidad ya que parte de verosímiles y no de copias de la realidad: para causar en la audiencia el efecto de *voyeur* dado por la cuarta “pared” la escena necesita artificializarse. Suele circular la doxa de que el estilo “realista” “copia” la realidad, cuando en verdad opera por metonimia, síntesis y adecuación a preliminares de recepción. En ese sentido debe “ser divergente de los comportamientos habituales de la vida. El ‘realismo’ de la actuación consiste en una convención cuyos referentes no son el estricto comportamiento cotidiano de las personas en la vida corriente sino un procesamiento de gestos, acciones, volumen de la voz, ritmos, velocidades, etc., conforme a pactos preestablecidos de creencia. Si uno actuara rigurosamente ‘como en la vida’ no utilizaría los tiempos de los formatos de ficción, por ejemplo, ni tampoco el volumen de voz. Lo que se ha dado en denominar ‘realismo’ en la actuación se compone de una vasta cantidad de artificios que deben alcanzar la ‘naturalidad’ esperada, que no es más que una construcción verosímil, acorde con los requerimientos de una unidad mente-cuerpo para provocar adhesión empática del receptor”. Pricco (2015, p. 126).

la actividad perceptiva de acuerdo con las hipótesis gestálticas (Arnheim, 2001).

D. Dramaticidad

Por último, formulamos el dominio “dramaticidad”, el que sustenta el resto, dado que se incluyen en este conjunto todos los principios, tendencias y leyes de la atención humana hacia un suceso espectacular, es decir, aquellas modalidades retóricas que provocan, independientemente de un estilo particular, la creencia, la seducción de un auditorio y su permanencia como tal.

Dentro de este conjunto podemos englobar los principios de la captación perceptiva, también llamados –por nosotros– de “agentividad” o de atracción perceptual: traslado, transformación y adecuación-inminencia.¹⁰ Estos tres “carriles”, si bien no conforman una garantía absoluta de captación del público –principal labor y base de la dirección escénica–, resultan principios de “sensación vital” ineludibles en la dinámica de la “relación teatral” al habilitar el suspenso y el estímulo de completitud (a causa del erotismo estético) del observador. La bomba a punto de explotar, el golpe que madura o el amago constante, el beso que está por darse entre dos personas enamoradas, y otros ejemplos institucionalizados, configuran el embrión de un suceso. Como espectadores, somos inducidos a prever y esperar aquello que todavía no pasó. Se podría hablar, estéticamente, de un erotismo visual que Eisenstein (1986) dará en llamar “montaje de las atracciones”.

Por consiguiente, esta concepción de “dominios” se presenta como una perspectiva que recorre transversalmente los acontecimientos teatrales y, como tal, se constituye en un posible esquema organizador del entrenamiento, de la composición de personaje, de la puesta en escena y del discurso dramático en general.

Ya que para nosotros dirigir y actuar implican un saber y una técnica, creemos que operar con el concepto de “dominios” supone disponer de principios escénicos interculturales al permitir discernir en el trabajo

¹⁰ Estas son operaciones que, de cumplirse, influyen sobre la atención de eventuales espectadores y atraen, por ende, la percepción. Estos principios de la captación perceptiva de los eventos espectaculares, es decir, en el espacio/tiempo y en el aquí y ahora, se pueden reducir a esos tres procesos sujetos a diversos grados, combinaciones y funcionamientos, tanto aislados como simultáneos (Selden, 1972, pp.110-236).

concreto sobre qué aspecto de la teatralidad se está especulando, lo que implica una economía y mayor precisión en la utilización de dispositivos y procedimientos predeterminados y también de los pasibles de ser creados a partir de las referidas matrices para situaciones particulares, tanto de dirección actoral como de dirección integral de la composición escénica.

Sin embargo, y más allá de los eventuales rendimientos de esta noción en la práctica directorial concreta y su formalización técnica, creemos que una de esas zonas teóricas, el “dominio dramaticidad”, organiza, mediante la constante apelación a los sentidos del público, las ligaduras de la performance. Es en virtud de la supervivencia de la dinámica de la escena que la estructura, la morfología y la vinculación sufren una serie de adecuaciones, presiones y modelados: conforme se genera un canal de relaciones entre espectadores y cuerpos escénicos todo un sistema teatral se pone en marcha para su propia subsistencia. Nos referimos a un encadenamiento de enunciados, una lógica lúdica, una semiotización que no pueden evadir la realidad de los mecanismos y hábitos de percepción y de los discursos que atraviesan la masa del público que –se supone– va a compartir y procesar psicofísicamente el espectáculo.¹¹

1. Componer, como en la retórica, atendiendo la articulación de las entidades para construir la “creencia” estética indispensable

Ahora bien, el discurso teatral de la dirección conduce al reconocimiento de que un problema fundamental es el “pasaje”. El montaje de las acciones escénicas nos remite a una problemática básica del discurso teatral, tanto actoral como directorial: la unión o articulación entre las partes, tanto en la secuencia como en la simultaneidad. El contacto, vínculo o puente entre los núcleos de una secuencia decide la eficacia persuasiva de una imagen teatral ya que es la sensación de lo continuo, o de la vectorización, lo que capta el ojo y el oído ajeno (Salabert, 2013).

La pregunta en este punto es ¿qué hay entre acción y acción? *Predigra*, diría Meyerhold (1979); *sats*, dice Barba (1992, pp. 92-99); *cunctatio* decía Quintiliano (1959); “amago”, podríamos –salvando las distancias– decir nosotros: un momento de acumulación de tensión que precede a la modificación y que sustenta la atención del público y, al mismo tiempo, justifica la espera, la demora. Es lo que Valenzuela (2020) plantea como

¹¹ Cabe vincular esa actividad espectral con la noción de “enacción”. Cf. Ribagorda (2017).

dinamis (pura energía contenida) o “pliegue”, al modo de Deleuze (2002), diferencia pura o “colapso inmanente de la recta numérica”: se trata de una comprensión que provoca la sensación inminente y pulsión del acontecimiento próximo.

El erotismo estético alcanza en este concepto su máxima altura, o sea, la presentación del detalle (un procedimiento metonímico fundamental) para crear la necesidad del todo –una especie de “histeria” necesaria– propia de la “dramaticidad”, que se apoya en el acto de “creer”. En este sentido, dice Salabert: “Diferente al saber, en el creer la inteligencia no ha desaparecido; solo ha puesto su razón a descansar. [...] Por eso en el fondo toda creencia es un saber confiado que no encuentra necesidad alguna de contrastarse con la experiencia real” (Salabert, 1995, p.15).

Si, de acuerdo con las hipótesis del funcionamiento de las neuronas-espejo, nuestro cerebro está preparado o dispuesto a prever o prefigurar el desarrollo de una acción y anticipar el recorrido y el final –como también desde la antropología teatral sostiene Barba con el término “sentido cenestésico” (2010, p.133)–, el modo de activarlo consiste en estimular –con el uso del cuerpo en el tiempo y en el espacio– esquemas mentales para inmediatamente negarlos. “Engañar la perspectiva cenestésica” (Barba, 2010, p.133) dilata la mirada espectral. Al respecto, las hipótesis referidas sobre el funcionamiento de las neuronas-espejo y su relación con la empatía teatral aportan una conjetura de dimensión biológica al fenómeno de la atracción (sin contacto físico directo) de un cuerpo sobre otros, de una acción sobre la activa recepción de un observador. (Falletti, Mirabella *et altri*, 2010). Si nos valemos de este punto de vista, todo hecho teatral supone un doble patrón de activación derivado de un sistema pre-reflexivo y pre-cultural que regula las relaciones interpersonales por un proceso de simulación entre actor y espectador que configura un “espacio de acción compartido”, con las mismas modificaciones motoras, corpóreas y emotivas.

El teatro, así, se trata de una sintonía intencional interpersonal que no es automatismo del comportamiento, ni molde ni mera imitación sino activación de expectativas y esperas. Si, entonces, seguimos la antropología teatral, la fenomenología y la psicología de la percepción, la retórica y las neurociencias, podemos conjeturar que el arte de la dirección escénica consiste en disponer cuerpos, conductas, objetos, espacios, sonoridad y las relaciones entre estas entidades de la escena de manera tal de activar en los

receptores intenciones y modificar el arco del desarrollo sensorial-motor, e inhibirlo o transformarlo para producir duda, inquietud, desencabalgamientos o desorientaciones.

En ese sentido, si los diversos verosímiles han mantenido históricamente las demandas de creencias de la espectadoriedad/expectatoriedad ante cada teatralidad (Vicentini, 2012), puede decirse que la historia de la técnica actoral y de la dirección teatral se relaciona íntimamente no solo con las poéticas y estéticas en boga sino con las modalidades de relación dóxica y empática entre escena y auditorio, lo que conduce una vez más a la conveniencia de pensar la dirección como un trabajo integral tendiente más al “entre” que al “en sí” masturbatorio de algunas poéticas de dirección egocéntricas.

En ese punto sostenemos una vez más que la facultad de influir en el destinatario, que resulta el objeto compartido entre la retórica y el arte teatral, conforma una necesidad que resiste tanto el paso del tiempo como paradigmas artísticos: se trata del diseño y de la construcción de la pulsión escópica y auditiva del espectador. En este encuadre, dirigir teatro consiste en *hacer creer* lúdicamente para construir esperas, expectativas de futuro y deseos de confluencia con la asistencia de algunos “ordenadores” que habiliten compartir el conocimiento y su democratización en vistas de una pedagogía de la dirección escénica aún en desarrollo.

Alejados de la novedad y de ciertas modas hegemónicas como supremo valor, sostenemos que el criterio de “dominios” puede, justamente, contribuir a organizar los “azares” de la dirección teatral.

Referencias bibliográficas

Aristóteles (1971). *Retórica*. Madrid: Instituto de Estudios Políticos.

Argüello Pitt, C. (2016). *Dramaturgia de la dirección de escena*. México: Paso de Gato.

Arnheim, R. (2001). *Arte y Percepción visual*. Madrid: Alianza.

(1985). *El pensamiento visual*. Buenos Aires: Eudeba.

Arrojo, V. (2014). *El director teatral ¿es o se hace? Procedimientos para la puesta en escena*. Buenos Aires: INT.

Eisenstein, S. (2001). *Hacia una teoría del montaje*. Vol. 1. Edición a cargo de Michael Glenny y Richard Taylor. Barcelona: Paidós.

(1986). Il montaggio delle attrazioni. En: P. Montani (comp.), *Il montaggio* (pp. 219-225). Venezia: Marsilio.

Barba, E. (2017). *La luna surge del Ganges. Mi viaje a través de las técnicas de actuación asiáticas*. Buenos Aires: Ediciones del Camino.

(2010). *Quemar la casa. Orígenes de un director*. Buenos Aires: Catálogos

(1992). *La canoa de papel. Tratado de Antropología Teatral*. México: Escenología-Gaceta.

Barba, E. y Savarese. N. (1990). *El arte secreto del actor*. México: Escenología-UNAM.

Bogart, A. (2007). *Los puntos de vista escénicos*. Madrid: ADE.

Cicerón. M. T. (1995). *De Oratore*. México: UNAM.

Cole, T. & Krich Chinoy, H. (1970). *Actors on Acting. The Theories, Techniques, and Practices of the World's Great Actors, Told in Their Own Words*. New York: Crown Publishers.

Deleuze, G. y F. Guattari (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-Textos.

Dubatti, J. (2014). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.

Ehrenzweig, A. (1976). *Psicoanálisis de la percepción artística*. Barcelona: G. Gili.

Falletti, C. et altri (2010). *Diálogos entre Teatro y Neurociencias*. Bilbao: Ar-
tezb lai.

- Gombrich, E. (1999). *El sentido del orden*. Madrid: Debate.
- Jiménez, S. (comp.) (1990). *El Evangelio de Stanislavski según sus apóstoles, los apócrifos, la Reforma, los falsos profetas y Judas Iscariote*. México: Gaceta.
- Kanizsa, G. (1998). *Gramática de la visión*. Barcelona: Paidós.
- Merleau-Ponty, M. (1994). *La fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta
- Meyerhold, V. (1979). *Teoría teatral*. Madrid: Fundamentos.
- Pricco, A. (2015). *Sostener la inquietud. Teoría y práctica de la actuación teatral según una retórica escénica*. Buenos Aires: Coedición Biblos/ UNR Editora.
- (2020). Retórica escénica y técnica actoral. Paradigma de la construcción de empatía en la interfaz escena/espectadores. *Acotaciones*, Revista de investigación y creación teatral, 44, 139-165. En línea en file:///C:/Users/aldop/Downloads/396-Texto%20del%20art%C3%ADculo-2153-1-10-20200609.pdf Consultado en agosto 2020.
- Quintiliano. M. F. (1942). *Instituciones Oratorias*. Madrid: Hernando.
- Ribagorda Lobera, M. (2018) *El espectador-intérprete. Aproximación neurocientífica a la comunicación y la recepción teatral* (Tesis de Doctorado). Facultad de Filología, Universidad Complutense de Madrid. En línea en <https://eprints.ucm.es/49386/1/T40278.pdf> Consultado en agosto 2020.
- Saura, J. (coord.) (2006). *Actores y Actuación. Antología de textos sobre la interpretación*. Madrid: Fundamentos.
- Salabert, P. (2013). *Teoría de la creación en el arte*. Madrid: Akal.

- (1995). El amor pasional. Una intención y veinte razones. En: L. Area y G. Ortiz (comps.), *Pasiones en el siglo XX*, pp.11-5. Rosario: Homo sapiens.
- (1990). La mirada en el vacío. *Ensayos de estética y semiótica. Poética et Analytica*, 9, 85-106. Aarhus Universitet: Almen Semiotik,
- Selden, S. (1972). *La escena en acción*. Buenos Aires: Eudeba.
- Serrano, R. (2014). *Lo que no se dice. Una teoría de la actuación*. Buenos Aires: Atuel.
- (2004). *Nuevas tesis sobre Stanislavski. Fundamentos para una teoría pedagógica*. Buenos Aires: Atuel.
- Simondon, G. (2009). *La individuación. A la luz de las nociones de forma y de información* (P. Ires, trad.). Buenos Aires: La Cebra Ediciones y Editorial Cactus
- Sofía, G. (2015). *Las acrobacias del espectador. Neurociencias y teatro, y viceversa*. México: Paso de gato-Artezb lai.
- Stanislavski, C. (1979) *Obras completas. El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación*. Buenos Aires: Quetzal.
- Szuchmacher, R. (2015). *Lo incapturable. Puesta en escena y dirección teatral*. Buenos Aires: Reservoir Books.
- Ubersfeld, A. ; Pavis P. et altri (1980). *La relation théâtrale* (textes réunis par Regis Durand). Lille: Presses Universitaires.
- Valenzuela, J. L. (2020). *Bye, bye, Stanislavski?* En prensa.
- (2009). *La risa de las piedras. Grupo y creación en el teatro de Paco Giménez*. Buenos Aires : INT.

(2000). *Antropología teatral y acciones físicas. Notas para un entrenamiento del actor*. Buenos Aires : INT.

Vicentini, C. (2012). *La teoria della recitazione. Dall'antichità al Settecento*. Venezia: Marsilio.



Dirección y detención: algunos procedimientos de los directores productores

Martín Gonzalo Rodríguez*

El actor productor

Para dar inicio a este trabajo resulta imprescindible en primer lugar establecer la distinción entre actores creadores y actores productores ya que cada una de estas figuras está estrechamente asociada a dos modos de concebir la dirección escénica que encarnan en las figuras del director creador y el director productor. No podemos asegurar que las figuras del director creador y el director productor agoten el panorama de la dirección escénica en la Argentina, pero sí delimitan dos modos de concebir la escena y el lugar del actor.¹

Comencemos entonces por definir actor creador y actor productor. Partimos de la distinción entre estas dos formas de actuación que desarrollamos junto con Sandra Ferreyra a partir de la distinción entre autores creadores y productores que señala Benjamin en su artículo “El actor como productor” (2002). Extrapolando conceptos, decimos que actor creador es aquel que cree estar en posesión de un aparato y no percibe que en realidad éste lo posee a él. Suele corresponderse con lo que Benjamin (2002) denomina “modo espiritual” que es aquel por medio del cual los artistas experimentan su solidaridad con “la causa del pueblo” según su propio ánimo: en estos casos, por muy progresista que parezca su arte, siempre tendrá un matiz conservador ya que elude toda referencia al lugar que ocupa dentro de los medios de producción y por lo tanto es incapaz de transformarlos. En este caso, los medios transforman a los artistas que no pueden más que reproducir lógicas exteriores a ellos, interiorizarlas y dejar que se impongan a sus “buenas intenciones”.

¹ Por supuesto los movimientos del campo teatral hacen que unos y otros se entremezclen en puestas en escena diversas.

* Instituto de Investigación en Teatro (UNA) / CONICET
martinrodriguezuna@gmail.com



Sin que esto sea definitivo, creemos posible encontrar dos variantes en el actor creador: la variante empática y la variante satírica, que en sus diversas formas siempre involucran el juicio. El juicio es su fundamento y la sustancia que hace posible la subordinación de cada una de estas variantes a la lógica de los medios de producción, a partir de instancias jerárquicas que parten de la superioridad de lo Uno sobre el Ser y determinan un funcionamiento vertical que necesita de ideas como el Bien o la Verdad para ponerse en movimiento.²

A diferencia del actor creador, el actor productor interviene en el proceso de producción de sentido sabiendo que el aparato está siempre ahí para devolverlo al lugar del que nunca debió haber salido (el sentido común actoral o lo políticamente correcto cuyo principio es el juicio). Puede producir ficción sin necesidad de un texto previo pero aún en caso de que lo haya jamás se subordina a sus contenidos: conoce su lugar dentro de los medios de producción y es capaz de manipularlos y ponerlos al servicio de lo que Alejandro Catalán (2002) llama “producción de sentido actoral”.³

² Para pensar estas variantes del actor creador, bastaría con tomar ejemplos varios que pueden ir de la empleada pública interpretada en televisión por Gasalla (mirada condenatoria de no pocas implicancias políticas) hasta obras como *Terrenal* (2014) escrita y dirigida por Mauricio Kartun, en la que es posible ver cómo en los actores se conjugan la sátira y la empatía en función de una lógica que es exterior al campo específico de la actuación, de una moral reforzada por la mirada final de Tatita. Se trata de ejemplos ajenos a nuestro corpus pero clarificadores y necesarios. Podemos observar cómo funciona este punto en la trayectoria de un actor emblemático como es Luis Brandoni: formado inicialmente en el Conservatorio Nacional en las técnicas de la llamada dicción interpretativa o declamación, logra notables desempeños “realistas” con autores, directores y autores de esa poética en películas como *Tute cabrero* (Juan José Jusid, 1968), basada en la obra homónima de Roberto Cossa. Sin haber tenido un tránsito formativo dentro de las técnicas desarrolladas en el país a partir de la recepción productiva del método Strasberg, logra no obstante destacadas actuaciones introspectivas junto con actores formados en esas técnicas. Toda esta primera etapa puede incluirse dentro de la *variante empática*. Sin abandonar por completo esta variante, a partir de la década del setenta comienza a desarrollar actuaciones dentro de la *variante satírica*, en obras de autores como Roberto Cossa y Oscar Viale y Jacobo Langsner entre las que se destaca *La Nona* (1977), de Cossa, con dirección de Carlos Gandolfo. Sin entrar en detalles, vemos que tanto en una u otra variante la actuación se centra en el juicio: hay en el primer caso una mirada que acompaña al personaje (lo juzga y lo comprende pero no lo aprueba) y en el segundo caso una mirada que rechaza (juzga y condena desde la comicidad). En ambos casos lo hace a partir de criterios exteriores (por lo general morales) que pretenden aleccionar, mostrar “lo que está bien y lo que está mal”.

³ No sería posible abordar esta manera de producir sentido desde la actuación propia del actor productor sin considerar que buena parte de la historia del teatro argentino está indisolublemente vinculada a ella. Con la irreverencia como bandera, el actor productor de los ochenta va a desplegar su desenfadado materialismo en espacios marginales (el llamado “under”) en intervenciones breves cercanas al “sketch” o al “varieté”, sostenidas en la lógica

Sin descartar el carácter innovador de los actores de los ochenta, pensamos que es posible establecer una genealogía de la producción de sentido actoral que encuentra su procedencia en el actor popular que, a diferencia del actor culto, produce sentidos específicamente actorales y pone en primer plano las pasiones al tiempo que se aleja del llamado “decoro interpretativo”. Creemos que el establecimiento de una genealogía de la producción de sentido actoral es indispensable para poder elaborar un mapa descriptivo y crítico del teatro que se hace en Buenos Aires en nuestros días. Para empezar a acercarnos al actor productor deberíamos realizar una genealogía del actor productor que se inicia a principios del siglo XIX con actores populares como Luis Ambrosio Morante, continúa con los Podestá, Florencio Parravicini, Luis Arata, Olinda Bozán, Luis Sandrini y Pepe Arias hasta llegar a Alberto Olmedo. Esta genealogía se extiende de manera discontinua pero no por ello menos productiva en la irreverencia de actores emergentes de la década del ochenta como Alejandro Urdapilleta, y tiene un punto de viraje en el “devenir obra” que se produce fundamentalmente con la irrupción de dos directores productores, los primeros en su especie: Pompeyo Audivert y Ricardo Bartis y el estreno de *Postales argentinas* en 1988. Son ellos los que abren el campo de la dirección concebida como producción en relación con ese tipo particular de actor que es el actor productor.

El actor productor que emerge en los ochenta cita al actor popular (se cita con él) en la rutina. La rutina es sin dudas la forma más elemental del teatro ya que solo requiere de una serie de pautas o de acuerdos de un actor con otro actor o consigo mismo en función de un espectador. Entendemos por rutina a una secuencia o partitura de acciones más o menos pautadas que se realizan frente a un público. Parte de la idea de que la actuación precede a la narración y se impone a ella: aun cuando se trabaje con materiales preexistentes (novelas, cuentos, obras dramáticas, noticias periodísticas, comportamientos sociales, personajes conocidos, otras formas actorales o cualquier otro material pasible de ser utilizado) estos se ponen al servicio del actor que arma su rutina por fuera de la lógica inmanente de cada uno de estos materiales.

Ciertas formas del teatro del absurdo han capturado parcialmente la forma rutina para exhibirla como puro mecanismo, vaciándola de uno

de la rutina entendida como un formato que habilita la producción de sentido actoral y la capacidad de asociar y disociar imágenes.

de sus aspectos fundamentales que es la producción de sentido actoral y obviando que es siempre una forma de vínculo, ya sea vínculo de dos o más actores, entre un actor y un objeto o un sistema de objetos o entre un actor y su público. Ese vínculo parte de la capacidad de asociar cosas que aparecen como disociadas y viceversa y siempre involucra un aspecto poco tenido en cuenta a la hora de pensar el actor popular: el afecto, entendido como una pasión del ánimo cercana al amor o al cariño pero también como término próximo a la idea de afectar. Respecto del segundo de estos sentidos, resaltamos la capacidad de afectar y dejarse afectar por un otro, ya sea persona u objeto: quizás los mejores actores productores sean aquellos que logran abrirse al juego con los otros actores pero también al juego con los objetos.

Los grandes actores productores siempre son capaces de comunicarse de manera experimental con los objetos, de encontrar relaciones secretas con ellos. Se trata de ver los modos en que desde la rutina se encuentran afinidades entre palabras, gestos y objetos diversos.⁴ La rutina es una forma fija pero a la vez abierta y proteica: permite supresiones, inversiones, cambios y agregados, habilita el montaje. Puede involucrar a la palabra pero también prescindir de ella; ni siquiera requiere de una forma narrativa clásica de introducción, nudo y desenlace. En última instancia, es puro trazo y es este aspecto el que recupera y reformula el actor productor que emerge en la década del ochenta.⁵

⁴ En este caso es la acción la que produce una semejanza (cordones y fideos) y la asimila a un gesto específico: el de comer como lo hace un burgués, con todo el ceremonial y el placer que ese acto involucra. Sin embargo, la potencia de esta escena no se agota en la acción que produce la semejanza: necesita del afecto, de la profunda conexión que Chaplin establece con ese zapato y esos cordones.

⁵ El circo y el teatro de variedades son algunos de los espacios en los que la rutina se desarrolla en estado más o menos puro: el Moreira de los Podestá no es otra cosa que la asociación de una serie de rutinas preexistentes con el texto de Eduardo Gutiérrez. Dicho de otro modo, el texto de Gutiérrez les proporciona una forma narrativa particular mientras que ellas le aportan teatralidad al texto de Gutiérrez. Suele asociarse la producción de textos por parte del actor a un procedimiento específico: la morcilla. La morcilla tiene lugar cuando habiendo un texto previo el actor introduce en él textos de su propia creación a fin de reparar olvidos o de generar algún efecto en el público. En su forma más básica, una rutina está construida a partir de ciertos textos, de un encadenamiento de chistes verbales, pies, remates, retruécanos y latiguillos y la morcilla completa de algún modo ese precario pero eficaz tejido. Podría pensarse entonces que la morcilla es el momento en que un actor produce textos propios en escena y que sólo en la morcilla encontraríamos producción textual actoral. Creemos que no es así: los actores productores también producen textos cuando respetan la letra y esos textos nuevos (reescrituras literales de los ya existentes) surgen del encuentro entre los mecanismos textuales y la lógica de la rutina. La rutina operaría así como la peste de Artaud,

El director productor y sus tareas

Frente a estas singularidades, el director que trabaja con los actores en tanto productores tiene al menos cuatro tareas:

1) Generar un campo imaginario en común o facilitar su generación, por ejemplo a partir de la lectura de textos dramáticos, narrativos o ensayísticos (pero también de la lectura de textos sociales) de los cuales los actores puedan extraer situaciones y fragmentos textuales disponibles para ser utilizados aleatoriamente, pero también tonos, ritmos, movimientos, gestos, vínculos con los otros actores, etc.

Un aspecto relacionado a la generación de este campo imaginario es la traducción: en el teatro de Bartis (pero también en el de Pompeyo Audivert, Bernardo Cappa, o Eugenio Soto, por citar algunos ejemplos), traducir significa poner en relación un conjunto de textos literarios que configuran verdaderos cánones personales (Shakespeare, Dostoievski, Discépolo, Sánchez, Arlt, Borges, Lamborghini y Echeverría entre otros) pero también estructuras míticas como el tango, el fútbol o los discursos de Perón y Evita y aún textos sociales (el mundo travesti del conurbano o el discurso médico) con un sistema de objetos (algunos reconocibles y asociados a mitos nacionales y otros que generan una sensación de extrañeza, de distancia con el pasado del cual fueron arrancados) y con el cuerpo de los actores. La actuación opera como un espacio de asociación en el que textos y objetos son traducidos a gestos, tonos y palabras que los afirman, los niegan, los ponen en cuestión, ironizan sobre ellos. La elección no fortuita de esos textos busca poner en primer plano cuestiones centrales para pensar nuestra cultura, nuestro pasado y nuestro presente a partir de lo que Bartís llama la “movilización de fuerzas inasibles de lo real”.⁶

reconvirtiendo cuerpos y textos sin que importe que sean los mismos cuerpos y los mismos textos: son lo mismo pero son otra cosa.

⁶ Así como la producción de sentido actoral puede suceder en puestas que no partan de sus principios también puede ocurrir que determine otras tareas asociadas a la escena. La dramaturgia, la escenografía, el vestuario o la iluminación suelen estar atravesadas por la producción de sentido actoral. Se trata de un tipo de determinación que Raymond Williams define como negativa en la medida en que no es exterior a los procesos que desarrollan cada uno de esos lenguajes sino que es inherente a ellos en tanto les pone límites. Si bien la producción de sentido actoral es condición indispensable de la tarea de dramaturgos como Rafael Spregelburd o de vestuaristas y escenógrafas como Gabriela Aurora Fernández esta condición no agota las posibilidades expresivas de cada uno de ellos.

2) *Estimular las capacidades asociativas y disociativas de los actores generando situaciones sobre las cuales “improvisar” (con todas las prevenciones que nos inspira esa palabra).*

Esas situaciones muchas veces son escenificaciones de los vínculos que los actores generan a lo largo de los ensayos (celos, afinidades, conflictos, reclamos al director, ausencia de un texto definitivo, etc.). Utilizamos la palabra “improvisar” para que se comprenda con cierta facilidad a qué nos referimos; sin embargo, coincidimos con Alejandro Catalán en algo que suele repetirse en clases y conversaciones: cuando un escritor comienza a escribir o un pintor empieza a pintar no decimos que está improvisando. La idea de que el actor cuando actúa sin un texto previo o sin seguir directivas precisas de un director está “improvisando” tiene que ver con un teatro que no concibe una actuación autónoma del texto o de la dirección y, por lo tanto, no tiene en consideración la posibilidad de producir sentido ella misma (producir relato o ficción) es decir, de apropiarse de su medio de producción: la actuación misma y sus procedimientos específicos. De la misma manera que no todo escritor produce sentido cuando escribe (ya que para hacerlo debe conocer los medios de producción y ser capaz de manipularlos y transformarlos mediante la técnica) tampoco todo actor que “improvisa” lo hace, ya que el que improvisa puede estar remediando un modo de producción sin conocer sus mecanismos y sin atender a las concepciones de actuación que están por debajo de esa improvisación. De hecho el actor realista (o naturalista, como suele llamárselo) improvisa en las clases y ensayos, pero lo hace a partir de supuestos que son exteriores a la actuación y que por lo general tienen que ver con la psicología del personaje y el sistema de valores asociado a ella. Cuando un director de esa tendencia recurre a la improvisación en función de la creación de un personaje le está pidiendo al actor que recupere algo que precede a la acción de improvisar. Las circunstancias dadas, el sí mágico, la memoria emotiva son técnicas que tienden a la creación de un personaje por afuera de la posibilidad que el actor tiene de producir sentido porque en última instancia son el “texto dramático” y el “texto espectacular” los portadores del sentido. Más allá de lo que el actor haga en sus improvisaciones, será en última instancia Chejov quien decida qué deben decir los actores o el director quien determine cómo deben abrir una puerta Medea o Treplev.⁷

⁷ En este sentido el pensamiento de Ricardo Bartís (2003, p.177) es esclarecedor: “Cuanta mayor cantidad de planos asociativos tenga una escena, mayores posibilidades de lectura

Lo que está en juego es pensar la improvisación como creación o como producción de sentido y en este desacuerdo se pone en escena una política de la actuación que separa a actores y directores creadores (espirituales) de actores y directores productores (materiales). El término “improvisación” es un espacio en disputa entre dos modos de concebir la actuación y en tal sentido resulta ilustrativa la mención de la llamada “creación colectiva” de los sesenta y setenta. Buena parte de los detractores de la figura del actor productor dicen: “eso ya se hacía en los setenta”, sin tener en cuenta que los principios que rigen uno y otro modo de concebir la improvisación son completamente diferentes.⁸

Hemos hablado de las pasiones que intervienen en el actor productor pero aún no hemos descripto su funcionamiento escénico tal como lo habilita la dirección: las pasiones así entendidas son los modos en que los actores productores son afectados por el espacio, los objetos, los otros actores y los espectadores; ellas hacen posible vínculos variables y contradictorios, abren el campo imaginario, habilitan tonos, gestos y actitudes singulares y permiten conectar lo que en una primera instancia parecía no estar conectado de modo alguno, afectar y dejarse afectar, en palabras de Ferreyra (2019) “asociar y disociar imágenes”. Quizás los mejores actores productores sean aquellos que logran abrirse a lo otro, al juego con los otros actores pero también a la posibilidad de comunicarse con los objetos, de encontrar relaciones secretas con y entre ellos. Se trata de ver los modos en que estos actores encuentran afinidades entre palabras, gestos y objetos diversos para configurar con ellos imágenes estéticas singulares a partir de lo que Benjamin (1991) denomina “percepción de lo semejante”. Para tomar un ejemplo que nos permita acercarnos a esta idea, remitimos a la escena en la que Chaplin se come un zapato cuyos cordones convierte en succulentos fideos. En este caso es la acción la que produce una seme-

tendrá. La dirección en ese tipo de trabajo tiene que crear el flujo asociativo y mantenerse en un plano de gran percepción de aquello que va sucediendo y tratar de empujar y dirigir, en el sentido estricto del término, los flujos asociativos de la improvisación. La improvisación entonces no será un camino hacia, no será una muleta para después hacer la escena, sino que será el basamento creador. La improvisación no es un juego, no es acercarme a la escena sino el intento de observar lo teatral en la materia estrictamente escénica: el tiempo y el espacio narrado en los cuerpos de los actores”.

⁸ Mientras que la creación colectiva (y el actor creador en general) se maneja con los principios de la causalidad, la totalidad y la identidad, los actores y directores productores lo hacen con los principios de la discontinuidad, la fragmentariedad y la negatividad (Ferreyra, 2019). Esos principios entrañan un modo profundamente disidente de relacionarse con la materia en tanto permite manipularla y ponerla al servicio de la producción de sentido actoral.

janza (cordones y fideos) y la asimila a un gesto específico: el de comer como lo hace un burgués, con todo el ceremonial y el placer que ese acto involucra. Sin embargo, la potencia de esta escena no se agota en la acción que produce la semejanza: necesita del afecto, de la profunda conexión que Chaplin establece con ese zapato y esos cordones.

Por supuesto que es el caso de Chaplin y de muchos otros actores productores no es posible hablar de dirección (en todo caso habría algo así como una auto dirección). Pero en los casos en los que interviene un director productor, éste participa de la escena “como un actor más” proponiendo acciones o textos o comentando la escena de diversos modos (haciendo comentarios a viva voz, susurrándole palabras al oído a los actores o modificando posturas o movimientos mediante la intervención física directa). Se trata de intervenciones que redireccionan las escenas y provocan giros que reconfiguran el campo asociativo. Es importante tener en cuenta que todos los directores productores son al mismo tiempo actores productores ellos mismos: es esta una condición indispensable para la puesta en marcha de este modo de concebir la dirección escénica.

3) Recuperar las imágenes generadas y realizar un montaje con ellas a fin de producir una obra.

Esta tarea de índole dramática que se realiza en buena medida en los ensayos también requiere poner en juego capacidades asociativas y disociativas cercanas pero diversas de las de los actores. En estos casos los directores productores escriben solos o con la colaboración de dramaturgos o asistentes de dirección que cumplen esa función y, ensayo tras ensayo, van dando forma a la escena, probando textos y acciones, realizando agregados o supresiones, siempre en función de la actuación. A veces esta actividad se prolonga después de estrenada la obra.

La potencia de las imágenes generadas radica en que la producción de sentido actoral siempre trae algo del pasado al presente, fragmentos cargados de sentido sobre los cuales la actuación emite su opinión de manera irónica y apasionada y con los cuales el director productor realiza su montaje. Y en ese acto irónico y apasionado directores y actores productores opinan sobre la propia actuación y sobre la escena en su conjunto.

Dirección y detención

La comprensión acabada de las tres tareas señaladas es central a la hora de abordar la dirección como producción y para ello es necesario tener en cuenta una cuarta tarea que le da sustento a las otras tres. Esta tarea es la de propiciar un estado de disponibilidad individual y grupal que se aproxime a ese estado de ensoñación que no es ni el del sueño ni el de la vigilia, esa cancha con niebla de la que habla Bartis, zona difusa, inestable en la que los actores se liberan del imperio de la idea o del impulso que es la plasmación repentina y no reflexiva de ideas internalizadas acríticamente.

Este estado de disponibilidad está estrechamente vinculado a la idea de detención que desarrolla Walter Benjamin cuando habla del teatro de Brecht pero también en sus tesis acerca de la historia. Si bien la detención atraviesa toda la obra del autor, consideramos que este segundo aspecto resulta suficiente para nuestros desarrollos. La detención abre a un tiempo no cotidiano en el que se habilita la mencionada capacidad de los actores de “asociar y disociar imágenes” pero también a formas particularmente intensas de afección estrechamente ligadas a las capacidades asociativas señaladas. Benjamin se refiere a la detención del siguiente modo:

El historicismo culmina con pleno derecho en la historia universal. Y quizás con más claridad que de ninguna otra se separa de ésta metódicamente la historiografía materialista. La primera no tiene ninguna armadura teórica. Su procedimiento es aditivo; proporciona una masa de hechos para llenar el tiempo homogéneo y vacío. En base de la historiografía materialista hay por el contrario un principio constructivo. No sólo el movimiento de las ideas, sino también su detención forma parte del pensamiento. Cuando éste se para de pronto en una constelación saturada de tensiones, le propina un golpe por el cual cristaliza en mónada. El materialista histórico se acerca a un asunto de historia únicamente, solamente cuando dicho asunto se le presenta como mónada. En esta estructura reconoce el signo de una detención mesiánica del acaecer, o dicho de otra manera: de una coyuntura revolucionaria en la lucha en favor del pasado oprimido. La percibe para hacer que una determinada época salte del curso homogéneo de la historia; y del mismo modo hace saltar a una determinada vida de una época y a una obra determinada de la obra de una vida. El alcance de su procedimiento consiste en que la obra de una vida está conservada y suspendida en la obra, en la obra de una vida la época y en la época el decurso completo de la historia. El fruto alimenticio de lo comprendido

históricamente tiene en su interior al tiempo como la semilla más preciosa, aunque carente de gusto (1989b, p.190).

Y poco más adelante:

El historicismo se contenta con establecer un nexo causal de diversos momentos históricos. Pero ningún hecho es ya histórico por ser causa. Llegará a serlo póstumamente a través de datos que muy bien pueden estar separados de él por milenios. El historiador que parta de ello, dejará de desgranar la sucesión de datos como un rosario entre sus dedos. Captará la constelación en la que con otra anterior muy determinada ha entrado su propia época. Fundamenta así un concepto de presente como “tiempo-ahora” en el que se han metido esparciéndose astillas del mesiánico. (1989b, p.191)

Dado que la actuación siempre ocupó un lugar modesto en la historia del arte y de la cultura, quizás el propósito de los directores y actores productores sea igualmente modesto: sin embargo, la “historia materialista” entendida tal como la entiende Benjamin no les es del todo ajena. El director y el actor creador responden a una lógica similar a la del historicismo: siempre actúan a partir de una lógica causal que pone en relación momentos diversos y su trabajo necesita de la causalidad que muchas veces es aquella propia de los textos dramáticos (presente en la superficie de esos textos o en las profundidades de sus subtextos) asociada a causas exteriores que la complementan o refuerzan (la “psicología” de los personajes y la remisión a algún tipo de causalidad social más o menos explícita pero también aspectos secundarios del texto que el creador hilvana como las cuentas de un rosario en función de la idea). Esta causalidad, como la causalidad historicista, construye la escena a partir de una lógica del tipo acción-reacción o esfuerzo-resistencia y su base va a estar en el movimiento causal y no en la detención.⁹ Por el contrario, el director y el actor productor van a encontrar en la detención el fundamento de su práctica: ella es su “principio constructivo”, el fundamento del encuentro inesperado entre la actuación y aquello que está en la escena (el espacio, los otros actores, los objetos) o fuera de ella (el encuentro entre el campo imaginario del actor

⁹ Para Deleuze (2017) toda acción se sintetiza en una situación de duelo o enfrentamiento y requiere como mínimo de la relación entre dos fuerzas. A veces no resulta obvio por dónde pasa ese duelo, pero por complejo y sutil que sea el modo en el que aparece, siempre va a responder a una lógica causal que excluye la detención.

y el campo imaginario introducido por el director que repentinamente se materializa).¹⁰

Sin estas detenciones, la escenificación distanciada de las pasiones, a la que llamaremos *perspectivismo actoral o directorial*, no sería posible: son ellas las que permiten que los cuerpos opinen sobre la escena al introducir una dimensión fundamental que es el tiempo, una manera particular de concebir el tiempo que implica no estar “a tiempo” con los tiempos prefijados (los tiempos del texto, la dirección, el trabajo o la vida) sino introducir desde la actuación una temporalidad diferente. A nivel del trabajo específico de los actores (más allá de ciertas detenciones puntuales y muy visibles como la de la escena recientemente descrita) se genera un fraseo que implica pausas y aceleraciones intempestivas. Este fraseo particular que abordamos con más detalle en otros trabajos coincide con aquello a lo que el actor y director argentino Sergio Boris se refiere como “métrica actoral” y es asimilable a lo que Deleuze (2004) llama velocidades relativas o variables.

¹⁰ Aunque desde otra perspectiva filosófica y abordando un objeto diferente, Deleuze (2018) va a señalar que quien introduce la detención en el cine es Luchino Visconti en *Obsesión* (1943), película que da inicio al neorrealismo italiano. El autor se refiere a la escena inicial de la película en la que el protagonista llega y entra al bar: “El tipo llega de su largo viaje. Lo dejan frente al bar, frente al hostal. Entra a la sala. Se ve de inmediato que no entra “a la americana”. Entra de otra manera, que es el primer golpe que anuncia el neorrealismo. Entra, marca un tiempo de distinción, y literalmente intenta apropiarse el bar, tomar sus puntos de referencia. ‘¿Qué es esto?’. Mira el bar. En ese momento hay muchas personas. Tiene una especie de percepción recortada de toda reacción. Para él se trata de almacenar datos perceptibles. Esa vacilación, ese debilitamiento, esa relajación del vínculo sensorio-motor es lo que estará primero”. (Deleuze, 2018, p.305) Nos gustaría agregar algunos aspectos que creemos importantes con relación a esta escena de detención: en el inicio, el protagonista está dormido en la parte de atrás de un camión. Sus compañeros lo despiertan, le hablan, lo empujan levemente y su cuerpo responde pasivamente como quien recién acaba de ser despertado: apenas tiene reacción y en ese estado camina lentamente hacia el bar, entra y mira el entorno. Casi sin transición, entra en la cocina y ve a la mujer. Luego de una pausa en la que percibimos en su cuerpo, rostro y mirada cómo se ve afectado por esta presencia inesperada, su actitud cambia por completo y se vuelve muy activa: habla, seduce, prueba la comida, pasa a un estado completamente diferente. Lo que determina el debilitamiento de las acciones en un primer momento de la escena es el estado de ensoñación en el que el protagonista se encuentra, a medio camino entre el sueño y la vigilia (y es quizás ese estado el vuelve particularmente intensa la atracción que siente por esa mujer a quien ve por primera vez). Se trata de una escena que remite al estado de ensoñación que es previo al sueño o que se produce al despertar; que se sitúa en el umbral entre el sueño y la vigilia, cuestión que Benjamin desarrolla en varios textos.

Perspectivismo actoral y directorial

Mientras que el “decoro interpretativo” disfraza a las pasiones de mesura y objetividad, estos actores evidencian la constante lucha que existe entre ellas a través de un gesto y un tono que no renuncian a la contradicción y al exceso. El cuerpo de estos actores es un cuerpo pensante, un cuerpo que siempre emite una opinión.¹¹ Su pensamiento siempre es táctico, se juega en el terreno del otro e involucra las pasiones que para Nietzsche son inseparables de todo conocimiento que siempre sería el resultado de la lucha o el juego entre esas pasiones, aunque los modos de mostrar ese resultado sean variables.¹²

En el actor productor, la escenificación de las pasiones tiene al menos dos aspectos: un primer aspecto afirmativo, de aceptación de esas pasiones y un segundo aspecto que se distancia de ellas, que emite opinión sin juzgarlas y los directores cumplen una función central en esa afirmación distanciada. Al segundo aspecto lo denominamos a partir de Nietzsche *perspectivismo actoral o directorial* para distinguirlo del *juicio actoral o directorial*: mientras que el juicio se inscribe en un tiempo que lo preexiste, requiere de un origen y un fin que enmarque las acciones desarrolladas en su nombre, el perspectivismo instaaura una temporalidad singular que se abre al tiempo y a la historia e involucra activamente el cuerpo y las pasiones. El perspectivismo es propio de los actores y directores productores. Estos últimos tienen la tarea de introducir miradas o puntos de vista (externos o no) que permitan generar esa distancia no judicativa sobre la acción desarrollada. Decimos no judicativa porque los actores y directores creadores aceptan estas pasiones pero no hay en ellos una aceptación genuina de las mismas, ya que necesitan someterlas al juicio, reorientarlas a partir de algo exterior a ellas (la verdad, la moral, la corrección política). Los actores y directores productores, en cambio, las aceptan de manera

¹¹ Es eminentemente táctico, siempre se sitúa en el terreno del otro (en un “terreno otro”) e involucra las tres pasiones que Nietzsche considera inseparables de todo conocimiento o comprensión: reír, lamentarse y detestar.

¹² Afirma Nietzsche (2008, p.175): “Existe únicamente un ver *perspectivista*, únicamente un “conocer” *perspectivista*; y cuanto mayor sea el número de afectos a los que le permitamos decir su palabra sobre una cosa, *cuanto mayor sea el número de ojos*, de ojos distintos que sepamos emplear para ver una misma cosa, tanto más completo será nuestro “concepto” de ella, tanto más completa será nuestra objetividad”.

amorosa, conviven con ellas entendiendo que se trata de aspectos inherentes a la existencia.¹³

El *perspectivismo actoral y directorial* requieren entonces de un modo de aceptación de las pasiones que no deja de lado el distanciamiento y de un modo particular de relacionarse con lo otro (espacio, actores, objetos) y establecer vínculos impensados que solo se vuelven posibles a partir de la detención.

Referencias bibliográficas

- Bartís, R. (2003). *Cancha con niebla. Teatro perdido: Fragmentos*. Buenos Aires: Atuel.
- Benjamin, W. (1989a). Experiencia y pobreza. En Benjamin W. *Discursos interrumpidos I*. (165-173). Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1989b). Tesis de filosofía de la historia. En Benjamin W. *Discursos interrumpidos I*. (175-191). Madrid: Taurus.
- Benjamin, W. (1991). La enseñanza de lo semejante. En Benjamin. W. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones IV*. (pp. 85-89). Madrid: Alfaguara.

¹³ Si tomamos el caso de los actores productores populares vemos es por eso que estos son queridos por el pueblo aun cuando puedan tener actitudes o realizar acciones "negativas": egoístas, lascivos, desleales, posesivos, tramposos, destructivos, cobardes, perezosos, ignorantes, simuladores, su público los acepta tal cual son porque ellos ya lo habían hecho previamente ("¿actuamos como caballeros o como lo que somos?", pregunta Joaquín Pardavé en una recordada escena). El cariño que reciben de su público es directamente proporcional a la manera amorosa y afirmativa (pero también distanciada) con la que ellos se vinculan con sus pasiones (aún con las más bajas) y en esa bajeza nos muestran que hay un mundo posible por fuera de la lógica del juicio. Por ejemplo, es evidente que el actor mexicano Fernando Soto "Mantequilla" tiene una mirada amorosa respecto de su personaje Filogonio que, al inicio de *Los enredos de una gallega* (Fernando Soler, 1951), se confabula con un niño para estafar a los propietarios de una fonda y a los comensales. La actuación de Mantequilla se afirma amorosamente en aquello que la sátira vería como robo, inmoralidad y explotación infantil (cuando el niño es en verdad su par y, más aún, quien lo guía y protege). Basta comparar este vínculo singular y atípico "entre pares" con la mirada denigratoria de Gasalla hacia su empleada pública o la de Luis Brandoni respecto de su personaje de *Esperando la carroza* (Alejandro Doria, 1985) en la célebre escena de las "tres empanadas".

- Benjamin, W. (2002). El autor como productor. En Benjamin, W. *Ensayos. Tomo V.* (pp. 111-129). Madrid: Editora Nacional.
- Benjamin, W. (2002b). ¿Qué es el teatro épico? (Primera versión). En Benjamin, W. *Ensayos. Tomo V.* (pp. 7-19). Madrid: Editora Nacional.
- Benjamin, Walter, 2002. “El autor como productor” en *Ensayos. Tomo V.* Madrid: Editora Nacional, 111-129.
- Catalán, A. (2002). “Producción de sentido actoral”. *Teatro XXI*, 12 (pp. 15-20).
- Deleuze, G. (2009). *La imagen-tiempo*. Buenos Aires: Paidós.
- Deleuze, G. (2017). *Cine I. Bergson y las imágenes*. Buenos Aires: Cactus
- Deleuze, G. (2018). *Cine III. Verdad y tiempo. Potencias de lo falso*. Buenos Aires: Cactus.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-Textos.
- Drucaroff E. (2015). *Otro Logos, signos, política, discursos*, Buenos Aires: Edhasa.
- Ferreya, S. (2019). *Estética de lo inefable. Hacia una genealogía materialista del teatro argentino*. Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Ferreya, S. y Rodríguez, M. (en prensa). El actor como productor: hacia un análisis materialista de la actuación en Buenos Aires. *Apuntes de teatro*, 143.
- Lapoujade, D. (2016). *Deleuze. Los movimientos aberrantes*. Buenos Aires: Cactus.

Ludmer, J. (1988). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Sudamericana: Buenos Aires.

Nietzsche, F. (2008). *La genealogía de la moral*. Buenos Aires: Alianza Editorial

Rancière, Jacques, 1996. *El desacuerdo*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Rodríguez, M. (2015). El actor nacional argentino y el cómico mexicano: hacia un modelo revolucionario de periodización. En Sureda-Cagliani, S. (dir.). *Representaciones estéticas en Argentina y en el Río de la Plata siglos XIX, XX, XXI. Política, fiestas y excesos*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan.



6. Dirección, dispositivos escénicos y puesta en escena



Dispositivos de creación escénica en el Teatro da Vertigem: una mirada a las resignificaciones del espacio

Luís Fabiano de Oliveira*

Bajo el lema de “construcción de situaciones”, en julio de 1957 se fundó la Internacional Situacionista (IS), cuyo principal teórico es el autor del conocido libro *La sociedad del espectáculo*, Guy Debord. Reuniendo principalmente a poetas, arquitectos, cineastas y artistas visuales, el movimiento tenía un propósito muy claro: provocar una revolución en la vida cotidiana contra la alienación y pasividad de la sociedad, a través de una crítica unitaria de la sociedad capitalista y acciones que movilicen a las personas a participar en un movimiento para abolir el Mercado y el Estado.

El urbanismo y la arquitectura fueron objeto de numerosos artículos de miembros de la Internacional Situacionista (IS), por entender que las prácticas e intervenciones en el espacio urbano se basan en la crítica de la vida cotidiana. En un documento publicado cuando se fundó, los situacionistas afirmaron que “nuestra perspectiva de acción tiende, en última instancia, a la concepción de un urbanismo unitario” (Debord, 2007, pp. 48-49). La deriva como práctica de la psicogeografía defiende las deambulaciones aleatorias por la ciudad, estimulando reinterpretaciones del espacio basadas en la experiencia vivida. En este mismo documento fundacional se puede leer: “la construcción de situaciones comienza con la destrucción de la noción moderna de espectáculo” (Debord, 2007, p. 56). Existe una relación entre la noción de espectáculo asociada a la no intervención, es decir, como mantenimiento de la alienación. Los situacionistas combatirán esta visión del arte basada en la contemplación de imágenes, que representaría una forma de vida para lo no vivido.

Después de cumplir veinte años de existencia, el grupo paulista Teatro da Vertigem celebró con una gran deambulación colectiva por el barrio Bom Retiro, ubicado en la región central de São Paulo. Después de ocupar espacios tan diversos como una iglesia (El Paraíso Perdido), un hospital (El Libro del Jón), una prisión (Apocalipsis 1.11), el río Tietê (BR 3) o las

* Programa de Posgrado em Educação (PPGEDU/UFRGS)
luisfabiano9977@gmail.com

alturas de un edificio en la Avenida Paulista (Kastelo), la elección recayó ahora en tres localidades que se complementan y que constituyen un camino recorrido por las dos horas del Bom Retiro 958 metros: un centro comercial, lugares públicos y un instituto cultural abandonado. Al conducir al espectador por estos entornos poblados por personajes creados, entre otros dispositivos, a partir de derivas realizadas en el propio barrio, Vertigem presenta temas esenciales de la trayectoria del grupo: la crítica a la sociedad de consumo y la mercantilización de la cultura, apropiaciones afectivas, fluidas y no compartimentadas del espacios urbanos, construcción de líneas de fuga que rompan con la normalización. El acercamiento con los situacionistas que, en un principio, se daría mediante el uso de la deriva como uno de los dispositivos de creación escénica, a nuestro juicio, ha expandido y contaminado todo el espectáculo hasta el punto de “difuminar” los límites entre el arte y la vida cotidiana.

Uno de los principales temas de la Internacional Situacionista (IS) fue construir una nueva concepción de la ciudad, que se veía, en su estructura funcionalista y jerárquica, como una prisión mental y física del espectáculo. Según definiciones extraídas de los primeros números de la revista IS, publicados a finales de los años 50 del siglo pasado, psicogeografía (estudio de los efectos exactos del entorno geográfico, planeado conscientemente o no, que actúan directamente sobre el comportamiento afectivo de los individuos), urbanismo unitario (uso conjunto de las artes y técnicas como medio que contribuye a una composición integral del entorno) y las derivas (una o más personas que se propusieron a la deriva renuncian, por un tiempo más o menos largo, a las razones para moverse o actuar con normalidad en sus propias relaciones, trabajo y entretenimiento, para dejarse llevar por las demandas de la tierra y los encuentros que le corresponden) fueron las propuestas para encontrar nuevas formas de relacionarse en y con la ciudad. Cuando se fundó el IS en 1957, los procesos de reconstrucción de una Europa devastada por la guerra se constituyeron como proyectos publicitarios ideológicos. La actuación del Teatro da Vertigem en varios lugares de la ciudad de São Paulo, también brinda nuevas posibilidades de relación con el espacio urbano. En Bom Retiro, por ejemplo, las proyecciones afectivas del antiguo barrio (que surgen cuando una novia aparece perdida en el tiempo-espacio, siempre colocada sobre marquesinas o muros, en un plano más alto que la realidad) apuntan a algo que se perdió, en un momento en que se realizaban tertulias sociales o las

prostitutas se rebelaban y se movilizaban para protestar; las tiendas, en gran cantidad y casi sin diversidad, siempre están cerradas al consumidor ávido de novedades, a pesar de que no sabe cuáles son o incluso tendrá la capacidad de identificarlas; se limpia el espacio del Instituto Cultural Israelita Brasileiro (ICIB) para que pueda ser transferido al sector privado, probablemente para convertirse en otro centro comercial.

La elección del barrio, según los actores y el director, como tema del nuevo espectáculo surgió a partir de dos interrogantes que se cruzan: primero, porque Bom Retiro es uno de los barrios más antiguos de la capital paulista y se ha destacado, a lo largo de los años, por recibir a las comunidades de inmigrantes (primero, los judíos; después, los coreanos y, finalmente, y muchas veces de manera clandestina, los bolivianos), sufriendo cambios que alteraron significativamente la constitución de una memoria colectiva en esa comunidad. Segundo, porque Vertigem concibió allí la última parte de la Trilogía Bíblica, Apocalipsis 1.11, y se crearon relaciones afectivas entre los miembros del grupo durante los meses de creación de la obra. Antônio Araújo (2012) señala que

en nuestras heterotopías particulares, vislumbramos la producción de una escena-conocimiento que tal vez pueda modificar mi relación conmigo mismo, con mis socios creativos, con la ciudad donde vivo y, quién sabe, ayudar a desestabilizar percepciones, anestias y visiones sobre esa misma ciudad, para vivirla de manera diferente. (p. 113)

Durante el año 2011, tuvimos la oportunidad de discutir en dos oportunidades con miembros del grupo. El foco de estos encuentros fue el uso de la deriva como dispositivo de creación escénica, ya que los situacionistas son objeto de nuestra investigación sobre el espectáculo y el no espectáculo. La primera entrevista con los actores Luciana Schwinden y Roberto Audio, con el iluminador Guilherme Bonfanti y con la codirectora Eliana Monteiro, cuando el grupo ya había hecho varias deambulaciones por Bom Retiro, nos mostró cuánto habían tenido las percepciones sobre el barrio ha sido ampliado o modificado. “Las derivas nos mostraron otro Bom Retiro, que no nos era visible en la superficialidad. Posiblemente estos descubrimientos vayan a entrar en la dramaturgia”, informó entonces Roberto Audio.

Para los situacionistas, todos nos sometemos al entorno y los patrones de comportamiento que generan. La forma en que nos relacionamos

en un espacio determinado, tomando el caso de un barrio concreto aquí, se desarrolla de forma jerárquica, compatible con nuestras atribuciones sociales y profesionales predeterminadas, evitando en lo posible las intervenciones fortuitas que nos desvíen de nuestras funciones ciudadanas. La psicogeografía y el urbanismo unitario, además de su carácter crítico, proponen precisamente esta posibilidad de una nueva aproximación al entorno, de nuevas formas de relación, de situaciones de construcción. Las percepciones de que algo es diferente en el paisaje ya tan conocido, extrañeza generada por las derivas (cuando los integrantes de Vertigem dejaron de trabajar con Bom Retiro de manera funcional y se perdieron por lo que el azar propuso), hicieron que el grupo, además de producir material para futuras improvisaciones que resultarían en un espectáculo, cree nuevas formas de afecto a partir de nuevos modos de observación. Lo que aparece en escena, al analizar la estructura del propio espectáculo (con sus líneas de personajes fragmentados, aparentemente desconectados, pero que juegan continuamente), de forma lúdica y resignificada, no es el resultado de un proceso, sino de una deriva permanente lo que, en ocasiones, posibilita los descubrimientos y confunde las posiciones jerárquicas de artistas y espectadores.

Una de las principales críticas de los situacionistas a la obra de arte de su época residía en su carácter pasivo, es decir, en generar en el espectador una capacidad meramente contemplativa en relación con la producción del artista. En el Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de organización y acción de la corriente situacionista internacional, documento fundacional del Internacional Situacionista, Debord (2007) explica que

la construcción de situaciones comienza con la destrucción de la noción moderna de espectáculo. Es fácil ver hasta qué punto el principio del espectáculo mismo (la no intervención) está vinculado a la alienación del viejo mundo. Por otro lado, vemos cómo las investigaciones revolucionarias más válidas en la cultura han ido rompiendo con la identificación psicológica del espectador con el héroe, para arrastrarlo a la acción y despertar sus habilidades para subvertir su propia vida. La situación está hecha para que la vivan sus constructores. El papel de "Público", si no pasivo al menos como un mero extra, debe disminuir, a medida que aumentemos el número de quienes, en lugar de ser llamados actores, serán llamados vivenciadores, un nuevo significado de este término (pp. 56-57).

La segunda entrevista se realizó con el director Antônio Araújo luego de que terminara la deriva como dispositivo de creación, cuando el grupo ya se encontraba en una sala de ensayo relacionada con el material recolectado en las calles del barrio. En ese momento, nos dijo que “no había interés en ser fiel a los situacionistas ni a lo que escribió Debord”. Las derivas habían hecho al grupo una serie de descubrimientos en relación a la vida cotidiana del Bom Retiro, como, por ejemplo, la gran cantidad de estudios clandestinos, compuestos íntegramente por costureras bolivianas, y el contraste que se podía observar en las calles del barrio durante día y noche. En el primer caso, un intenso movimiento de personas, debido a la gran cantidad de tiendas de ropa existentes, diseminadas por la calle o concentradas en un número importante de modernos centros comerciales; en el segundo momento, un pueblo fantasma habitado por raros transeúntes, guardias de seguridad de las tiendas, papeleros que recogen los restos de tiendas y talleres y donde la mayor concentración de personas se restringe a las zonas conocidas como “Cracolândia”.

En el proceso inicial de construcción de la dramaturgia, Antônio Araújo habló sobre los dispositivos que creó para la deriva: “El dispositivo para una deriva que hice una noche fue caminar en la dirección donde había más bolsas de basura acumuladas en las aceras. Esto me llevó a notar una enorme cantidad de desperdicios que fueron descartados por los distintos talleres de costura del barrio. Estos fragmentos vinieron como elemento constitutivo de la dramaturgia del espectáculo, a partir de la deriva que me di cuenta”.

En una conferencia en el Programa de Posgrado en Artes Escénicas de la Universidad Federal de Rio Grande do Sul, poco después del debut, Antônio Araújo reiteró su intención de no reducir la asociación del espectáculo con una filiación situacionista: “No fue solo a la deriva que mi visión el barrio estaba cambiando, usamos varios elementos, uno de ellos era la deriva”, resaltó.

En la escena contemporánea se pueden identificar ecos o resonancias de las ideas o prácticas situacionistas, pero pocas veces de forma asumida como fue el caso del Teatro da Vertigem en el proceso de creación de su último espectáculo. De manera recurrente, se puede percibir una aproximación con las ideas situacionistas al intentar criticar a los medios de comunicación. La crítica al fetichismo de la imagen, realizada por Guy

Debord a partir de la concepción del fetichismo de la mercancía de Marx, adolece de valoraciones apresuradas que buscan etiquetar a los situacionistas como teóricos de la comunicación. Nuestro deseo, luego de realizar las entrevistas y ver este reportaje del proceso, fue intentar encontrar en el espectáculo cuál podría ser el resultado de las derivas, ya que la identificación de prácticas situacionistas en la escena contemporánea es uno de los objetos de estudio de mi investigación.

Bom Retiro 958 metros critica el espectáculo “dentro” del espectáculo, recordándonos al pluriartista italiano Carmelo Bene, conocido por su “no espectáculo”, pero que presentó sus actuaciones en los principales teatros de Europa, como en la Scala de Milán, por ejemplo. El desfile de los recolectores en uno de los principales cruces de tráfico del barrio, o la escena con los maniqués cantando en el corredor del Lombroso Fashion Mall, no solo tienen un efecto paródico o irónico, ya que las intervenciones del terrorista poético también tienen un carácter espectacular. Lo que está en juego aquí es más que una elección estética, sino una reflexión activa sobre la sociedad de consumo y la mercantilización de la cultura. La cita de uno de los pasajes más famosos de la *Sociedad del Espectáculo*, durante el exitoso atentado terrorista en la estación de Rádio Infinita, solo refuerza algo que recorre todo el espectáculo: estamos ante una obra situacionista, aunque el propio Guy Debord fuera o los miembros de Vertigem son posiblemente los primeros en no reconocer esta alianza.

La proposición de que los espectadores hagan sus propias derivas comienza cuando, en la retirada de la entrada, se entrega un mapa del barrio. El espectáculo comienza en la calle, frente al centro comercial, y también termina en la calle, frente al Instituto Cultural Israelita Brasileiro (ICIB). En las dos noches que hemos visto se están introduciendo pequeños cambios en la dramaturgia, a veces por la actuación de los espectadores, a veces por peatones, conductores o espectadores imprevistos, que, en algunos casos, se confunden con los actores. ¿Es del elenco el papelerero que pasa a tu lado viendo la escena que está sucediendo en lo alto de una marquesina? Las dos señoras que se detienen frente al ICIB y, al leer el banner de “Este punto se acabó”, comienzan a charlar animadamente: “¿Alguien va a alquilar este edificio?”. “Era hora de renovar esto aquí”. ¿Forman parte del grupo, son realmente vecinos del Bom Retiro? En el encuentro de tres calles, justo después de una impactante escena de lucha corporal entre dos prostitutas, el público no sabe dónde mirar, perdido que está entre una

escena que no ha terminado por la reacción de los conductores y otra que ya comienza en lo alto de un edificio. Un conductor grita y tira del foco: “¿No me dejarán pasar?” Ver el espectáculo por segunda vez no diluye esta aproximación entre la ficción y la vida cotidiana, que a veces es una fusión. Aquí aparece algo nuevo en la trayectoria del grupo. Si deambular por los espacios siempre ha sido una constante, antes la división entre espacio escénico y público era mucho más clara, aunque se redujera la distancia entre ellos. En Bom Retiro, sobre todo en las escenas callejeras, esta (con) fusión no afecta ningún efecto de teatralidad; al contrario, la amplifica, generando en el espectador la posibilidad de lecturas que amplían su capacidad reflexiva. Como dice Josette Féral (2012) sobre la performatividad:

La teatralidad nunca ha desaparecido realmente del proceso, sigue siendo un marco indispensable. Es lo que hace visible lo que se ofrece al ojo. En ausencia de esta imagen estaríamos en pura performatividad y luego absorbidos por la acción, como en lo real sin distancia crítica. [...] Toda acción performativa hace uso de la teatralidad. Le da su dimensión estética. (pp. 84-85)

Si bien existe una cierta fusión entre ficción y realidad en las escenas de calle, existe un deseo en la obra de mantener un cierto encuadre del espectador, manteniéndolo en la condición de espectador, por más “borrosos” que sean los bordes. El agradecimiento final de todos los actores es en este contexto: por pesimista y duro que sea todo lo que se muestra, esto es un espectáculo. La pregunta que también me parece que existe aquí es cómo criticar este espectáculo “desde adentro”, que fue una intención de la primera fase situacionista (hasta principios de los 60, cuando se decidió expulsar a cualquier artista de las pinturas de IS).

Cuando regresamos al vecindario el día después de la primera función, había un deseo de hablar con los empleados del Lombroso Fashion Mall, para aclarar si sabían que había una obra de teatro casi todas las noches, si habían visto alguna de las funciones, y finalmente, si tuvieran algo que decir sobre el espectáculo. Al visitar más de diez tiendas y hablar con aproximadamente 80 empleados, encontramos a un empleado que había asistido a la fiesta que se realiza dentro del centro comercial. Tras conversar un rato con ella, nos dimos cuenta de que, más que hablar de performances, uso del espacio, vestuario o escenografía, lo que más le había llamado la

atención estaba directamente relacionado con la temática de la obra y sus posibles implicaciones comerciales.

Le dije a nuestro gerente que cuestionara a la gerencia de Lombroso por qué esta pieza está adentro. Cuando escuché que iban a contar una historia sobre la moda Bom Retiro, me alegré mucho, imaginé que mostrarían lo lindas que son las tiendas, todo lo que hay que comprar aquí. (Empleada de una tienda de ropa para mujeres en Lombroso Fashion Mall, 28 de septiembre de 2012)

Cabe preguntarse por qué intentar establecer una alianza entre el Teatro da Vertigem y una vanguardia europea en la segunda mitad del siglo XX, como arriesga este artículo. La necesidad de encontrar etiquetas que ayuden a categorizar o compartimentar las experiencias ciertamente no es el aspecto a priorizar. Es importante, como escribe Antônio Araújo (2012), “la investigación como dispositivo creativo y el artista como creador de dispositivos de investigación” (p. 107) o, como propone Guy Debord (2007), “tenemos que intentar construir situaciones, o es decir, ambientes colectivos, un conjunto de impresiones que determinan la calidad de un momento” (p. 56). La construcción de ejes, aproximaciones y alianzas pueden ser dispositivos para crear reflexiones sobre dispositivos de investigación, pero también para prácticas, para experimentos, para el espectáculo, para lo no-espectáculo...

Referencias bibliográficas

- Araújo, A. (2012). A cena como processo de conhecimento. En L. F. Ramos (comp.), *Arte e ciência: abismo de rosas* (pp. 105-113). São Paulo: ABRACE.
- Araújo, A. (2011). *A gênese da vertigem: o processo de criação de o paraíso perdido*. São Paulo: Perspectiva/FAPESP.
- Debord, G. (1997). *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto.
- Debord, G. (2007). Por uma Internacional Situacionista: fragmentos do documento fundacional (1957). En E. Felício (comp.), *Internacio-*

nal situacionista: deriva, psicogeografia e urbanismo unitário. Porto Alegre: Deriva.

Felício, E. (comp.). (2007). *Internacional situacionista: deriva, psicogeografia e urbanismo unitário.* Porto Alegre: Deriva.

Féral, J. (2012). O real na arte: a estética do choque. En L. F. Ramos, (comp.), *Arte e ciência: abismo de rosas* (pp. 77-93). São Paulo: ABRACE.

Fernandes, S. (2010). *Teatralidades contemporâneas.* São Paulo: Perspectiva.

Internacional Situacionista (1967). *Definições Mínimas das Organizações Revolucionários.* En línea en: <http://www.oocities.org/projeto-periferia5/is.htm>. Consultado en octubre 2012.

Internacional Situacionista (2002). *Situacionista: teoria e prática da revolução.* São Paulo: Conrad.

Jappe, A. (1999). *Guy Debord.* Petrópolis, RJ: Vozes.

Ramos, L. F. (comp.). (2012). *Arte e ciência: abismo de rosas.* São Paulo: ABRACE.

Teatro da Vertigem. *Bom Retiro 958 metros.* Espectáculo Teatral. Presentaciones de los días 27 y 28 de septiembre de 2012. São Paulo, SP.



La tarea de dirección en los proyectos de modernización del teatro de títeres en Argentina. Reflexiones de Mane Bernardo y Juan Enrique Acuña

Bettina Girotti*

A lo largo del siglo XX, el teatro de títeres experimentó una importante serie de transformaciones: en occidente, aquella imagen tradicional ligada al trabajo en solitario e itinerante, generalmente en espacios públicos y abiertos, y condensada en una concepción del titiritero como “hombre-orquesta”, comenzaba a perder exclusividad entre las formas reconocidas de hacer títeres. La aparición de grupos y compañías, cada vez más frecuente, el trabajo estable en salas teatrales y, con ello, la necesidad de atender a las necesidades y exigencias de puestas en escena con un mayor despliegue, obligaron a pensar en la dirección como una tarea central en los espectáculos con muñecos.

En el campo teatral porteño, la dirección como una tarea específica en el teatro de títeres comenzó a hacerse evidente en los proyectos de modernización que empezaron a gestarse a partir de los años 40. Siguiendo a Henryk Jurkowski (2013), estos proyectos introdujeron transformaciones que se caracterizaron por la creación de nuevas formas, la heterogeneidad y la yuxtaposición, complejizando este tipo de teatro a la vez que resaltaban aquello que tenía de esencial, la relación entre el objeto títere y quien lo manipula. Como correlato de aquellas investigaciones escénicas, esos proyectos de modernización fueron acompañados por reflexiones teóricas en las que intentaron no solo explicar (y justificar) las innovaciones introducidas, sino también legitimar a los espectáculos con títeres como una forma particular de hacer teatro.

En el presente trabajo, intentaremos recuperar las reflexiones de dos artistas cuyas exploraciones estéticas y teóricas se insertaron en esta tendencia renovadora del teatro de títeres: Mane Bernardo y Juan Enrique Acuña, exponentes de la primera generación de artistas locales (Caamaño, 1996). En sus trayectorias, se solaparon espectáculos de títeres (en los que desempeñaron tareas de escritura, realización de muñecos, manipulación

* CONICET/UBA
bettina.girotti@gmail.com

y, claro está, dirección) con teatro de actores, donde se ocuparon de la escritura, la adaptación y la dirección. Nos interesa comenzar a trazar una relación entre el rol de dirección en el teatro de muñecos, con su concepción moderna y con los distintos intentos de reivindicar su condición teatral y su legitimidad entre las artes. Asimismo, la concepción del títere como forma específica de teatro condujo la atención hacia la labor de puesta en escena. De allí que en la serie de libros publicados a partir de los años 40, que se propuso entre sus objetivos legitimar al títere como forma teatral, hayan sido volcadas algunas consideraciones acerca del montaje de espectáculos. Por esta razón, además de las reflexiones y experiencias personales de Aucña y Bernardo, núcleo de este trabajo, recuperaremos algunas de estas publicaciones a modo de antecedente.

¿Un antecedente directo?

Algunas de las primeras referencias locales a la puesta en escena en el teatro de títeres aparecen en la década del 40, en publicaciones escritas por exponentes de la llamada “primera generación de dramaturgos de teatro de títeres” como María del Carmen Schell, Alfredo Bagalio y Javier Villafañe (Caamaño, 1996). Aunque las consideraciones allí volcadas no se concentraban en la dirección, llamaban la atención sobre algunas cuestiones que se debían atender de cara a un montaje, junto con consejos o sugerencias. Entendemos que la aparición de la puesta en escena como construcción y discurso es inseparable de la aparición de la figura del director escénico como responsable de ese discurso (Pavis, 1998), de allí que en este trabajo aquellas publicaciones adquieran el carácter de antecedente.

Además del objetivo de introducir al títere como un arte legítimo, estos escritos presentan una estructura común: se organizan en apartados similares (cuya extensión depende del formato del trabajo y de su público ideal) y dos partes bien diferenciadas, una teórica y otra práctica. La primera incluye una sección sobre la historia de los títeres y otra que atiende a la etimología. La parte práctica, que es la que aquí nos interesa, se compone de una sección dedicada a la confección de títeres y retablos –más o menos detallado según la extensión del trabajo–; y finalmente otra sección en la que se incluyen una o más obras para ser representadas siguiendo las explicaciones antes expuestas.

En 1947, María del Carmen Schell publicaba *Títeres, sombras y marionetas*. Guiada por el fin práctico de solucionar cualquier obstáculo que pudiera presentarse en el montaje de las representaciones de cualquiera de las tres formas indicadas, Schell incluía aquí instrucciones para la construcción de títeres y retablos, así como también piezas para representar: *El hijo de la Paula* de Álvaro Yunque, *El Príncipe Valiente*, de Joaquín Gómez Bas y dos adaptaciones de la propia Schell, una para niños de *El Retablo de Maese Pedro* y otra titulada *Natividad*. Con ello, quedaban cubiertos, según la autora, todos los elementos que componen una función de títeres, como la música, la selección y desarrollo del programa, la construcción de escenarios y sus decorados, la iluminación y los efectos especiales.

Uno de los pioneros en la utilización de los títeres en la educación fue Alfredo Bagalio. Su propuesta pedagógica quedó plasmada en el libro *El Teatro de Títeres en la Escuela*, publicado en 1944 y reeditado en varias oportunidades. Aquí, tomando como base el Teatro de Títeres Trapisonada, fundado por él y que funcionaba en una escuela del barrio de Mataderos, insistía en el protagonismo del niño al proponer que el teatro de muñecos en el ámbito escolar debía ser una labor a realizarse con proyectos y manos infantiles. Empapado de un espíritu práctico, para concretar estas experiencias, exponía criterios para la selección de los alumnos que oficiaran de titiriteros, como la dicción o la buena memoria, y elegía de entre los múltiples procedimientos para la confección de títeres, escenarios y decorados, aquellos que resultarían más fáciles y dieran mejores resultados. Este libro tiene como correlato, la siguiente publicación de Bagalio, *Títeres en casa*, editado por la misma editorial, Kapelusz, en 1949. A diferencia de su trabajo anterior, dirigido a los docentes para el trabajo en la escuela, los destinatarios en esta oportunidad serían los niños y sus padres que officiarían como “guías”, razón por la cual insistía en el hecho de que las explicaciones eran “completamente objetivas y graduales”, además de sumamente detalladas, describiendo el paso a paso y acompañando esas explicaciones con ilustraciones, en las cuales todas las acciones eran desarrolladas por niñas y niños. Los apartados destinados a la construcción eran similares a los incluidos en el libro anterior, aunque simplificados.

Al realizar presentaciones en plazas, teatros y escuelas Javier Villafañe tuvo la oportunidad de enseñar a niñas y niños “el viejo y sencillo arte de los títeres” lo cual hizo que, en esos casi diez años de trabajo, la cantidad de titiriteros se multiplicara. En *Los Niños y los Títeres* (1944) daba

cuenta de la existencia de numerosos teatros de títeres constituidos por manos infantiles en los que representaban sus propias obras con muñecos contruidos por ellos mismos, aportando datos de cada una de las provincias y de cada distrito escolar. Incluía, asimismo, apartados destinados a la construcción de los muñecos y los retablos, y obras que, en este caso, habían sido escritas por niñas y niños de todo el país, junto con un listado de todos aquellos teatros de títeres infantiles que pertenecían al Consejo Nacional de Educación.

En estas publicaciones, las reflexiones en torno a la dirección adquieren la forma de indicaciones y consejos para el montaje de espectáculos y se confunden muchas veces con indicaciones respecto de la construcción y realización. En una zona lindera, se ubica *Los Duendes del Bosque*, de Leonidas Barletta, “fantasía en cinco cuadros”, basada en el cuento Hansel y Gretel, publicada en 1946 por Kapelusz.

Se trata de una obra pensada para un elenco infantil, con momentos musicales o en verso, momentos en prosa y una escenificación con títeres. Barletta no perdió oportunidad de indicar de qué modo debía hacerse la puesta en escena, razón por la cual incluía un apartado dedicado a docentes a cargo de dirigir la representación. Al igual que en los trabajos antes mencionados, sus directrices incluían criterios para la selección del vestuario de los personajes –con especial hincapié en los colores a utilizar como su confección y llegando a resaltar elementos irrisorios como las costuras– y los decorados, e instrucciones para la construcción del teatro de títeres y los muñecos.

Barletta también exponía algunos lineamientos orientados a despertar el entusiasmo tanto entre niñas y niños del elenco como del público:

Hemos procurado que la ternura y la fantasía de la tradicional historieta tengan el marco de modernidad que el pequeño espectador o actor exige para no cansarse, en esta era del cine parlante. [...] un mínimo de indicaciones y aclaraciones estimularán su capacidad de creación y excitarán su iniciativa. (Barletta, 1946, p. 6)

Al mismo tiempo, transformaba al adulto al frente de la puesta en un transmisor de las premisas del movimiento teatral independiente, constituyendo esta experiencia un momento crucial en la educación en el arte teatral. Además de detallar de qué modo debían realizarse los ensayos en esta instancia previa, Barletta indicaba que

El maestro que actúe como director escénico deberá inculcar en los pequeños actores, indiferencia por el lucimiento personal y el aplauso. Sólo así el ejercicio del arte teatral deja de ser un mero pasatiempo y se convierte en un instrumento pedagógico capaz de modelar el espíritu del educando, ya como actor, ya como espectador. (Barletta, 1946, p. 8)

Al igual que los textos de Schell, Bagalio y Villafañe, las consideraciones sobre la puesta en escena de Barletta se asemejan a consejos o instrucciones para el montaje de un espectáculo. Empero, a diferencia de los primeros, aquí aparecen también elementos que desbordan las cuestiones técnicas.

Estas publicaciones no aparecieron de forma aislada sino que coincidieron con la proliferación de textos dramáticos para títeres encabezada por artistas locales desde comienzos de la década anterior. Oscar H. Caamaño (1996) vincula la emergencia de un nuevo modelo de escritura con la posibilidad de trabajar de manera estable y con un elenco más numeroso, especialmente a partir de los años 30, situaciones que relaciona con el movimiento de teatros independientes, cuyo nacimiento coincide con el origen del moderno movimiento titiritero argentino.

Esta nueva escritura para títeres implicaba el abandono –o por lo menos, el abandono de la exclusividad– del modelo sintético, breve y económico dominante, característico del teatro de títeres sin sede fija, ambulante, de pareja o solista. A este diagnóstico inicial, Caamaño agrega que el modelo de espectáculo en forma de recital de cámara –es decir, los espectáculos en sala en los que se ponen dos o tres farsas breves– evolucionó hacia una forma enmarcada de teatro de títeres que obliga a pensar el espectáculo como una unidad y no como una suma de cosas y que por ello implica una reflexión estética acerca del lenguaje.

Así, la modernización del teatro de títeres, su estatuto de forma teatral, la emergencia de un nuevo modelo de dramaturgia, la posibilidad del trabajo colectivo y estable son parte de una misma ecuación en la cual la tarea de dirección adquiere un carácter fundamental. Como adelantamos, las ideas de Acuña y Bernardo sobre la dirección en el teatro de títeres se solapan con sus consideraciones sobre el teatro (entendiendo, claro está, al títere como una forma específica del arte teatral) y con algunas reflexiones en torno a sus trayectorias personales.

¿La dirección como una tarea de experimentación?

Mane Bernardo (1913-1991) se recibió de Maestra de dibujo en la Escuela Nacional de Bellas Artes, Profesora Superior de Grabado en la Escuela de Grabado Ernesto de la Cárcova y Profesora de Escultura en la Universidad de La Plata. El trabajo con los títeres comenzó apenas egresó de Bellas Artes, en 1934, a partir de la invitación del escenógrafo Ernesto Arancibia para realizar muñecos en “El retablo del Maese Pedro”. Entre 1944 y 1946 Bernardo organizó y dirigió el “Teatro Nacional de Títeres” (TNT) en el Instituto Nacional de Estudios Teatrales (INET). Finalizada esta experiencia, fundó junto a Sarah Bianchi el “Teatro Libre Argentino de Títeres” en 1947, que luego cambió su nombre por el de “Títeres Mane Bernardo Sarah Bianchi”. En paralelo a su trabajo con títeres, en 1937 Bernardo fundó la Agrupación Teatral La Cortina junto a María Rosa Oliver, Irene Lara y Alberto Valla, donde estuvo a cargo de la dirección entre 1941 y 1947. También incursionó en el campo de las letras y publicó un libro de poesía, *Tarde blanca y otros poemas* (1947, Editorial Sed).

Bernardo ejerció como directora y publicó más de una decena de libros y ensayos sobre teatro de títeres en los que se ocupó de reflexionar sobre su propia práctica. Sin embargo, sus consideraciones con respecto a la dirección como tarea específica resultan, cuando menos, esquivas y es necesario abordarlas teniendo presente su labor como directora. Durante su estadía al frente del TNT, dedicó ensayos de una fuerte impronta práctica y técnica a la dimensión plástica en el teatro de títeres. En esta serie, al igual que en las publicaciones mencionadas en el apartado anterior, las reflexiones en torno a la puesta en escena adquieren la forma de indicaciones y consejos y se confunden muchas veces con instrucciones para la construcción y realización: en el primero (1945) explicaba los lineamientos generales a la hora de la construcción de un escenario, las premisas para la elección de un repertorio variado, así como la confección de los muñecos y los decorados, exponiendo detalladamente los pasos seguidos, las medidas y hasta los tiempos de secado; el segundo (1945) estaba dedicado a la construcción “armónica” de los retablos; y en el último de estos ensayos (1946), se ocupaba del telón de fondo, los decorados y su colocación y la iluminación. Consejos y sugerencias similares se repiten en volúmenes posteriores.

Si bien es innegable la utilidad de estas indicaciones, recién encontraremos referencias a la dirección a finales de los años 50. En *Títeres de guante* (1959) Bernardo distinguía entre la labor creativa de quienes escribían obras, la de quienes las interpretaban y la de quienes dirigían. Respecto de esta última sostenía que

Al hacer el director la creación escénica de la obra, tendrá en cuenta el sinnúmero de detalles con que puede enriquecerla. En toda obra teatral se agregan siempre a la creación del autor, la del director y luego la del intérprete. Las creaciones (llamemoslas impropriamente) secundarias, como la escenografía, luces, trajes y utilería, son también importantísimas para conservar y mantener la unidad necesaria y lógica del espectáculo. Todas estas consideraciones que son archisabidas en representación teatral, deben guardarse como preceptos adecuados en el teatro de títeres. (Bernardo, 1959, p. 37)

Estas palabras condensan varias cuestiones. Primero “el sinnúmero de detalles” a considerar por el director para enriquecer la obra, muchos de los cuales podrían estar plasmados en los consejos y sugerencias volcados en publicaciones anteriores. También insiste en la importancia de la escenografía, iluminación, vestuario y objetos para lograr la unidad del espectáculo. Bernardo se propone con estas palabras homologar los saberes ampliamente difundidos de la dirección en el caso del teatro (de actores) al teatro de títeres. Y esto es posible porque el títere es ante todo una forma teatral y el muñeco, un actor. Asimismo, en estas reflexiones se destaca el lugar de lo novedoso:

Al ser el títere actor, queda librado al que dirige el espectáculo todas las novedades y ocurrencias que pueda concebir, así como llevarlas a escena con toda libertad y fáciles recursos. El actor está en sus manos y depende directamente de su albedrío. Las pruebas se sucederán una tras otra, hasta llegar a aquella que en conciencia llene el momento adecuado para presentarla al público pulida y evolucionada en situaciones y momentos plásticos realmente teatrales. (Bernardo, 1959, p. 37)

Resuenan en términos como “novedades” y “ocurrencias” algunas de las líneas que caracterizaron la noción de “lo experimental” propuesta por esta autora; una noción que, junto a la yuxtaposición de sus trabajos como

artista visual, directora de actores y de títeres, constituye un elemento clave para pensar su poética.

La Cortina se había definido en sus estatutos como “una agrupación artística organizada para la realización de teatro experimental” (Dubatti, 2012a, p. 21). Las denominadas agrupaciones experimentales se caracterizaron por atender a “cuestiones centradas en lo artístico” (Dubatti, 2012b, p. 73), que se tradujeron en indagaciones en el terreno del diseño y la realización escenográfica, así como en la consideración de otra jerarquía para estos elementos al proponer la conjunción “plástica escénica” como una actividad separada de los “decorados” (Fukelman, 2017); una disociación que invita a pensar que “La Cortina estaba proponiendo una nueva perspectiva plástica del teatro, con una dimensión más general, que no solamente tuviera que ver con las categorías que conocemos como escenografía y vestuario, sino que las incluyera y superara” (Fukelman, 2017, p. 207). Pero también el término “experimentación” se reitera en los trabajos de esta artista sobre títeres. Tal es el caso de *Títere: magia del teatro* (1963), en el cual la autora realiza un recorrido por la historia de los títeres organizándola en tres tiempos que se superponen y conviven. El tercero, el tiempo de lo experimental, correspondería a aquellas manifestaciones en que el títere (entendido de forma amplia) se cruza con otras artes por lo que la imaginación adquiere un valor decisivo. Esta noción de experimentación fundada en el cruce con otras artes es inseparable de la concepción moderna del títere que, para Henryk Jurkowski (2013), está atravesada por la yuxtaposición de diferentes medios de expresión, es decir, se trata de una práctica marcada por la heterogeneidad.

La organización armónica de elementos heterogéneos aparecía también en relación a la conformación de un equipo de trabajo. En *Del escenario del teatro al muñeco actor* (1988), Bernardo reparaba en la organización de un grupo de artistas donde cada integrante se dedicaría a una tarea particular –escritura, interpretación, música, pintura, técnica, etc.–, pero siempre con el objetivo de montar un espectáculo de títeres, donde estos tuvieran un lugar central. Frente a este colectivo heterogéneo, la dirección se presentaba como una labor de conducción, encargada de velar por la continuidad del equipo de trabajo y por la calidad de su producción. Empero, aquella conducción comportaba dar lugar a la capacidad de creación de cada uno de los miembros del equipo, quienes no deben ver “en el

director a un patrón ni como dueño ni como modelo para copiar” (Bernardo, 1959, p. 59).

La tarea de dirección aparece entonces ligada a la unidad y coordinación de los distintos elementos que componen la puesta en escena, pero también a la innovación y experimentación propia de quien dirige, pero también la de quienes integran el equipo de trabajo.

El problema del titiritero como “hombre orquesta”

Nacido en Posadas, Misiones, Juan Enrique Acuña (1915-1988) comenzó su labor artística en el campo de la poesía. Junto a otros dos poetas, Manuel Antonio Ramírez y César Felip Arbó, en 1936 publicó *Triángulo*, obra emblemática de la literatura misionera. Conoció el mundo de los títeres gracias a Javier Villafañe (según él mismo contaba, esos fueron los primeros títeres que vio) y creó, primero los “Títeres de Verdegay” en 1944, y a mediados del 50, “Titiritaina”, retablo compartido con Marta Suárez y Martín Vives. Luego, dirigió y organizó el Departamento de Títeres del Teatro IFT, antes de instalarse en Costa Rica. Acuña estuvo también vinculado al mundo teatral y ocupó puestos en diversas organizaciones de Buenos Aires: fue director artístico del Teatro La Rueda, secretario de la Federación Argentina de Teatros Independientes (F.A.T.I.) a la cual representó en el primer Congreso de Teatro realizado en 1957 en Uruguay. Así, al igual que en Mane Bernardo, se observa en la trayectoria de Acuña una superposición entre su labor en el mundo de los títeres y el mundo teatral; superposición que tiene como corolario el trabajo en el Teatro IFT

En “Hacer títeres”, escrito que prologaba la edición checa de algunas de sus obras (Orbis, 1964), Acuña recuperaba los caminos recorridos con sus títeres y algunas de las preocupaciones que lo habían acompañado desde 1944. Comenzaba por trazar un paralelismo con el mundo del teatro a través de la expresión “hacer teatro”, para inmediatamente resaltar las particularidades del teatro de muñecos:

Hacer títeres es una expresión semejante a la frase “hacer teatro”, que quiere decir, en términos generales, dedicarse al teatro. Sin embargo, en la Argentina, “hacer títeres” tiene un significado menos lato (amplio), más literal. Una persona que hace teatro puede ser director, actor o escenógrafo. El que hace títeres es titiritero, es decir, un individuo que, por lo gene-

ral, se ocupa él solo de todas las tareas que pueden caber en la expresión “hacer títeres”. De donde resulta que en la Argentina, que debe ser uno de los países de América del Sur donde, hoy por hoy, se hace más títeres, los que lo hacen representan la imagen clásica del titiritero. (Acuña, c. 1963, p. 1)

A aquella comparación entre los modos de hacer se adjuntaba un diagnóstico sobre el modo de producción que predominaba en el teatro de títeres local marcado por el trabajo, de un lado, itinerante e inestable, lo cual traía aparejado la imposibilidad de exploraciones técnicas, y de otro, solista, que acotaba las posibilidades de representación y el repertorio, una descripción que se acerca al antiguo modelo del que habla Caamaño. En su experiencia, aquella forma de hacer títeres se asociaba a una disconformidad con la estructura de los retablos y a la insatisfacción producida por el trabajo individual que transformaba al titiritero en hombre orquesta.

Aunque observaba diversos intentos de renovación, estos tenían un carácter espontáneo y no lograban alterar el panorama general. Frente a este escenario, el teatro independiente, aparecía como un modelo a seguir: “Deseaba que el teatro de títeres recorriera un camino parecido, quería que un nuevo contenido, otras formas y otros modos de trabajo dieran un sentido más profundo y rico a la frase ‘hacer títeres’” (Acuña, c. 1963, p. 3). Estas preocupaciones –cuya solución, durante los primeros quince años de trabajo con los títeres, revestían un carácter si se quiere utópico– encontraron en el IFT un espacio excelente para comenzar a resolverse gracias a las posibilidades técnicas y tecnológicas ofrecidas por la institución, las cuales permitieron destrabar aquellas insatisfacciones ligadas a la dimensión del retablo y la incorporación de nuevas formas de títeres y de manipulación, pero también a partir de la posibilidad de contar con un numeroso equipo de artistas y traducir aquel trabajo solistas en uno colectivo.

Hasta aquí esas insatisfacciones, preocupaciones y deseos tenían pocas posibilidades de ser llevadas a la práctica. A partir del trabajo en el IFT podemos pensar la labor de Acuña en tanto director. A esta se le agregaría a partir de 1968 el trabajo en Costa Rica al frente del Moderno Teatro de Muñecos. En este sentido, el rol de dirección en el teatro de títeres tuvo como condición de posibilidad un modo de producción ligado al trabajo estable de un equipo.

Las experiencias de casi 30 años de trabajo quedaron condensadas en *Aproximaciones al arte de los títeres* (2013). Allí, al igual que los “manuales” antes mencionados, se dedicaba primero, a recuperar y proponer un modo de abordar la historia del títere, luego a la dimensión teórica, y finalmente a la práctica. A diferencia de los trabajos anteriores Acuña interpone, entre la historia y el hacer propiamente dicho, la teoría, entendida en el sentido de reflexiones sobre la praxis condensada en preguntas como ¿qué hago? ¿por qué lo hago? ¿cómo lo hago? ¿dónde y cuándo lo hago? ¿para qué o para quién lo hago?

Como dijimos, la tarea de dirección está asociada a la concepción del títere como una forma específica del arte teatral, de allí que las menciones y comparaciones con el teatro no solo revistieran un carácter modélico, sino que colaboraran en mostrar qué es lo que el teatro de títeres, y específicamente, la tarea de dirección, tiene de particular.

Acuña proponía ciertas modificaciones terminológicas. Así, en lugar de hablar de drama, fábula, historia, guión, entre otros, prefería la expresión “idea dramática” capaz de aludir directamente al “esqueleto teatral” de la fábula, despojándola de “toda carnadura puramente literaria” (Acuña, 2013, p. 126). Asimismo, prefería la palabra “interpretación” para referir a las cuatro prácticas que interpretan la idea dramática. En ese sentido, la dirección como tarea era concebida como la interpretación artístico-ideológica de la idea dramática, primer paso en el proceso creador del hecho teatral.

Desde este enfoque, el director sería quien estructura ideológica, estética y técnicamente el espectáculo teatral. Pero no se trata de una simple tarea de coordinación de cosas y actividades dispersas, cuya única misión es la de ponerlos en orden en el escenario, sino el primer y decisivo intérprete de la idea dramática. Enumeraba entonces las tareas que llevaría adelante: interpretar al autor y su texto; organizar el equipo de artistas y técnicos que se encargan de interpretar y realizar la idea dramática; controlar y estructurar cada una de esas interpretaciones para lograr una síntesis final del espectáculo

Ahora bien, la singularidad del espectáculo de títeres y la estrecha relación que existe entre sus elementos estructurales, determinaba para Acuña una posición también especial del director en todo el proceso de la puesta en escena. De aquí surgía una diferencia notable entre el director del teatro de muñecos y el de teatro de actores, en relación al trabajo con

el texto, a las distintas facetas de la realización y, por último, en relación al trabajo de interpretación escénica. En cuanto al texto, Acuña explicaba que el director de teatro de títeres debía trabajar de manera más rigurosa, en especial desde el punto de vista técnico, dada la escasez de textos dramáticos escritos específicamente para títeres, dificultad comúnmente saldada a través de la adaptación de otros géneros literarios o de textos dramáticos para actores. La dirección en el teatro de títeres, comportaría otras aristas, tanto en el trabajo de realización, a partir de la posibilidad de plasmar en los muñecos el aspecto físico de los personajes imaginado por el director, como en el de la interpretación, dado que el trabajo actrices y actores se desdobra (manipulación y dicción).

En Acuña, la tarea de dirección en el teatro de títeres tuvo como condición un modo de producción ligado al trabajo estable de un equipo, asociado a una modernización de aquel modo de hacer títeres tradicional y condensado en la figura del titiritero como hombre orquesta. En esa nueva forma de producción, aparecían nuevas posibilidades técnicas y de interpretación, así como también la necesidad de asegurar una síntesis final del espectáculo. Asimismo, aunque el teatro de títeres fuera pensado como una forma específica del quehacer teatral, era necesario reparar en aquellas aristas particulares de la actuación con muñecos.

A modo de cierre

En el presente trabajo, intentamos recuperar algunas de las reflexiones de Mane Bernardo y Juan Enrique Acuña en torno a la dirección en el teatro de títeres. Sus experiencias dialogan con una serie de escritos que atendieron al montaje de espectáculos con títeres. En estas publicaciones, que revisten un carácter de antecedentes, se volcaron consejos o sugerencias a la vez que recomendaba atender a algunas cuestiones de cara a un montaje. Estas no aparecieron de forma aislada sino que coincidieron con la proliferación de textos dramáticos para títeres encabezada por artistas locales desde comienzos de 1930, un nuevo modelo de escritura que se relaciona con la posibilidad de trabajar de manera estable y con un elenco más numeroso. Con ello, la nueva escritura para títeres implicaba el abandono de la exclusividad del modelo sintético, breve y económico dominante, característico del teatro de títeres sin sede fija, ambulante, de pareja o solista.

En Bernardo y Acuña, la concepción del títere como una forma específica de teatro, la posibilidad de un trabajo colectivo y estable, son ingredientes fundamentales no para pensar simplemente el montaje de un espectáculo, sino la tarea de puesta en escena entendida como una construcción discursiva cuya responsabilidad recae en una figura particular: el director escénico (Pavis, 1998). Así, la modernización del teatro de títeres asociada al abandono del modelo sintético, su estatuto de forma teatral, la emergencia de un nuevo modelo de dramaturgia, son parte de una misma ecuación en la cual, la tarea de dirección adquiere un carácter fundamental.

Referencias bibliográficas

- Acuña, J. E. (c. 1963). "Hacer títeres". borrador Archivo Acuña.
- Acuña, J. E. (2013). *Aproximaciones al arte de los títeres*. Córdoba: Ediciones Juancito y María.
- Bagalio, A. (1944). *Teatro de títeres en la escuela*. Buenos Aires: Kapelusz.
- Bagalio, A. (1949). *Títeres en casa. Los preparan los niños*. Buenos Aires: Kapelusz.
- Barletta, L. (1946). *Los duendes del bosque*. Buenos Aires: Kapelusz.
- Bernardo, M. (1945a). "Los títeres en nuestro Instituto". *Boletín de Estudios de Teatro*, (8), 47-52.
- Bernardo, M. (1945b). "Teatro de títeres". *Boletín de Estudios de Teatro*, (9), 87-90.
- Bernardo, M. (1946). "Escenografía para los teatros de títeres". *Boletín de Estudios de Teatro*, (12), 56-57.
- Bernardo, M. (1959). *Títere de guante*. Santa Fe: Dpto. de Extensión Universitaria UNL.
- Bernardo, M. (1962). *Títeres y niños*. Buenos Aires: Eudeba.

- Bernardo, M. (1963). *Títere: magia del teatro*. Buenos Aires: Ed. Culturales Argentinas.
- Bernardo, M. (1977). *Teatro*. Buenos Aires: Latina.
- Bernardo, M. (1988). *Del escenario del teatro al muñeco actor*. Buenos Aires: INET
- Bernardo, M. y Bianchi, S. (1991). *Cuatro manos y dos manitos*. Buenos Aires: Ed. Tu Llave.
- Caamaño, O. (1996). "Dramaturgia para títeres en la Argentina". *Tablas* (50)
- Dubatti, J. (2012a). "Para la historia del teatro independiente en Buenos Aires: los "Estatutos" de la Agrupación Teatral La Cortina en 1940 (edición y comentario)". *Anuario de Estéticas y Artes*, 4, 17-24.
- Dubatti, J. (2012b). *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.
- Fukelman, M. (2017). *El concepto de "Teatro independiente" en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral: estudio del período 1930-1946*. Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires. En línea: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4668> Consultado en diciembre 2019
- Pavis, P (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós.
- Schell, M. C. (1947). *Títeres, sombras y marionetas*. Buenos Aires: Ferrari Hnos.
- Villafañe, J. (1944). *Los niños y los títeres*. Buenos Aires: El Ateneo.
- Zayas de Lima, P. (1990). *Diccionario de directores y escenógrafos del teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna



Primeros estudios sobre la situación-coreográfica

Talma Salem*

El presente texto propone una aproximación inicial al término *situación-coreográfica*. Este término, presente en sinopsis de obras y descripciones de talleres, aparece como forma de nombrar una diversidad de prácticas contemporáneas de danza, pero sin definición precisa. Se trata de una noción amplia y borrosa por naturaleza a la cual no se pretende fijar.

Así, este trabajo esboza un marco de articulación entre dos ejemplos y teorías que permite relevar aspectos potenciales de la *situación-coreográfica*, además de comprender los desplazamientos conceptuales implicados en esta noción.

En la historia de la danza occidental, la coreografía es un concepto en movimiento que tuvo un aumento de su problematización desde mitad del siglo XX en adelante. Según Juliana Moraes, en este proceso de actualización el concepto de coreografía deja de ser exclusivo de la danza para transformarse en un campo de conocimiento (Moraes, 2019).

Este campo expandido de la coreografía revela, entre otras, las dimensiones políticas de lo coreográfico. Vinculada a la performance art y en diálogo con categorías como el pós-coreográfico (Fagundes Dantas, 2014), la situación-coreográfica pone en juego el concepto tradicional de coreografía y participa del proceso de actualización indicado por Moraes.

Al desestabilizar la noción de coreografía también se desestabiliza el rol de coreografiar. En algunos casos se diluye, en otros recibe un cambio de tareas, a veces hasta desaparece o es sustituido por una “cosa”. ¿Qué implica coreografiar una situación? ¿Cuál es el lugar de le coreógrafe en la situación coreográfica? ¿Qué nociones del coreográfico colaboran para pensar la situación coreográfica? ¿En qué repercute pensar lo coreográfico como situación?

Estas son algunas de las preguntas que impulsan el desarrollo de este escrito. Una búsqueda por un contorno mínimo, por algunos trazos

* SeCyt-UNC / FA y CIFFyH-UNC
contato.talsalem@gmail.com

que posibiliten colectivizar las singularidades de las prácticas contemporáneas de danza interesadas en la situación-coreográfica, y que permitan seguir reflexionando sobre ella.

Breve marco introductorio

El arte contemporáneo es un campo heterogéneo, de lenguajes liminares y constante problematización. Victoria Perez Royo en reciente conferencia para la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, en el ciclo “Diálogos sobre creación e investigación artística” advierte que, uno de los aportes del arte para el campo académico es el hecho de que “las prácticas artísticas continuamente están poniendo en cuestión qué son las prácticas artísticas. Cuando ya se da algo por sabido se cuestiona. Se cuestionan los formatos, las maneras, etc.” (Perez-Royo, 2020)

Este estado de pregunta permanente se terminó de instalar en el campo de la danza occidental en las últimas décadas del siglo XX. De esta forma, podemos actualmente encontrar una infinidad de modos de hacer y de nombrar las prácticas, así como diferentes concepciones de danza y problematizaciones sobre términos asociados a ella. Así, aparecen campos de investigación definidos como estudios del movimiento, estudios coreográficos, filosofía de la danza, etc.

Philippe Guisgand en el texto *Sobre la noción de estado del cuerpo*¹ de 2012 apunta sobre la necesidad de la construcción de reflexiones teóricas apoyadas en la palabra de quienes danzan. El autor advierte que de esta forma se trabaja una verdadera investigación en danza que beneficie la investigación y la danza. Teniendo como inspiración este pensamiento, se propone una primera reflexión sobre el término *situación-coreográfica*, término usado también por quien escribe este texto para nombrar sus trabajos.

La coreografía

La coreografía es, como afirma Juliana Moraes, un concepto en transformación. Según esta autora, la coreografía pasa de ser la escritura de la danza (correspondiente a su etimología griega) para configurarse como un campo autónomo de conocimiento a partir de su expansión a otros

¹ Traducción propia. Original: *À propos de la notion d'état de corps.*

campos, rompiendo los límites de la danza (Moraes, 2019). En la breve genealogía presentada por Moraes se encuentran diferentes posicionamientos artísticos y teóricos sobre el concepto, demostrando su pluralidad y movimiento constante.

La transformación del concepto de coreografía, desde una perspectiva histórica en el campo de la danza, se debe a estrategias, o como propone André Lepecki, *líneas de fuga* trazadas por diferentes artistas para empujar o romper de alguna forma el “proyecto masculinista, paternal, señorial, judicial, teológico y disciplinario” (Lepecki, 2007, p.122) que constituye los inicios de la coreografía. Este reconocimiento de la coreografía como proyecto político (realizado por profesionales de distintos campos) puede ser identificado como el paso fundamental para la expansión del campo coreográfico.

Al citar ejemplos de diversos pensamientos sobre lo coreográfico desarrollados por artistas de la danza moderna norteamericana como Isadora Duncan, Loie Fuller y Martha Graham el autor afirma:

Inevitablemente, cada una de estas estrategias cayeron nuevamente en el estrato de lo coreográfico -pero este caer ya es un rehacer de lo coreográfico en sí, apartándolo de sus orígenes e imperativos mayoritarios; este caer ya es el trabajo de la danza.² (Lepecki, 2007, p.123)

En tal sentido, el trabajo de la danza en rehacer lo coreográfico, empujado por las artistas de la danza moderna, se intensifica en la danza posmoderna y sigue en gran parte de las prácticas contemporáneas de danza. En estas, ya no se trata predominantemente de desarrollar temáticas ajenas a ser representadas/expresadas como en el ballet o la danza moderna, se configura un ocuparse del “cómo” más que del “qué”, o mejor, el “qué” es el “cómo”³.

Monica Fagundes Dantas, en un primer esfuerzo de diálogo con Hans-Thies Lehmann, intenta buscar una especie de equivalente en la danza a lo que sería lo posdramático en el teatro, para ello propone el término de pos-coreográfico. Con este, la autora hace referencia a danzas

² Traducción propia. Original: “Inevitably, each of these strategies fell back into the strata of the choreographic—but this falling is already a redoing of the choreographic itself, moving it away from its majoritarian origins and imperatives; this falling is already the work of dance.” (Lepecki.2007.p.123)

³ Aquí una interpretación del posicionamiento de Laurence Louppe sobre los valores que aúnan las danzas contemporáneas (más que principios estéticos). (Louppe.2001)

en las cuáles se puede observar una búsqueda por “difuminar las líneas entre composición de movimiento, agenciamiento de estados del cuerpo, gesto danzado, movimiento cotidiano, improvisación en escena, desestabilizando los registros miméticos (...)” (Fagundes Dantas, 2014, p.130). Estas características observadas por la autora en ejemplos brasileños de danza contemporánea del siglo XXI pueden ser consideradas como vías de escape en el *dispositivo de captura* (Lepecki, 2012) que es la coreografía, pero ¿Se podrían pensar por fuera de lo coreográfico, o sería lo pos-coreográfico un hilo más en la tensión de la trama (o de la maraña) del concepto de coreografía?

La situación-coreográfica

La noción de situación viene siendo trabajada en el campo de las artes por diferentes personas de distintas áreas como Oscar Cornago (2016) y Claire Bishop (2012). En esta breve ponencia se propone observar qué se releva como característica la *situación-coreográfica* en las prácticas descritas. Se opta dejar para una próxima oportunidad la profundización y articulación teórica específica sobre la noción de situación.

“La situación es siempre, de alguna forma, coreográfica. Se configura por los modos de disposición de las cosas y las relaciones circunstanciales que se dan entre ellas. La situación es cambiante, aunque ocasionalmente se pueda estancar.”⁴

La coreografía como escritura de la situación, es primero una escritura de acuerdos previos que establece un recorte y delimita el campo de acción. Estos “acuerdos previos” pueden estar más o menos próximos a prácticas de escrituras encontradas en la performance art (*statements*, instrucciones, programas performativos) o en la danza posmoderna (*scores*, partituras de improvisación). En cualquier caso, se tratan siempre de decisiones previas que enmarcan conceptualmente la situación, y que en el caso de los trabajos colectivos proporcionan un mínimo común a ser habitado. Es precisamente, ocuparse de habitar en lugar de preocuparse en componer, lo que diferencia a la *situación-coreográfica* de otros marcos de improvisación en danza.

⁴ Síntesis de apuntes del cuaderno de notas de la artista Talma Salem, que escribe esta ponencia. El momento de las notas coincide con el proyecto Caminando realizado en CePIA-UNC entre 2018 y 2019 en el cual era directora artística, la creación de Fin de Fiesta y del taller “Situaciones coreográficas” propuesto por ella.

La situación desafía el dispositivo de captura, no se deja reproducir, demanda ser re-habitada y rehecha a cada vez. Se inscribe en el tiempo de manera efímera como escribir sobre un vidrio empañado. No tiene un “deber ser” completo, por lo cual no hay forma de medir su éxito o su fracaso.

A continuación se describen dos ejemplos para ampliar la reflexión.

Fin de fiesta

Fin de fiesta⁵ es un trabajo creado/presentado en la ciudad de Córdoba en 2018 y auto-nombrado como *situación-coreográfica*. En él, el grupo trabaja con la siguiente instrucción⁶: *Durante 60 minutos, sostener en el aire colectivamente 21 globos rojos llenados por su aliento, sin jamás agarrarlos con las manos una vez que están llenos.*

Luces blancas iluminan todo el espacio escénico por igual, como en una cancha deportiva. Durante la entrada del público, algunas de las personas que accionan ya están presentes observando o realizando una especie de calentamiento.

El público se sienta tanto en las gradas, como en algunas sillas colocadas en el espacio escénico contra la pared, posibilitando que las personas se vean entre ellas. La situación del público no es pareja. Quienes están en las sillas se encuentran bajo la luz y se pueden encandilar por su intensidad, mientras que las personas en las gradas están en la penumbra y sin luz en la cara. La situación en el espacio escénico se va transformando al paso de la entrada de los globos y de más personas. Lo que se puede ver como un juego pueril, empieza gradualmente a revelar la complejidad de sostener el hacer colectivo. Se quedan explícitas las decisiones individuales y colectivas así como las estrategias que se diseñan en el momento. Aparecen las negociaciones con el propio cuerpo, con los otros cuerpos, el cansancio, etc.

La dinámica de la situación convoca al público a negociar con sus ganas de participar (sea por la empatía con los cuerpos transpirados, comprometidos, perdidos, expuestos y vulnerables o simplemente por el abu-

⁵ Creación de Laura Faner, Lucrecia Requena, Mariana Saur Palmieri, Melanie Passardi, Pablo Ripoll y Talma Salem en la sala de teatro independiente Quinto Deva.

⁶ Este proceso estuvo profundamente marcado por la noción de programa performativo de Eleonora Fabião, sin embargo, por haber desbordado esta noción se optó por el uso del término “instrucciones”.

rimiento). Las convenciones del espacio teatral no permiten que esta sea una decisión fácil. Atestiguar el esfuerzo y el derroche energético de estas personas, en algo que no se termina de entender por qué está sucediendo, también aporta a la duda.

Claramente la situación es susceptible a la participación del público, pero no deja de ser un importante elemento de desestabilización (sean los gritos desde las gradas como en partidos deportivos, o la entrada al espacio para accionar). Como este no sabe exactamente *las reglas del juego*, su eventual entrada manifiesta las diferentes interpretaciones que puedan tener de la situación.

Al llegar al tiempo predeterminado se toman distintas decisiones para dar fin a la situación. De pronto el espacio ruidoso y frenético da lugar al vacío inicial. Público y artistas contemplan conjuntamente la ausencia de lo que fue y que sigue latente ahí. Espacio y cuerpos transformados, ya nada es lo mismo.

Si bien las experiencias previas sedimentan herramientas para habitar esta situación, todo es imprevisto en ella. Hay una renovación constante de los acuerdos previos y actualización de la situación. En este sentido la *situación-coreográfica* se enmarca como práctica de improvisación, no obstante -como fue mencionado anteriormente- componer no es una preocupación de quienes están en la situación, estas se ocupan de habitar las circunstancias dadas y tomar decisiones en base a los acuerdos previos y a lo que está sucediendo allí.

Esto no quiere decir, absolutamente, que no haya composición. De hecho, la mirada del público es un elemento determinante en ella. Por ejemplo, al levantar un poco la mirada puede apreciarse solamente la danza de los globos (coreografiados por los cuerpos) que despliega determinado campo poético, sentidos, etc. Al bajarla pueden observarse solamente los cuerpos (coreografiados por los globos) lo que abre otras capas de sentido. Como apunta Oscar Cornago:

“Desde dentro de una situación, la representación que se está generando no es nunca una única representación, sino una posibilidad abierta continuamente reinventándose. Como parte de una situación no concluida, no hay una sola opción de representación.” (Cornago.2016.p26)

Otro trabajo que puede contribuir a reflexionar sobre la situación-coreográfica, a pesar de no autonombrarse como tal, tuvo lugar en 2019 durante la bienal de Performance BP.19, también en la ciudad de Córdo-

ba. Como parte de la programación en la galería de arte El Gran Vidrio, se realizó el seminario-happening-fiesta “Aprender un cuerpo” del artista argentino Silvio Lang.

Aprender un cuerpo

En esta propuesta, Lang trabaja durante algunos días con un grupo de personas locales inscriptas previamente. Al final, sucede una apertura al público.

Entrar en el espacio en donde sucederá el trabajo está sujeto a una condición: tapar la cámara de los celulares con un adhesivo. ¿Qué sucederá allí de tan secreto? ¿o será más bien una invitación a tener una experiencia no mediada por la cámara?

El cubo blanco del espacio de la galería deja al público sin saber dónde ubicarse, y finalmente la mayoría se posiciona cerca de las paredes conformando un “alrededor”. Algunas personas comienzan a moverse en el centro, interaccionan con quienes observan, a veces su baile parece una ofrenda, otras veces una invitación. La situación no es clara, no se puede tener total seguridad sobre quiénes son las personas performers y quiénes son público. Gradualmente la situación se arma como una gran fiesta de baile, conducida por el Colectivo Queen Cobra con su DJ set, juego de luces y presencia de humo. “El artista se vuelve invisible. El goce se re-parte” (Lang.2018), algunas personas miran, otras bailan y también, como siempre, hay quienes deciden irse. Al terminar se hace una conversación sobre la experiencia.

Al respecto del modo de trabajo Lang describe en la página web Lobo Suelto:

Tomar cualquier técnica de baile, o práctica deportiva, o un arte marcial que hayas frecuentado. El kalari, por ejemplo, esa antigua danza guerrera de la antigua India. Volver a entrenarlo pasándoselo a otrxs. Listar las figuras, los gestos, los movimientos de ese entrenamiento. Para luego tomar cualquier de sus partes y amplificarlas, exagerarlas, hasta deformarlas. Desplazar esas deformaciones en la pista, sentirse una materialidad mutante y transhumante. Condensar esos desplazamientos y esos agrandamientos. Discernir en ese tiempo resonante de la condensación las diferencias sensibles; decidirse por cualquier sensación diferencial; empezar a moverla; articularla con otra sensación, y con otra, y con otra... Seguir el despliegue de esa red de sensaciones o diferencias de grado posibles

que relanzan el movimiento en un “plano de composición”. No se trata de componer una coreografía, un guión obligatorio, sino de aprender a componer un cuerpo de sensaciones dinámicas. (Lang, 2018)

Aquí queda evidente el corrimiento del plano compositivo que se suele pensar como construcción espacial, al cuerpo. Obviamente, como se ha dicho antes respecto de Fin de fiesta se conforman composiciones espaciales, pero no como centralidad del trabajo, sino como un “componer el común” (Lang, 2018). Al pensar la coreografía en este contexto el artista plantea:

La coreografía como espacio vivo por el cual se aprende un cuerpo. Un cuerpo agigantado de salidas y entradas que hacen pasar gestos, figuras, ritmos, saberes técnicos de cuerpos múltiples. La coreografía ya no sería esa práctica de ordenamiento y moldeado de los cuerpos si no la capacidad técnica de crear y cruzar umbrales de intensidades, de concatenar fuerzas que actúan sobre y entre los cuerpos. (Lang, 2018)

En esta redefinición de coreografía desde la práctica, Lang tensiona una multiplicidad de conceptos, definiciones y roles del campo de la danza que no están/serán abordados aquí. Sin embargo, es esencial reconocer que estos conforman una red articulada de re/des/construcción sistémica de todas las nociones implicadas en el hacer danza.

Por ejemplo, ¿cuál es el rol de la dirección en estos trabajos?

En ambos casos podemos observar que la coreografía no es algo que está dado de inicio, esta va siendo a través de la situación. La situación coreografía es todos los elementos que la constituyen y al mismo tiempo es coreografiada por ellos. Es movente, estable en su inestabilidad. Por esta razón cuerpos y sentidos nunca terminan de ser capturados.

Así es posible afirmar que la coreografía se hace entre todos los elementos involucrados en la situación (por propiedades, formas de responder a los estímulos, decisiones, etc). Una cantidad innumerable de fuerzas que componen el campo de posibilidades de la situación.

La dirección, como tarea de reconocer, avivar y poner en común los afectos y potencias de la situación (Lang.2019.p.117) es compartida. Se da tanto desde la mirada externa cuanto en el habitar la situación. Así, en el encuentro de estos dos puntos de experiencia distintos de dirección, se toman decisiones que pueden afilar los acuerdos previos, en los casos de

trabajos que se vuelvan a hacer. Al respecto podríamos afirmar, que en la situación-coreográfica el rol de coreografiar se diluye.

A futuro

La *situación-coreográfica* se presenta como un campo fértil de reflexión sobre algunos modos singulares de hacer-pensar danza. Mucho se puede profundizar sobre los roles como construcción de éticas de trabajo.

La noción de ensayo, por ejemplo, es algo que no se pudo trabajar en este escrito pero que aparece como aspecto fundamental en los casos citados, en donde el ensayo no se configura como repetición para llegar a algo que se presenta listo, completo y pulido delante del público, sino como instancias de preparación para habitar la situación junto al él.

Referencias bibliográficas

- Cornago, Ó. (2016, Julio). ¿Y después de la performance qué? Público y teatralidad a comienzos del siglo XXI. *Urdimento*, 1(n26), 10-41. <https://www.revistas.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101262016020>
- Fagundes Dantas, M. (2014). O Pós-Coreográfico: conversações com o Pós-Dramático desde os lugares da dança. In *Nas fronteiras do representacional. Reflexões a partir do termo "Teatro Pós-Dramático"*. (pp. 120-133). Letras Contemporâneas. 978-85-66712-11-7
- Guisgand, P. (2012). À propos de la notion de l'état de corps. In *Pratiques performatives. Body Remix* (pp. 223-239). Presses de l'Université du Québec et Presses Universitaires de Rennes. 978-2-7605-3392-9
- Lang, S. (2018, Abril 16). *Artista invisible. Notas del seminario-happening-fiesta Aprender un cuerpo en el encuentro de danza SUDA (Valparaíso)*. Retrieved Septiembre 29, 2020, from <http://lobosuelto.com/artista-invisible-notas-del-seminario-happening-fiesta-aprender-un-cuerpo-en-el-encuentro-de-danza-suda-valparaiso-silvio-lang/>

- Lang, S. (2019). Manifiesto de la practica escénica. In *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidades performativas*. (pp. 113-122). Caja Negra. 978-987-1622-82-5
- Lepecki, A. (2007). Choreography as Apparatus of Capture. *The Drama Review*, 51 (2)(The MIT Press), 119-123.
- Lepecki, A. (2012, Novembro). 9 variações sobre coisas e performance. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, 2 (19), 93-99. <https://doi.org/10.5965/1414573102192012095>
- Moraes, J. (2019, Marzo/Abril). O conceito de coreografia em transformação. *Urdimento - Revista de Estudos em Artes Cênicas*, V.1 (34), 362-377. <http://dx.doi.org/10.5965/1414573101342019362>
- Perez-Royo, V. (2020, Julio 1). *Diálogos sobre creación e investigación artística. Conversación con Victoria Pérez Royo*. Facultad de Artes Universidad de Chile. Retrieved Septiembre 29, 2020, from <https://www.youtube.com/watch?v=dsUs-g1a9XM>



7. Tecnovivio y pandemia



La piel de la escena. Apuntes para una idea

Ramiro Guggiari*

*“El problema es verdaderamente musical,
técnicamente musical, y por ello tanto más político”.*

Deleuze, G. y Guattari, F. Mil Mesetas.

Me embarco en la difícil pero necesaria tarea de esbozar una idea de lo escénico. Digo “esbozar”, y disculpen las excusas, porque no pretendo que esta idea esté completa todavía, me contentaría con que puedan señalarse algunas de sus líneas. Con “idea” no quiero decir idea platónica, ideal, idea conceptual o representación. Me refiero a una idea de teatro (idea-teatro), de arte escénico, idea artística, que entiendo como algo más parecido a cualidad ética, una condición práctica, una lógica constructiva, un modo de existencia, una manera de hacer, pensar, percibir, que también puede ser descripta o narrada con palabras, y estas palabras serán a la idea lo que la trayectoria de un movimiento imaginado sería al movimiento real. La idea no es por ende una entidad puramente abstracta o especulativa sino una agrupación de gestos, impulsos, tendencias, maneras. A esto llamo “idea”. Lo que a continuación se presenta es un esbozo también en el sentido de hipótesis, ya que deberá ser probada a su turno en la experiencia sensible. Me parece que artista es quien fabrica una idea de su arte, la cual puede estar en estado de prueba y error la mayor parte de la vida del artista y que incluso, una vez alcanzada cierta madurez, seguirá mutando tantas veces como quiera y pueda.

El primer componente de esta idea es que la tarea del artista escénico consiste en crear bloques espacio-temporales. No digo que esta sea la específica de lo escénico. Digo que las artes en general, las ciencias, en fin, todo aquello que crea algo, crea bloques espacio-temporales (Deleuze, 2013). Sin adentrarme todavía en la manera particular en que el teatro, o las artes escénicas (englobando la danza, el teatro, la performance y las formas escénicas del arte) realizan esta operación, me parece elocuente

* Xirgu UNTREF
ramiroguggiari@live.com

resaltar este hecho simplísimo. Y esto porque creo que persiste una confusión, o un error, sobre lo que crea el arte escénico, por el cual parece que la tarea de este arte quedará reducida a la tarea del actor o actriz, a su cuerpo individual, como principio y fin de la creación. Una supremacía del actor y su cuerpo. De Stanislavski a Artaud, que podrían considerarse opuestos en muchos aspectos, encontramos malas versiones y malos intérpretes que abonan a esta confusión. Aclaro que no me estoy refiriendo, cuando digo teatro o arte escénico, al arte de la actuación, la danza, o la escenografía (cada una de las cuales podrá crear sus propias ideas), sino al arte escénico en su especificidad, es decir, al arte de crear *lo escénico* específicamente, que no es ni mayor ni más grande que otro arte, ni tampoco se define por el agrupamiento de muchas artes, idea absurda: en todo caso, podría decirse que lo escénico es ese contorno o límite, que roza y pasa a través de una serie de planos materiales, en diálogo necesario con otras artes, siempre desde la especificidad y nunca desde la sumatoria. Y este es el mejor sentido de la palabra “composición”: lejos de la suma, cerca de la singularidad.

Podría haber usado la expresión: “dirección escénica” pero no quería contaminar esta reflexión con las connotaciones equívocas de la palabra “dirección”, que nos remiten a la jefatura y a la adición de elementos. Pero bien entendida, despojada de esos componentes patriarcales que la limitan, la dirección escénica podría ser pensada como la actividad específica de creación de lo escénico, y así, ya no sería patrimonio exclusivo de un coordinador de grupos o diseñador de la puesta en escena. La concepción actual de dirección escénica requiere una fuerte revisión y actualización. En este sentido, quienes mejor la han definido esquivaron la cuestión de sumas y jerarquías, para imaginar en cambio un plano singular de *alianzas transversales*. En palabras de Silvio Lang:

“Dirigir es producir una cantidad de relaciones, asociaciones, anudamientos de fuerzas o intensidades de pensamientos impensados materializándose. Se está más en una tormenta de tierra que en el timón del sentido total. La dirección se mueve entre fuerzas y de esa manera compone deseos comunes. Deseos comunes no es el deseo de otro más tu deseo más el mío. No es la suma de deseos. Es el deseo transindividual de lo indeterminado de nuestras libidos aliadas” (Lang, 2019, p. 116)

Históricamente el problema del teatro se ha centrado alrededor del ser y no ser representación del cuerpo del actor, lo que en vocabulario de Fischer-Lichte (2011) se expresa como la multiestabilidad perceptiva entre el cuerpo semiótico y el cuerpo fenoménico. Por otra parte, la misma autora nos recuerda que existe un sentido *fuerte* en que puede decirse la presencia del actor, a diferencia del sentido *débil*, que sólo remite a la comparecencia de este cuerpo fenoménico, y que consistiría en cambio en una capacidad del actor de producir espacialidad (“dominio del espacio”). Si bien este pasaje no agrega nada sobre la temporalidad, hoy estaríamos de acuerdo en que es inimaginable el uno sin el otro, con lo que podríamos hablar de una producción de espacio-tiempo. Sin embargo, Fischer-Lichte habla de “dominio”, evocando esta imagen de ántropos conquistador y, por si no quedaba duda, de la capacidad del actor “de centrar la atención sobre sí”, excluyendo esa hermosa facultad para enviar la atención del espectador hacia zonas insólitas y lejanas del espacio y el tiempo. Cuando hablo del arte escénico como una tarea de creación de espacio-tiempos no estoy diciendo que ese espacio y ese tiempo sean necesariamente exteriores al cuerpo mismo del actor, como si el actor, separándose de esta creación, fuese a depositarse luego por encima, para gobernarla y darle sentido. Aunque es ese un caso común, el cuerpo del intérprete o performer también podría pensarse como parte misma de ese bloque espacio temporal, haciéndose territorio de alteraciones longitudinales, volumétricas, topográficas, duracionales. Y creo que ésta es la diferencia que ha fundado la distinción histórica entre “teatro” y “danza”, distinción en la que el uso de la palabra es apenas una condición instrumental de este “dominio”: el que habla se deposita por sobre el espacio-tiempo, el que calla se hace él mismo el espacio-tiempo, aunque no por esto queda excluida una mirada antropocéntrica de la danza que ve cómo este cuerpo, culminación de la creación divina, se eleva y separa de entre lo inmóvil para mostrarnos su dominio del movimiento: la ductilidad como otra forma de conquista del ántropos.

Me parece necesario también discutir, entonces, que el arte escénico consista en la creación de un espacio-tiempo *para* el actor. Como si ese espacio tiempo fueran un envase vacío, cual plano de coordenadas cartesianas, para ser llenado luego con el cuerpo vivo. Si analizamos por un momento esta imagen, por ejemplo, más allá de que es una imagen general, mi impresión es que expresa justamente la idea errada que intento

discutir: la idea de un triple eje de coordenadas, un espacio hueco e inerte, receptáculo del Conquistador, Catedral del Hombre frente a su Destino.



No estoy diciendo que esta imagen sea necesariamente fea o carente de todo interés. Sólo menciono el hecho de que expresa en general una idea que intentaría discutir sobre el espacio y el tiempo escénicos. Al contrario, ese espacio-tiempo continuo y homogéneo que nuestra mente o espíritu fabrica y subtiende ilusoriamente bajo la experiencia, no ha sido creado simplemente para representarnos el mundo, cual cosa inerte, sino con fines prácticos, vitales, como un instrumento para la acción, el movimiento, el comportamiento (Bergson, 2006). Se trata entonces, en el caso del espacio-tiempo creados por la escena, de un bloque desplegado, tensionado, embebido en la materia de la acción misma, en el movimiento y su duración, en las rugosidades, elasticidades, porosidades, viscosidades propias de una vida que se dobla, hunde, estira, agujerea, hincha y también, a veces, muere: un espacio-tiempo heterogéneo. Incluso, por esto mismo me parece que la expresión “bloque espacio temporal” no es suficiente para señalar el sentido que quiero evocar, y que tanto la expresión de “espacio” como la de “tiempo” remiten en nuestro imaginario muy fuertemente a una homogeneidad subtendida bajo la acción (como categorías apriorísticas separadas de la experiencia). Propongo, entonces, hasta la aparición de una expresión mejor, hablar de “lugarmomentos”: el

momento y el lugar como territorio de una acción, actividad, gesto, movimiento, *una vida*. Una acción, veremos más adelante, no “subjetiva” sino subjetivante, es decir, una acción impersonal.

El segundo componente es que toda idea artística es en primer lugar una idea ética. Y que el problema artístico comienza siendo siempre un problema ético. No me estoy refiriendo a la moral, aunque claro que en el arte existirán moralidades, antimoralidades y amoralidades, ¿cómo no? Con “ética” no me refiero a lo que está bien o está mal. Sino, como dije antes, a la comprensión y apreciación del acto mismo, el gesto, el movimiento. Más una etología: un estudio del *ethos*, de la práctica, del desenvolvimiento de una vida que se relaciona en un medio en el que habitan otras vidas; es decir, lo que hace una vida a partir de que convive y se las ve con otras vidas, y su capacidad o incapacidad de vivir en un equilibrio simbiótico con esas otras vidas. Me gusta pensar que más o menos ético (siempre relativo, nunca absoluto) será lo que colabore más o menos a sembrar, cuidar y propagar una comunidad de actos y afectos. Una buena comunidad de actos y afectos, que no es lo mismo que una comunidad de personas, es una comunidad simbiótica que tiende a la estabilidad, pero no a la determinación. Es mutable, y requiere una fuerte y permanente transformación de las comunidades de personas implicadas. Se trata de un equilibrio solidario entre las acciones mismas. Así todo en la vida y en el mundo es ética, de manera que no podría no serlo también el arte. Cuando decimos que la vida y el arte están unidos, es través de la ética: crear es siempre crear actos éticos, artísticos o no. La condición ética del actuar humano atraviesa y conecta lo artístico y lo no artístico: es lo que llamaría una *biopoética*.

Una idea del arte escénico es, entonces, porque es una idea ética, una idea del mundo a través de lo escénico, y de lo escénico a través del mundo. Una idea del teatro será una idea de teatro-mundo y del mundo-teatro; un conector incluso, un túnel que conectará ese ámbito particular con todo lo demás. Nunca una idea artística vive y muere adentro de un pequeño mundo cerrado que sería el de la disciplina artística. Por el contrario, es un puente, más o menos explícito, o más o menos sutil, entre el arte, y todo lo demás. Una idea del arte escénico puede tener un nombre e incluso una explicación, pero en su realidad de idea sólo vive como idea-material, es decir, como idea en acto, como idea práctica. Su lenguaje es artístico, aunque sea político o biológico. No es un discurso y no es una

cosa que escribió alguien. Es una manera de hacer lo que hacemos, y que eventualmente podemos explicar o pensar con palabras (lo cual puede ser muy útil). La obra artística no es una ilustración de la idea. Es su realización. Y esto es lo más difícil de hacer arte.

La obra tampoco debe ser un tótem, un fetiche. Me doy cuenta de que estoy frente a una obra-tótem, o una obra-fetiche, porque es preciosa, y no pertenezco a ella. Es linda, precisa y limpia como la cocina de una publicidad. Busca mi aprobación, y ahí la tiene, tan bella frente a mí, tan cuidada, tan segura, tan cheta, que parece un iphone. Como un celular, está cerrada, aunque engañosamente se desplace por múltiples espacios, porque presenta frente a mí una belleza que oculta su mecanismo (es decir, esas pequeñas exuberancias del mecanismo que le devolverían su materialidad), su indeterminación indefensa, su superficie grasienta llenas de cositas dejadas; objeto terminado incluso cuando se presente como ensayo, la obra-fetiche pide likes y los obtiene fácilmente, porque fue creada a imagen y semejanza de aquello que venden las redes sociales: éxito, exclusión e higiene estética. Una obra invulnerable. Y es de notar que a los celulares actuales se les dice “táctiles” en un gesto tan tramposo como el de llamar “historia” a algo que se borra en veinticuatro horas. Estos aparatos que nos acompañan tienen su propia utopía: sueñan con que las cosas sean movidas con la mirada, es decir la mente, prescindiendo de toda carne y de todo tiempo.

Hago una digresión sobre el concepto de “obra”, muy discutido. Por un lado, merece la crítica más severa siempre que remita a cosa fija, detenida, ya (de)terminada frente a mí, ya inerte, fetiche de la mercancía. Las razones de esta crítica pueden ser muchas, pero subrayemos dos. Una crítica epistemológica porque reduce la producción a su resultado, al cual viste de “objeto de conocimiento”, que de por sí implica una relación contemplativa de un sujeto (de)terminado frente a esta imagen en el espejo, el objeto de contemplación (el lenguaje visual con que se expresa esta epistemología no es accidente: designa el grado en que esta relación epistémica se sostiene sobre la preeminencia visual de la experiencia). Y una crítica política, porque de esta manera se esconde el proceso de subjetivación implicado, proceso de transformación histórico, procesual, temporal, en el que se realizan sin fin ni principio, ese sujeto y ese objeto, esa subjetivación-objetivación. Por eso, rompiendo con esta manera de concebir la relación del artista con su producción, y desplazando la idea de “obra”, hay

quienes, como Lang, reivindican la noción de “práctica”, que pone el foco en los procesos de subjetivación-objetivación y en una relación materialista y constructiva con el mundo:

Los artistas no hacemos obra. Inventamos prácticas. (...) La obra es secundaria a la actividad artística que hacemos. Lo que hacemos es inventar prácticas sensibles. Esas prácticas son modos de uso y protocolos de experimentación del espacio, del tiempo, de los órganos corporales, del movimiento, de la percepción. (Lang, 2019, p. 113)

Sin embargo, una vez que esta crítica es incorporada, puede pensarse una nueva idea de “obra”, más humilde tal vez, pero compatible con estas apreciaciones. De la misma manera que la idea de sujeto le sobrevive, redefinida, a la de subjetivación y la de individuo a la individuación, podríamos pensar una idea de “obra” que, aceptando su vacuidad sustancial (la obra no es nada), sea reconocida en su utilidad *gramatical*. Como el lenguaje, que para producir movimiento en un plano utiliza estos puntos provisorios de fijación que son las palabras, la idea de obra encuentra una utilidad práctica: “La obra sólo importa como archivo del futuro y como soporte material de la experiencia perceptiva del presente” (Lang, 2019, p. 113). En este sentido puede pensarse la obra como una “reificación”, tomando esta noción positiva de Paolo Virno, que la define, en oposición a la negativa “alienación”, como “el proceso por el cual la realidad preindividual se transforma finalmente en una «cosa» externa, una res visible, un fenómeno manifiesto, un conjunto de instituciones públicas” (Virno, 2005, p. 26). La obra como condensación (reificación) de una serie de usos y prácticas, sería finalmente *aquello que se obra*, y no el resultado separado de la acción.

Entonces, en oposición a la obra fetiche, reconozco otro tipo de obras, de una existencia ética muy diferente. Se trata de creaciones inmersivas en el mejor sentido de la palabra. Me doy cuenta que estoy en una de ellas porque no estoy frente a, sino *en* la obra misma (en su obrar). Vacilante o excesiva, no es un mundo frente a mí, sino un mundo en el que estoy yo también. Por eso resulta notoriamente intensa, inspiradora o perturbadora y su belleza es la nuestra, la que hemos creado en ella. Al salir de la función (difícilmente de la obra), puedo decirme tan alegre como el artista de haber sido co-creador, ya que la obra invita a (y requiere de) un espectador creador, un espectador emancipado (Ranciere, 2010). Frente

al tótem visual de la obra fetichizada, reivindico la sensibilidad, tal vez menos hegemónica, de la obra *táctil*. La de un contagio rugoso, peludo, caliente, inclusivo, estremecedor: a veces desorganizado, pero más bien desorganizante.

Nunca la especificidad de un arte es la de contar historias. Todo puede contar una historia y generalmente, todo lo hace. Todo el arte y, de hecho, tal vez toda la creación humana, cuenta historias. La ciencia y la filosofía también a su modo cuentan historias. Hay una imagen que me parece muy útil para describir esto. En la naturaleza existe un fenómeno llamado: “dispersión de propágulos”. Un propágulo (lo que es propagado) es un germen o una parte de un organismo, por ejemplo, una semilla, que se trasmite a través de un medio, para lo cual requiere una serie de estrategias de transporte, más bien el viento o un animal. El diente de león puede ser un ejemplo que fácilmente se nos venga a la mente. A mí se me representa con claridad en la imagen de una semilla alada de pino, que casi parece un bichito. En este tipo de fenómenos observamos dos partes: por un lado, el código genético que es propagado y, por otro lado, la tecnología material que, conectándose con la fuerza del viento, permite la propagación. Cuando Kartún¹ habla del “carozo mítico” de toda obra, habla de este código genético: el mito, la narración, la máquina de hacer sujeto. Ni mala ni buena, casi inevitable, tijera necesaria en la tarea textil de hacer y rehacer sujeto, una historia, las hay de muchos tipos. Nunca la especificidad de un arte reside en esto sino en la tecnología material que, conectándose con las fuerzas del cosmos, permite que algo viaje a través de un medio. Si la pregunta es: ¿cuál es el modo en que, particularmente, el arte escénico, crea espacio-tiempo?, la respuesta estará vinculada con la singularidad, la singular eficacia, de esa tecnología, esa propagación. Lucrecia Martel afirma que en el arte del cine “el mundo entra por el sonido”. Entonces, ¿por dónde entra el mundo en el arte escénico?

Y la pandemia sirvió para echar claridad sobre el asunto. ¿Pero haría falta antes recordar porqué queremos que “entre el mundo”, que entre como el viajante desaliñado que hospedaríamos una noche de tormenta, o como ese ruido o ese caos necesario en medio de tanto orden, de tanta fantasía securitista, tanto ideal esterilizado y lampiño? Que nos entre el

¹ En sus clases y conferencias, es un concepto recurrente. Por ejemplo: en Kartún, M. (2017, enero). El arte es la respiración de los pueblos (Entrevista). ANCCOM, Agencia de Noticias. Ciencias de la Comunicación. UBA. Recuperado de: <http://anccom.sociales.uba.ar/2017/01/03/el-arte-es-la-respiracion-de-los-pueblos/>

mundo y nos salga por el otro lado, para hacernos un tubo que recibe y emite, sin controlar, esa luz viajante que nadie hospeda en este pueblo desconfiado y exitista, meritocrático y fetichizante. Sirvió la pandemia porque fue a señalar sin rodeos el quid de la cuestión que años atrás Artaud había puesto de manifiesto también. El teatro es la peste, dijo, y parecía una metáfora. Tal vez lo fue, pero ahora no: la prohibición de hacer teatro, de hacer escena, actuar, bailar, ensayar, esperar, en fin, la prohibición de lo escénico, en un clima de contagio generalizado, de enfermedad omnipresente, fue triste a su manera, pero reveladora. La pandemia llevó a prohibir la esencia misma de lo escénico o, por lo menos, tocó de cerca. Lo escénico se hizo peligro de contagio, de transmisión, de enfermedad, se hizo peligro. Analicemos por un momento la siguiente hipótesis provisoria y algo extrema (pero sólo en los extremos del pionono se ve el relleno): *lo escénico es infección*. Y juguemos a definir “infección” por tres componentes: 1) la descomposición del cuerpo en que se aloja; 2) su condición de trasmisible, contagiante, condición de pasaje; 3) su condición de forma de vida independiente del cuerpo individual que ocupa en cada momento. La infección que pasa de un cuerpo o tejido a otro podría pensarse, así, como una *terceridad*, como un “entre”, que no es ni un cuerpo ni el otro, y que a su vez está en el límite, o es el límite mismo. Tiene la capacidad de pasar, es decir, de moverse como límite, y donde se ubica descompone ciertas reglas de funcionamiento, pero organiza otras: descomposición y recomposición varían según de qué lado veamos ese duelo entre formas de vida que se bate en una batalla sin final. En ese límite moviente, como terceridad entre dos cuerpos se libra una guerra. Y la guerra es una imagen, como la del río, usada desde Heráclito para referirse al devenir de las cosas. Es imagen del movimiento, del devenir indeterminado. Límite moviente, puro pasaje, zona de intercambio, terreno de batalla, superficie de contagio, de contacto.

Esta cualidad de *terceridad* me parece significativa porque permite subrayar una posición sobre otro asunto sobre el que subsiste también una confusión muy extendida. Y es la idea de que para hacer arte alcance con una vida *personal*, que incluso hacer arte sea poner la *vida personal* sobre el escenario. Como si la misma materia del arte fuese aquel amor que no funcionó, o la relación con mi madre o peor: la lisa y llana exaltación estética de mi “yo”, es decir, mi perfil de instagram. Aquí es donde se presentan y hacen su gracia como cosa importante: “mis emociones”, “mis opi-

niones” y “mi historia personal”. La terceridad por otro lado me obligaría a desentramarme, a ser otro y nadie: a devenir límite moviente de mi obra, a devenir-obra-superficie de contagio. Ni yo ni vos: la energía que pasa de acá a por ahí, y a aquél nadie. Está claro que no me refiero con esto a las representaciones de los asuntos públicos, del Estado y su Historia, que bienvenidos sean también, ni tampoco digo que no pueda aparecer la vida de tal o cual persona. Digo que una persona o la Historia en mayúsculas, da igual, en ambos casos se trataría de pescar una terceridad. De la persona veríamos su devenir impersonal, de la Historia, su devenir molecular. Aquí y allá, entre una cosa y la otra, nunca muy en ninguna o como un haz de electrones, pasaje, relacionalidad. Y como un virus, capaz de sembrar una pandemia.

Digamos ahora sí con todas las letras nuestra pequeña idea. El arte escénico es el arte de crear lugarmomentos mediante compuestos de superficies de contacto, contagio, es decir, piel, un arte de lo táctil. Entendamos “piel” en un sentido amplio, generoso. El aire como piel vaporosa, el gesto como extensión o contracción de la piel, incluso los músculos y los huesos como pieles, y también la luz, el sonido, el color: superficies físicas de intercambio, terceridades, límites movientes. Sentido generoso pero que no pierde algo de la imagen literal: por las mucosas entran los virus. ¿Cómo se despliega una existencia por el espacio-tiempo a través de zonas de intercambio, de límites movientes?, es una pregunta específicamente *escénica*. Y así como es posible tener una experiencia cinematográfica sin que haya una película implicada, lo escénico ahora podríamos pensarlo más allá del teatro, la danza y el escenario. Pensemos como “escénico” ese lugarmomento de nuestra vida en que verificamos que se compone una *epidermis*, o sea, una zona o superficie de pasaje, de contagios y contactos, entre nosotrxs mismxs y algo de ese mundo que a veces entra y a veces no, algo de ese mundo como indeterminación o animal desconocido. Y también ver cuánto de escénico tiene todo lo otro que fue “prohibido” en la cuarentena: bares, fiestas, juntadas con amigos, marchas, asambleas, garches, clases, viajes, y todo lo que implique personas pudiendo tocarse en lugares. Pudiendo tocarse, no necesariamente tocándose, ya que hay una transmisión área, que traduce una posibilidad del tacto. Más que un tacto real, es un tacto virtual: el aire como una superficie de contacto virtual². Pensemos la performatividad misma de esa reunión entre actores

² Uso acá la palabra “virtual” en su sentido filosófico, cercano a “potencial”, “posible”. Es

y espectadores, a la faz de esta idea. ¿Se ve ahora el halo táctil que deja un actor tras de sí en el escenario, o esa piel del aire que es empujada por el bailarín, tajeada con violencia o arrugada tiernamente, o que el color de una escenografía me impresiona porque se le mezcla algo que no es visual, algo que incluso llevado al extremo llegaría a perturbarme porque cruzaría un límite de mi cuerpo y no sabría distinguir si no está adentro mío, que *su presencia matérica me toca*?

Y también, último componente de esta idea, la piel es erógena, *superficie de placer* (Virus). Es decir que no se trata de un simple pasaje de información desinteresada entre el adentro y el afuera, como erróneamente se quiere hacer pensar que es el “conocimiento”, sino de una información que nos involucra como criaturas deseantes, capaces de abrirnos o cerrarnos al mundo empujados por un interés vital, desplegarlos o contraernos como la membrana fotosensible, que resuelve en esta capacidad un conflicto de su existencia problemática (Simondon, 2015).

Ahora, veamos que esta idea de arte escénico, como arte de la virtualidad táctil que baña lo que vemos y oímos, implica una dimensión ética. Como sabemos, imaginamos con memoria y la memoria misma es una imaginación. Imaginar es memorizar un hecho virtual (llamarlo “futuro” sería casi un chiste con tantos amores imaginados de contraejemplo). Una entrenada preeminencia visual de nuestras percepciones produce unas entrenadas memoria e imaginación pre eminentemente visuales. Tanto memoria como imaginación son el conjunto de las imágenes virtuales que nos rodean, hacia el pasado, el futuro o la nada. Pero en esas imágenes lo que se guarda o crea no son “sensaciones” como “recepciones pasivas” de información, sino interacciones con la materia. Los cinco sentidos no muestran cinco planos distintos de la realidad sino cinco tipos de interacciones con la materia (Bergson, 2006). La acción cambia en cada caso porque con cada sentido se obtienen, del medio, informaciones distintas, que prepararían cinco tipos de acciones distintas. Por eso cada sentido produce una ética propia: la del tipo de acción que puede prepararse y ejecutarse con las informaciones que obtenemos de ese sentido. Y es a través de esta ética que quedan enlazados memoria e imaginación. Las interacciones que pueden prepararse y ejecutarse con la información que nos da el tacto son interacciones de un tipo particular: peligrosas, íntimas,

llamativo que, en el sentido corriente, la palabra “virtual” designe casi una virtualidad (filosófica) obligadamente visual.

placenteras, en la que el placer y displacer se intensifican por la proximidad extrema del objeto con el cuerpo. Pero también el tacto es un gran informador del instante, del presente, acostumbrado como está a recortar la duración de su percepción en segmentos muy pequeños (los mínimos necesarios para confirmar el contacto con el objeto, la culminación de una acción visualmente preparada). Finalmente, el tacto es el único sentido que al mismo tiempo es exteroceptivo e interoceptivo ya que de los cinco tipos de receptores que tenemos en la piel, dos de ellos, los Corpúsculos de Pacini y los Corpúsculos de Ruffini son capaces de recibir información tanto de un lado como del otro de la piel, en lo que refiere a vibraciones, presión mecánica, calor y estiramiento. De hecho, la experiencia táctil es una experiencia interoceptiva como pocas: y por esto tal vez se ha hablado tanto de la co-presencia física de actores y espectadores: lo que es puesto en valor de esa condición es la misteriosa amplificación de la percepción del cuerpo propio que experimentamos como espectadores escénicos. Es el tacto preparado, posible, deseado, sobre lo que vemos, lo que produce esta conciencia propioceptiva. Y lo más interesante de este fenómeno no es que simultáneamente se perciba el adentro y el afuera, como tal vez alguien querría pensar, sino que percibimos el límite mismo, la terceridad, ni adentro ni afuera, la superficie.

Como es sabido, el tacto posee una vieja alianza con la vista, ya que puede confirmar lo que la vista adelanta: es el único caso en que algo puede ser percibido al mismo tiempo por dos sentidos sin mezclarse. Sobre esta alianza el humano ha construido la representación concreta y espacializada del mundo: todo lo que es visible y tangible. Las pantallas que nos rodean, el fenómeno audiovisual en general, ya el cine e incluso la pintura desde el Barroco, lograron separar de la mirada de su influencia táctil. La autonomía de lo visual ha sido la condición de su juego. Pero en el teatro todo lo que vemos es algo que podríamos tocar, por ende, nuestro cuerpo se predispone a tocar, y prepara ese tipo de interacción, que nunca se ejecuta (salvo que toquemos luego lo que habíamos visto). La condición escénica radica entonces en la imaginación táctil que impregna la percepción audiovisual, con la consecuente conciencia de peligrosidad, hedonismo, instantaneidad e interocepción implicados en ese tipo de interacciones: son exactamente las cualidades que comienzan a desvanecerse desde el momento en que nuestra vista es, cada vez más, vista de pantallas. El teatro que se construya a imagen y semejanza de

nuestra experiencia con pantallas (incluido el cine), estará participando de la mengua de estas cualidades, y por ende de la imaginación y preparación de una serie de interacciones táctiles con la materia, es decir, una ética posible³. Lo escénico se presenta, así, como dispositivo crítico del proceso existente de neoliberalización de la percepción, que se hace posible en parte mediante mecanismos de sustracción de sus cualidades táctiles y, por ende, de la disposición que nuestro cuerpo experimenta frente a la posibilidad de tocar y ser tocado.

El mundo, en el arte escénico, entra por el tacto. Por el tacto anticipado que preparan la vista y el oído, por el tacto virtual, posible, que baña y preña todo lo que vemos y oímos. El mundo que entra, es decir, el mundo que podemos ser, ese mundo indeterminado y caótico que no entendemos, pero necesitamos, es el que nos entra pero que también el que nos sale cuando tocamos sin ver, cuando hay muchas cosas que tocar, cuando es posible tocar (aunque no lo hagamos), cuando nuestra experiencia con el mundo se vuelve instantánea, peligrosa, hedonista, y al mismo tiempo interoceptiva, es decir, liminal, cutánea, táctil. Para finalizar me gustaría citar unas palabras de Bifo que creo muestran la urgencia y actualidad de la tarea escénica en el mundo hoy:

La pandemia marca una ruptura antropológica de una profundidad abismal. Pensemos en el acto más humano de todos: el beso, el acercarse de los labios, el acariciar paulatino y dulce de la lengua al interior de la boca de otro ser humano. Este acto se ha vuelto el más peligroso y anti-social que se pueda imaginar. ¿Qué efecto va a producir esta novedad en el inconsciente colectivo? Una sensibilización fóbica al cuerpo y la piel del otro. Una epidemia de soledad, y, por tanto, de depresión. A nivel social el distanciamiento implica el fin de toda solidaridad. A nivel del inconsciente equivale a la bomba atómica. Tenemos que reinventar la afectividad, el deseo, el tocamiento, el sexo, pero... ¿tenemos la fuerza psíquica para hacerlo? (Bifo, 2020)

Creo que sin saberlo Bifo hace ahí un llamamiento específicamente escénico. Hacer arte para cambiar el modo de vivir de los seres humanos no es una cosa pasada de moda, es más actual que el nihilismo posmoderno que todavía algunos venden. El contexto actual de la pandemia resignifica

³ Aclaro que no me estoy refiriendo en este caso a las obras que incluyen pantallas, lo cual podría resultar muy escénico siempre y cuando se restituya a la pantalla y a lo que vemos su condición táctil.

el problema de las interrelaciones humanas, del modo de vivir juntos que se plantea como posible y de una memoria e imaginación del cosmos que podemos desplegar.

Referencias bibliográficas

- Artaud, A. (2011). *El teatro y su doble*. Buenos Aires: Ediciones Incógnita.
- Berardi, F. “Bifo” (2020, agosto). Asistiremos al colapso final del orden económico global, *Página 12* (entrevistado por M. D. Yaccar). Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/287069-franco-bifo-berardi-asistiremos-al-colapso-final-del-orden-e>
- Bergson, H. (2006). *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu*. Buenos Aires: Editorial Cactus.
- Deleuze, G. (2013, julio). Gilles Deleuze - ¿Qué es el acto de creación? (completo) - Subtitulado al Español. Recuperado de: <https://youtu.be/dXOzcxu7Ks>
- Fischer-Lichte, E. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada Editores, Madrid.
- Lang, S. (2019). Manifiesto de la práctica escénica. En B. Hang y A. Muñoz (Comp.). *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. Buenos Aires, Caja Negra editora.
- Martel, L. (2020, marzo). Charla Abierta de Lucrecia Martel - Nosotras Movemos el Mundo. Recuperado de: <https://youtu.be/TgiSO-qFC3UM>
- Ranciere, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Editorial Manantial.
- Simondon, G. (2015). *La individuación a la luz de las nociones de forma y de información*. Buenos Aires: Editorial Cactus

Virno, P. (2005). *Cuando el verbo se hace carne. Lenguaje y naturaleza humana*. Buenos Aires: Tinta Limón Ed.



Apuntes al *tuntún* sobre la dramaturgia y dirección en épocas de pandemia

Gustavo Moscona*

I

Las reflexiones para este ensayo surgen no en abstracto sino de lo empírico. Para ser más concretos de trece años (1995-2008) haciendo teatro comunitario en La Matanza con el grupo Veladas Paquetas. Y de otros diez más, haciendo teatro independiente en CABA entre los años 2009 y 2019 en el cual tuve la suerte y la desgracia de dirigir doce obras. Y ya que estamos, debería también tener en cuenta en el análisis que durante esos años dirigí instalaciones teatrales, performances y happenings.

Alberto Ure alguna vez señaló que para ser director de teatro a veces alcanzaba con conseguir por lo menos a tres personas que le crean en esto de ser director. Eso sí, nos advertía que uno iba a comenzar a rodearse de determinada gente. Me interesaría detenerme en este ensayo justamente en hablar de esa gente.

Alguna vez pertenecí a un grupo de dramaturgos que se denominaba "No hay Drama". Así de originales éramos. En ese grupo en el café Gato negro (2010) una vez al mes cada sábado por la tarde hacíamos ciclos de dramáticas. Los mismos consistían en que actores leyeran e interpretaran nuestros textos breves. Recuerdo la desesperación de todos por conseguir actores y directores. Con el tiempo comprendí y confirmé gracias a esa práctica desgastante y a directores como Bernardo Cappa, Daniel Veronese y Rafael Spregelburd aquello de que a veces contamos nada más y nada menos que con nosotros mismos y que nadie mejor que uno para saber lo que necesita la obra en la puesta y en la dirección, sobre todo si fue uno mismo el que la escribió.

Y sin embargo, en todos estos años que escribí y dirigí mis obras, jamás pude renunciar a la idea de pensar al teatro como un hecho colectivo. Jamás renuncié a la idea de armar un proyecto sin un equipo de trabajo. Ni siquiera lo hice en épocas de individualismo acérrimo o

* UBA- UNGS-IESN^a1
gwmcapo@yahoo.com

de pandemia como la que estamos viviendo hoy. En definitiva, señoras y señores -o como ustedes prefieran llamarse-, de esto se trata este ensayo: de reflexionar sobre mi propia práctica teatral como un hecho colectivo.

II

Recuerdo que fue en el mes de abril de este año que estaba preocupado por la situación de una de las salas donde llevaba a cabo una de mis obras. Íbamos a realizar ahí, la segunda temporada de la obra "Aquel séptimo del 79". Ni bien nos comunicamos, Mónica me agradeció la preocupación. Me contó que estaban recibiendo un subsidio que no alcanzaba para nada, pero peor era no recibirlo, me aseguraba. Continuamos hablando de la resistencia desde la cultura hasta que en un momento la charla fue derivando hacia la suerte del teatro comunitario en este contexto. Ella, muy seria, me dijo que se trababa de otra cosa, que de ninguna manera lo podía equiparar a la experiencia del teatro independiente. Sorprendido le pregunté a qué se refería y me dijo que su experiencia con ese tipo de teatro no había sido buena para ella. Me puso como ejemplo que algunos de los que participaban en el grupo solo estaban para mirarle el culo a las actrices.

Después que dejamos de hablar me quedé pensando no en el culo de las actrices sino en la idea de que el teatro comunitario es otra cosa, que por eso no debería recibir la misma

ayuda que el teatro independiente, y sobre todo me quedé pensando cómo harían para sobrevivir en esta nueva realidad.

Inmediatamente me puse a recordar nuestro proceso de trabajo y cómo lo habíamos llevado a cabo durante tantos años a Veladas Paquetas en Virrey del Pino, La Matanza, en zona semi rural. Recordé que formaban parte de esa experiencia docentes, alumnos, ex alumnos, gente de la comunidad que abarcaba desde un chorro a un policía, pasando por una evangelista, un desocupado a un changarín del mercado central. La escuela era el escenario por excelencia para los ensayos, para la obra misma. Abrir la escuela los días sábados a cambio de nada material. Sólo el orgullo, la alegría, el compromiso de llevar a cabo un teatro popular Seis meses de ensayo que terminaban en una única función y un lleno total.

La idea de una fiesta que no se iba a repetir nunca más, gente falsificando entradas para poder entrar. Todavía escucho las risas, el aplauso de

la gente. Veinte personas en escena formando parte de esa experiencia. convencidos de que no todos iban a ser artistas pero si seguros de que nadie iba a ser esclavo. Hace poco me comuniqué con algunos de ellos que hoy son profesores de teatro, me contaron que está jodido dar clases, que se organizan a través de redes y que hacen varietés virtuales, que no es lo mismo, pero participa mucha gente y que el espíritu de Veladas siempre está presente.

III

El año pasado, para ser más precisos el 29 de diciembre, ni bien llegué a Barcelona, me enteré por Whatsapp que en la legislatura porteña, en la última sesión, habían declarado de interés cultural la instalación teatral de Cromañón que llevamos a cabo durante dos años en el IMPA y en el Espacio Cultural Sábado. Graciela Pieresko, la asistente en producción, no dudó en anticipar que el 2020 iba a ser nuestro año.

La instalación teatral “Cromañón nos pasó a todos” había sido para nosotros una forma de participar políticamente desde la cultura. Fue la mejor forma que encontramos para recuperar los nombres, los rostros, las voces, los sueños de cada uno de los chicos y chicas que murieron esa noche en Cromañón.

Quienes lo llevamos a cabo fuimos y somos docentes, estudiantes, ex estudiantes de la UBA y de la UNGS, militantes, directores, actores y actrices, músicos, bailarines y sobrevivientes de esa noche de Cromañón.

La principal característica que poseía la Instalación es que no hay un escenario, por lo tanto no existe una división entre el público y los artistas. Por el contrario, están todos mezclados y todos somos protagonistas. Se trata de una fusión de poesía, música, teatro y videos. En la Instalación hay una lógica de domino en cada una de las partes, en la cual van sucediendo las acciones programadas por el colectivo que lo lleva a cabo, claro que también hay lugar para el azar y lo no planificado cuando la gente deja de ser espectador en forma pasiva y actúa. De hecho hubo familiares que vinieron con la intención de esracharnos y desistieron de la idea después ver la puesta, diciendo que “tranquilamente podríamos ser amigos de sus hijos o ellos mismos”. Eso nos dijeron.

Esa instalación fue un medio para dramatizar y debatir un momento de nuestra historia y su relación con el presente. Como todos sabemos, no

es posible encontrar una sola memoria, una interpretación única del pasado para una sociedad, se trata de memorias en pugna, en conflicto. Conflicto que implica disputa en las interpretaciones del pasado pero también en torno al mismo sentido de la memoria. Fuimos y somos conscientes de semejante desafío por eso lo hicimos y nos hacemos cargo de formar parte de ese debate.

De más o no está decir que este año no lo vamos a poder llevar a cabo, que teníamos la posibilidad de realizarlo por primera vez en el cultural San Martín y a pesar de acostumbrarnos a contar infectados y muertos no podemos creer que se murió uno de los integrantes del grupo. Se llamaba Rodolfo Weisskirch a quien le quedaban muchos proyectos por realizar y días por vivir.

IV

Hace mucho, Rubén Szuchmacher dijo en una entrevista que le habían hecho en la revista *Ñ* que la gente hacía teatro solo para sus contactos de Facebook. En ese momento me pareció soberbia y provocadora aquella afirmación. Sin embargo después, siempre después, me puse a pensar en mi propia práctica y fue ahí que me vi etiquetando a gente conocida, amigos y estudiantes exigiéndoles que vinieran a apoyar al teatro independiente, o sea a mí.

Si me pongo a pensar sobre el papel de las redes y lo virtual en el under del under que hago, no dudaría en contestar que lo que hicimos fue sufriendo mutaciones y se fue modificando. Todo eso se vio cristalizado en el diseño de la postal, en la utilización del flyer, en la creación del grupo, en la página del evento, en el tráiler, en la publicidad de la obra por Instagram, por wassap. En filmar los ensayos, en subir fragmentos de los mismos. De hecho para presentarse en festivales o en un concurso o para acceder a una miserable sala. Además de ser pulcros y precisos y de entregar la famosa carpetita con la visión artística de la obra y los cv de cada uno de los que llevamos a cabo la puesta. Era importante por no decir fundamental tener un soporte virtual para mostrar algo o todo de la obra.

Hubo un planeta hasta este año llamado Alternativa Teatral, el cual nos garantizaba tener nuestro currículum, presentar nuestra obra, que se sepa de la misma, reservar entradas, poner sus opiniones sobre la obra, convocar a castings ,acceder o promocionar cursos. Enterarnos de subsi-

dios, de becas, de festivales. Pagar por espacios de publicidad desde pequeños cartelitos hasta enormes carteleras. Durante la cuarentena cambió su formato y se llama Alternativa, a secas, el mismo ya no se reduce sólo al teatro sino que también suma lo musical para estos tiempos de pandemia.

Ya que estoy con este tun tun desordenado de temas me gustaría detenerme a hablar sobre el celular y su relación con el teatro antes de la pandemia. Sin lugar a dudas, para mí fue una relación conflictiva. Esa necesidad de escribir, o leer mensajes hasta último momento antes de empezar la obra o apagarlo después de que comenzó la obra o leer mensajes o escribir mientras se desarrolla la obra debo reconocer que me saca y me violenta un poco. Una vez le dije a una espectadora que apague el celular y me dijo “lo apago si yo quiero” y que no la joda porque estaba trabajando y podía hacer las dos cosas. Recuerdo que quedé traumatado con su respuesta. Hoy extraño a esa espectadora.

También estaba la selfie de los actores y los directores, del elenco en los camarines, después de la función y el de los espectadores al lado del cartel de la obra o con su amigo el actor o director. Y es ahí donde vuelve a parecer la idea del documento histórico que tiene que ver con “Yo estuve esa noche ahí”. Ojo que hay gente que asegura que detrás de esa idea de yo estoy ahí, habría que agregar el “vos no estás” y que eso tiene una relación directa y jodida con la envidia. Y ya que estamos con malas noticias eso también lo hacen los famosos. Yo lo ví en Facebook y en instagram a un famoso grabándose por celular en Nueva York camino a ver su propia obra y contándonos esa experiencia maravillosa a todos sus contactos y seguidores para que negarlo, recuerdo que lo envidié.

Ahora que me acuerdo a pesar de que Muscari y Pompeyo Audivert no tenían nada que ver con sus puestas y en sus miradas teatrales. Fueron los dos únicos directores que permitían en sus obras *Bollywood* y *Museo Ezeiza* sacar fotos y utilizar sus celulares en esas dos puestas realizadas por ellos.

V

“Eso sí, no vi, no veo, no veré ni haré teatro en forma virtual. No me interesa para nada. Eso para mí no es teatro y acá tomo posición”. Esta afirmación es mía de hace dos años en una debate que se realizó en la *Universidad De Palermo* sobre las nuevas tecnologías y su relación con las artes escénicas. Por suerte hay gente de más peso que en la actualidad sostiene

lo mismo con fundamentos y no se queda en la opinión. Habrá que leerlos y repensar nuestra práctica y formar parte de ese debate.

Hace poco un grupo de actores que eran conocidos míos llevó a cabo una serie por Zoom que sencillamente era horrible. Se notaba que no era lo suyo, por más que se quieran reír de su propia desgracia y nos cuenten que están ensayando una obra y le pongan toda la voluntad. No había veracidad en lo que hacían y en la comparación con una serie web realizada por estudiantes de primer año de cine también salían perdiendo. Y estoy hablando de buenos actores de teatro.

Una vez discutí sobre el tema con un pendejo canchero a estos que les va bien en la vida y gozan de fama. Comparó ver teatro en forma virtual con ver el fútbol y grupos de rock. Verlos de esa forma, aseguraba, no era lo mismo que estar en un recital, en un estadio o en un teatro. Sin embargo le permitía ver gente que no conoció y que solo había leído o escuchado sobre ellos pero que nunca había visto gente como Maradona, Led Zeppelin o Alfredo Alcón en vivo. Durante la cuarentena supe de muchos conocidos que accedieron a ver obras que yo había visto hace mucho y se los escuchaba contentos de haber podido lograrla ver y detenerse a compartir detalles de su experiencia.

Volviendo a la discusión con el pendejo canchero: después de unos vinos acomodamos mejor los argumentos y nos dimos cuenta que él estaba hablando de pensarlo al hecho social como un documento histórico, como memoria pero también como espectador y yo como protagonista, es decir como gente que hace teatro y por lo tanto tiene otras responsabilidades como por ejemplo : Sentirlo , vivirlo y crear un universo. (Suenan exagerado esto último)

La idea de la vida estaba en juego en nuestros argumentos y también lo activo y lo pasivo y ojo que no estoy hablando de sexo. El ejemplo que puse esa noche fue el de la obra Corazón Delator de Edgar Allan Poe, me acuerdo que había visto la obra fumado. A veces uno cuando es joven o no hace ese tipo de cosas, la cuestión es que en forma tonta estaba abriendo un caramelo y fue el protagonista que con su mirada hacia mí me puso en evidencia y yo me quedé paralizado, cada vez con más culpa comía ese caramelo y sudaba. Su mirada fue para mí una tortura antes de que comenzara la obra. Se trataba de un unipersonal y el actor me hizo pensar que estaba en su casa y le estaba faltando el respeto, les juro que me lo dijo con su mirada .No conforme con eso cuando finalizaba la obra

al que apuñaló fue a mí. Les puedo asegurar que esa sensación me sigue acompañando cada vez que hago o voy a ver teatro, por más que en forma burguesa me ponga a preguntar “a ver que me vas a contar”.

VI

Llegando a este punto final del ensayo sobre dramaturgia y dirección que se ha caracterizado por ser desordenado haciendo un racconto, un balance de todos estos años la Dirección tuvo mucho que ver con organizar o sea uno de los roles que cumplí como director fue el de ser un organizador. Organizar un proyecto de trabajo significaba trabajar sobre una idea, en mi caso escribir esa idea hasta convertirla en obra y verla cristalizada en actuaciones, en puesta.

La idea de la mezcla, de lo colectivo, de la confluencia, de la heterogeneidad siempre estuvo presente en todos los proyectos que participé. También debo tener en cuenta pensar al teatro como una forma de resistencia, como una historia a contrapelo en el cual los hacedores son perdedores, derrotados y sobreviven con otros oficios terrestres para poder hacerlo.

En el contexto actual no se puede pensar a las artes escénicas sin las redes sociales. Se trata de un nuevo escenario” que complejiza la totalidad fragmentada de la mirada teatral y no pensarlas e incorporarlas como parte de un dispositivo nos haría ingenuos, demasiado ingenuos para este presente que ya es pasado. En ese sentido la Dirección es aprender constantemente, es dudar, es enojarse, es revisar permanentemente lo que se está haciendo.

Este sábado 3 de octubre estuve ensayando por primera vez por google meet una obra que se va a estrenar en Montevideo el año que viene y que se llama” las muchachas de abril” Se trata de tres chicas que fueron fusiladas en 1974 durante la última dictadura uruguaya. Se trata de realizar un teatro pos dramático-documental.

Ya tengo las tres actrices, al director, al músico y a la productora. Todos viven en Uruguay menos yo. Por suerte estallaron ya miles de preguntas que nos obligan a repensar absolutamente todo. ¿Quién dirige la obra? ¿Cómo lo vamos a llevar a cabo? ¿Cómo vamos a realizar la dramaturgia? ¿Cómo vamos a construir confianzas a la distancia? ¿Qué es un ensayo vir-

tual? ¿A quién pertenece esta historia? Lo único que sé, es que no las voy a poder contestar solo.



Estrategias para imaginar escenarios

Tatiana Sandoval Gutiérrez*

Introducción al contexto

Al día de la escritura de este artículo han transcurrido más de siete meses de teatros con puertas cerradas al público. Este punto de fractura se configura como un presente distópico provocado por la pandemia del COVID 19. La situación es similar en diferentes lugares del planeta. Desde este escrito nos proponemos analizar cómo este fenómeno de características inéditas (que conllevó en la Argentina, a meses de medidas sanitarias de aislamiento y distanciamiento obligatorio) afectó de modo transversal a la actividad de las artes escénicas.

En el marco de esta coyuntura, el universo de las artes vivas se fractura al perder por meses la posibilidad de su convivio fundacional entre artistas y espectadores. Los teatros oficiales, comerciales e independientes así como los artistas independientes formulan estrategias para sostener la vitalidad del sector bajo nuevos conceptos programación: emisión online de obras ya realizadas, producciones artísticas adaptadas o elaboradas para la virtualidad, intentando así mantener los lazos laborales, relacionales y afectivos entre hacedores, así como el vínculo con el público (teniendo en muchos casos que traducirlo a audiencia).

Esta lectura de la situación en dos escalas, de una dimensión macro-institucional a una dimensión micro-grupal de artistas independientes, responde a la voluntad de dejar una crónica que documente, aunque sea parcialmente, el comportamiento del sector desde diferentes perspectivas para aportar material de análisis a futuras investigaciones, ya que es probable que las huellas y el impacto de esta crisis en las artes escénicas modifique tanto a sus modos de producción (dinámicas curatoriales, de programación, modos de consumo, comportamientos del público) como a sus procedimientos estéticos y artísticos de creación.

Inicialmente y en particular pensaremos a partir de la ciudad de Buenos Aires (territorio de producción en el que quien escribe, inscribe su actividad artística y de investigación) para, poco a poco, alternar, incluir y

* UNA, UNSAM, Compañía cuerpoequipaje.
tatianasandoval.ba@gmail.com

reflexionar acerca de producciones bajo otras localizaciones territoriales o geo-localizaciones mixtas, ya que el trabajo remoto y la desterritorialización (fenómenos extendidos transversalmente para el sostenimiento de la actividad del sector cultural y educativo) han marcado puntos de inflexión característicos de estos tiempos y son puntos interesantes para el análisis.

Problemáticas estructurales, alianzas estratégicas y contiendas estéticas

En la Argentina, y en particular en la ciudad de Buenos Aires, las artes escénicas configuran parte sustancial de la identidad nacional y cultural del territorio, reconocido en el mundo por la abundancia, calidad y diversidad estética de sus producciones. Sin embargo, ni los medios de comunicación, ni los presupuestos públicos hacen eco de este fenómeno. Paradójicamente este sector tiene poco espacio en los grandes medios para su prensa especializada, y la gestión de públicos es un área con poco desarrollo aún en sus espacios oficiales. Con suerte, algunas de estas producciones (espectáculos y sus hacedores) son reconocidos, y poco se habla de la compleja trama de informalidad que atraviesan sus trabajadores en todos los sistemas y circuitos de producción. En este contexto, el complejo entramado de actores sociales se organiza en asociaciones, colectivos y gremios (preexistentes y nuevos) para visibilizar la crisis y/o sostener en medidas solidarias a un sector que queda siempre a la saga de las prioridades.

Esta contextualización introductoria nos parece necesaria para comprender la dimensión del fenómeno, ya que es en este terreno hostil en el que el sector independiente ha desarrollado numerosas y diferentes estrategias de supervivencia, así como poéticas de creación e investigación.

Teatros oficiales, comerciales e independientes: los primeros meses.

Desde hace algunos años plataformas comerciales de la Argentina como TEATRIX, ofrecen obras teatrales en formato virtual, con registros audiovisuales de alta calidad y diseñados para ese formato, como un modo de ampliar el rango de explotación comercial de los espectáculos, así como de alcanzar nuevos públicos.

A partir del inicio de la cuarentena y el ASPyO (Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio) los teatros oficiales, comienzan a reproducir

online los registros de sus espectáculos. A diferencia de las plataformas anteriores, este gesto se realiza no responde a fines de explotación sino que tiene por objeto, sostener la estructura de sentido de un teatro público, buscando promover la reconexión con el público y brindar trabajo al sector (ya que se trata de funciones con cánones de pago a los analizar ya que en las carteleras online de los meses subsiguientes (hablamos del teatro Nacional Cervantes, y del Teatro Municipal General San Martín) comienzan a reunirse obras que nunca hubieran convivido en una misma temporada. Este fenómeno, nos hace pensar en una primera alteración del concepto de programación teatral que no se afincaría ya en el fenómeno de la actividad teatral del presente, sino que inauguraría un nuevo paradigma en el que pueden convivir en la cartelera de una temporada, trabajos realizados en diferentes años, bajo paradigmas estéticos y condiciones materiales de producción diversas. La propuesta llega incluso a combinar la reproducción de piezas de archivo, y de alguna manera se inicia aquí un nuevo fenómeno curatorial en el que el eje de la sincronía de contemporáneos se altera e invita a pensar nuevos vínculos entre las producciones realizadas en diferentes gestiones y curadurías de un mismo espacio y por qué no combinar territorios de realización en un futuro.

Por otra parte, los teatros comerciales e independientes de la ciudad inician un derrotero similar pero signado por la urgencia económica. Como un modo de mantener, al menos, algún ingreso, buscan aliarse con plataformas de divulgación de contenidos o venta de entradas pre-existentes, como Alternativa Escena, y en pocas semanas reformulan las dinámicas de monetización a formatos virtuales, llegando, en el caso de los teatros independientes a tornar sumamente flexibles las dinámicas de aportes por la visualización de las obras de archivo incluyendo rangos de precios muy amplios, muchas veces virando al fenómeno de gorra virtual.

Estas estrategias, tanto del sector privado como del sector público se sostienen durante los primeros meses (marzo a junio 2020), acompañadas de conversatorios, entrevistas y vivos por las redes sociales (FB IG y YOUTUBE) y/o en plataformas sincrónicas (como Meet, JITSY o ZOOM) que poco a poco se convierten en parte del cotidiano punto de encuentro de público y hacedores Tornando el convivio en tecnovivio y alternando la singularidad del sector.

Desde el Teatro Nacional Cervantes se lanza una convocatoria de obras breves “Nuestro teatro”, para seleccionar una veintena de obras para ser realizadas y filmadas.

Meses subsiguientes: crisis y diversificación en el sector público y privado.

Avanzados los meses este mismo fenómeno se complejiza. Al aprobarse primero el protocolo de actividad por del “streaming en vivo para el sector de la música”, en algunos sectores privados se inician las producciones musicales y en este hiato comienzan a producirse formatos mixtos de teatro musical, o la participación de actrices y actores que preparan formatos de lecturas y canciones, para ingresar en el canon de lo permitido. Finalmente se autoriza el trabajo bajo un protocolo de sanitización, que permiten la realización de obras de teatro sin la presencia del público, con posibilidad de ser filmadas y/o luego transmitidas o reproducidas por streaming de modo sincrónico o disociado .

De esta manera, mientras algunos pocos teatros del sector privado indagaban en estas opciones (ya que el equipamiento de los lugares no responde a las necesidades técnicas para la realización de estas transmisiones) y en el sector público se inician otras experiencias. Tomaremos por caso las producciones del sector oficial en el TNC (Teatro Nacional Cervantes), pues ha sido una apuesta sistemática a un regreso paulatino y progresivo de la actividad. Recapitulando, el concurso de dramaturgia de obras breves se realiza con el objetivo de seleccionar un conjunto de obras para producirlas y filmarlas bajo protocolo a medida que los mismos se aprueban y se establecen las reglamentaciones de trabajo, normas de permisos para el sector, etc. No sin tensiones, propias del sector, ya que es puesta en cuestión la conformación un jurado que, aunque idóneo, tiene una pertenencia a CABA, así como la planificación de las filmaciones y por lo tanto de los trabajadores implicadxs, por lo que la disputa se salda con la ampliación de un jurado que incorpora a representantes provinciales y con un nuevo diseño de producción en el que algunas producciones serán realizadas y filmadas en CABA y otras en las provincias. También se extiende el número de obras seleccionadas.

Actualmente, de obras ganadoras se ha llevado adelante la filmación de tres producciones en el TNC de CABA, brindando trabajo y reacti-

vando el sector bajo un fenómeno nunca antes realizado: se ensaya y se trabaja en un teatro bajo las mismas lógicas estéticas, pero sin público, y con el objetivo de registrar para la cámara el trabajo que luego será divulgado por streaming. Algunas preguntas que surgen de la observación este fenómeno ¿Cuáles son los desafíos de esta dinámica bajo una lógica de producción escénica que realiza una obra concebida para escenario y para el público, pero ahora sin su presencia? ¿Existe espacio dentro de las propias producciones para una reflexión acerca de este hiato en el lenguaje escénico? ¿Se ve la función de la cámara como elemento narrador y punto de vista de estas producciones? ¿Cómo abordan lxs directores escénicos este desafío? ¿Se reconfiguran los textos y/o como se configuran las propuestas escénicas al saber que van a ser producidas bajo estas lógicas de producción? ¿Qué aspectos del fenómeno artístico se ven impactados y cómo? ¿Qué aspectos del trabajo de la puesta en escena y de la dirección actuaral se ven modificados? ¿Cómo vinculan esta experiencia de dirección con otras producciones artísticas realizadas en este contexto?

Aunque no todas puedan responderse pues los productos nos han circulado en su totalidad, es interesante dejarlas planteadas. El presente trabajo deja abiertas estas preguntas y algunas de ellas son generosamente respondidas por la directora Cecilia Meijide¹, otras, serán respondidas en el futuro, a partir de la realización de las obras y su divulgación pública.

El último ensayo

Cecilia Meijide, relata el trabajo profesional de dirección escénica, realizado en un tiempo récord bajo estas condiciones inéditas. Como es costumbre en las producciones oficiales se convoca a la dirección para un texto seleccionado y con una propuesta de elenco realizada por la producción del teatro. El equipo artístico es una propuesta que conforma la directora. Así se lleva adelante el proceso de realización del espectáculo “*Asteroide, fin de un mundo imposible*” de la autora María Zubiri. En el relato de esta joven directora, el desafío más fuerte es trabajar bajo estos códigos por primera vez. Así la dinámica profesional conlleva la construcción de un diseño y plan de trabajo, en el que la impronta singular del trabajo, las marcas de

¹ La actriz y directora Cecilia Meijide ha participado como actriz de la obra *Panóptico 2.0*, dentro del Ciclo Conexión Inestable, organizado por Centro Cultural Paco Urondo y dirigido “*Asteroide, fin de un mundo imposible*” en el TNC, texto de María Zubiri.

la dirección para la belleza de la teatralidad, se elaboran primero con el equipo creativo (con el que la directora ya se conocía previamente), junto al equipo de producción y técnico del teatro, para luego iniciar un trabajo con la autora y el elenco en un tiempo de trabajo estipulado con dos semanas desde la convocatoria y diez días para los ensayos y la filmación presenciales. Así, este montaje artístico se describe como un engranaje profesional en el que los diseños del espacio, vestuario luz y sonido llegan antes que los ensayos presenciales. Y cuando estos llegan, se describe un trabajo amoroso de observación del trabajo actoral y de una adaptación a la distancia de los cuerpos como el desafío más singular. El proceso de ensayos y filmación es descrito con precisión como un trabajo en el que se combinaron momentos de elección entre lo necesario para la cámara (como la grabación con una banda sonora más baja, solo como referencia) y lo necesario para el desarrollo de una puesta escénica. “A dificultades técnicas, resoluciones poéticas” compartió Meijide parafraseando al maestro Kartún en una conversación amena en la que confesó que la falta de la presencia del público en la sala María Guerrero le hizo vivir el día de la filmación del trabajo como un último ensayo y no como una función. También apareció la emoción del elenco al reencontrarse o al irse del espacio teatral. El trabajo de dirección escénica incluyó el diálogo fluido con un director de cámara, con el que se acordó el trabajo de filmación fuese un registro escénico de calidad y no un montaje para la cámara. En este sentido, la sensación de que la experiencia de estos trabajos, se completará cuando efectivamente los mismos encuentren con la mirada del público, es uno de los aspectos novedosos del desarrollo de estas propuestas del teatro oficial: producir teatro para editarlo, posproducirlo y estrenarlo de modo virtual es una experiencia propia de la industria audiovisual y no de la mettie teatral.

Es interesante en este sentido recapitular cuáles fueron los aspectos específicos del trabajo: equipo profesional con roles específicos, tiempo de trabajo muy acotado, primeras reuniones con el equipo y elenco a través de plataformas sincrónicas, el diseño de un proyecto realizado en escenario para la lógica de un montaje teatral con sutiles adaptaciones para su registro audiovisual, la ausencia de público al momento de la filmación y el objetivo de generar un producto teatral para ser estrenado en pantalla.

Teatrosyartistasindependientes:imaginarescenarioshipermediales.

Mientras tanto, el sector de los artistas independientes, sin los permisos, ni la infraestructura, ni los recursos para estas producciones streaming que requieren la logística de un equipo profesional, indaga en los caminos de la experimentación enmarcado en un territorio de frontera, sin un espacio físico o arquitectónico del teatro que lo contenga y tomando por asalto el terreno hogareño para convertirlo en un espacio de ficción.

Casi desde una trinchera el sector independiente inventa modos de sostenerse en actividad, experimentando nuevas formas de contacto con el público, así como también nuevas formas de creación con recursos mínimos pero fundacionales: conexión wifi a internet y la voluntad de conexión, tanto de los artistas para la creación como de los espectadores. La razón de estas experiencias es tan disímil como inabarcables y las mismas fueron en aumento a lo largo de los meses, por lo que nombraremos que inicialmente los grupos abrieron archivos para compartirlos para dejar recabar dinero, a la gorra virtual, o hasta gratuitamente como un modo de no dejar de existir en el universo de las redes sociales, para poco a poco iniciar experiencias cada vez más complejas en las que las plataformas de redes o socialización fueron indagadas como posibles plataformas escénicas. Se realizaron experiencias de un suave carácter relacional y duracional en las que el espectador/usuario recibía mensajes a través de redes sociales como si fuera el personaje de una obra a lo largo de una semana, hasta experiencias performáticas en redes, o grabadas y reproducidas.

A pesar de las carencias de infraestructura, las estrategias elaboradas por el sector de artistas independientes abundan en recursos artísticos que establecen lazos de articulación entre condiciones de producción, dramaturgias performáticas e hipermediales, así como en direcciones y puestas en escena específicas para la pantalla. ¿Cómo se nombran estas nuevas producciones? Como la vitalidad ha generado una producción prolífica, variada e incansable durante estos meses, y el abanico incluye diversidad de estrategias, en particular pondremos en foco y analizaremos aquellas experiencias que se han creado en vivo y a través de las plataformas sincrónicas como jitsi zoom o youtube como soporte de divulgación y convivencia entre artistas y público. Los nombres varían: teatro en vivo por streaming, performance, actividades performáticas en entornos virtuales, teatro virtual, cine en vivo.

De las experiencias analizadas elegimos aquellas que se realizan en tiempo real. ¿Cómo se vincula la dramaturgia escénica con el cuerpo, la cámara, los objetos, los artistas multimediales? Las piezas elegidas nos resultaron de interés por su carácter experimental. Se trata de trabajos cuyas dramaturgias o composiciones coreográficas, así como la dinámica de producción y dirección tienen una fuerte marca hipermedial. Se define hipermedia como una construcción que combina texto e hipermedia. Pavis (2016) refiere que:

La hipermedia nace de la fusión entre hipertexto y multimedia, de modo que remite a un documento digital cuyos “textos” se encuentran codificados en distintos medios (texto, sonido, imagen, programa) y puede leerse (escucharse, verse) siguiendo diferentes recorridos de lectura. Al igual que en el hipertexto, no existe en el hipermedia una lectura única y preestablecida sino un conjunto de posibles recorridos sobre los cuales el/la usuario construye el propio. De alguna manera, acotado por las reglas de juego de quien concibió el circuito hipermedia. El hipermedia, por lo tanto, se desenvuelve siempre en forma interactiva porque es el público quien escoge el orden y puede modificar el contenido de la narrativa durante la navegación.

En este caso entendemos o nombramos la concepción de dramaturgias o puestas en escena hipermediales no solo a aquellas producciones en las que el usuario en este caso público/usuario tiene posibilidades de interacción frente a las obras, sino pensando a los creadores como usuarios/artistas dentro de las plataformas, explorando los recursos de los diseños de las mismas de modo alterado, para un determinado uso artístico-narrativo o tecnopoético en el que desplegar o crear un material específico. Y por otra parte, en algunos casos, como diseñadores de instrucciones para el recorrido de su público. Para indagar en las propuestas dividimos en cuatro nomenclaturas que entendemos podrían variar en un futuro en tanto se profundice en la investigación sobre los procesos de dirección. Primero indagamos en *Cuerpos en estado de performance* con dos trabajos que responden a una impronta de riesgo físico frente al espectador, luego dos propuestas de *Dúos en distancia, para pantalla*.

Cuerpos en estado de performance.

En estos trabajos la relación cuerpo entre el cuerpo de los intérpretes y el espacio tienen una fuerte impronta performativa, ligada al vértigo escénico, y al tiempo de vínculo que establecen con el espectador-vouyer de una acción escénica que implica el riesgo y un gesto de desafío de los límites del cuerpo del performer en vivo. En los dos trabajos realizados bajo la plataforma ZOOM el espectador tenía que ver en formato vista del hablante. En *Encuadres*², además en una guía inicial se indicaba que el proyecto tiene tres partes y que se podía cómo navegar de modo personal a partir del tramo dos habilitando la posibilidad de seguir a una intérprete, o a otra, o ver en modo mosaico. *Ensayo en mí*³ nace cerca del día del cumpleaños del performer y es un ritual que juega con comerse la tela proyección pantalla para ingresar en un espacio entre el blanco y el negro en el que el performer ensaya una muerte vital a través de una acción sobre su cuerpo en la que el color y la pintura ingresan chorreantes a plasmar sensación y sentido: “Pongo mi cuerpo abierto a transitar y revivirlas luminosas pesadillas, el vergonzoso ego, la fiesta del aburrimiento. Dejo una nueva marca en mí mismo”.

Ambas propuestas, logran con su fuerza e impronta interpretativa capturar la atención de un espectador que sabe que ese evento de riesgo ocurre allí para ser visto y que a la delicada línea que conecta el trabajo entre artistas y espectadores a través de una conexión remota, se suma el gesto performático de los cuerpos que ofrecen en el ritual de la función un mensaje acerca de la fragilidad humana.

Dúos en distancia, para pantalla

Los dos trabajos que siguen, indagan en el límite del contacto, desde una perspectiva dulce, de intento. La pantalla funciona en el primer caso, *Bloom*⁴ de Babuin y Peña, como testigo de juegos de perspectivas de alejamiento y acercamiento: entre el sonido y el movimiento, entre el cuerpo

² Acrobacia aérea y danza. Creadores: Ivan Ripari, Camila Clemente, Naiara Dimitroff, Morena Bispo y Eluney Perez Johannson. CABA, Tigre, Argentina, agosto 2020. Plataforma zoom-

³ Idea e interpretación: Lucas Coria. CABA, Octubre 2020. Plataforma zoom.

⁴ Intérprete en danza: Angela Babuin. Intérprete en Cello: Claudio Peña. Octubre 2020. Plataforma zoom.

y la pantalla, entre lo orgánico y lo inorgánico. Entre la tensión de la distancia justa entre dos performers en un espacio bajo el protocolo, en un espacio real. El segundo trabajo, *Nosotros*⁵, de la Compañía Materia Prima, parte del bolero homónimo, interpretado por el Trío Los Panchos y Eydie Gormé para inspirarse en los vínculos heteronormativos y el amor romántico como modelo, para ponerlos bajo la lupa. Lo interesante de la propuesta es que “toma la distancia real de los cuerpos y el marco que la aplicación propone para trabajar sobre la sensación de distancia y encierro dentro de la pareja” y en este sentido indaga en un campo de acción semántico que cruza en su concepción varios planos: el de la dramaturgia coreográfica, el plano de la realidad de producción de los intérpretes condicionados por su herramienta-condiciones de producción, y finalmente el texto de la canción con su resolución escénica, de un modo sincrónico entre el tiempo sonoro y el universo de la acción. En la que ambos cuerpos al ir al encuentro del otro desaparecen. También es destacable de esta creación, que la elección es mostrar el trabajo “a distancia” es decir, se ve una grabación de zoom, realizada en el grupo creativo, pero lo vemos grabado.

Cuerpos y Tecnología: Investigación, encuentros e intercambios internacionales.

Tomando como punto de inflexión la pieza *Nosotros*, elegimos trabajos que firman la dirección en tanto rol creativo y organizador de equipos de trabajo en formatos de experiencias cada vez más complejas, no solo desde la amplitud de los equipos de trabajo, sino en los procedimientos de la dirección, que ponen en juego el nivel del discurso de la acción en polisemia con otros aspectos de la escena virtual. Algunos aspectos para reflexionar son binomios en relación: cuerpo y pantalla; texto e imagen; plataforma virtual y espacio escénico, el discurso de la dirección - a través del trabajo interdisciplinario.

¿Cuál es el territorio específico de la dirección escénica en estos proyectos? ¿Cómo se vincula con las otras disciplinas? Intentaremos indagar acerca de diferentes estrategias de dirección para la conducción de proyec-

⁵ Pieza de teatro físico ensayada y grabada en Plataforma ZOOM. Intérpretes creadores: Josefina Bauni y Sebastián Allena. Dirección: Belara Michán. Compañía Materia Prima.

tos inter y transdisciplinarios en este nuevo paisaje donde las plataformas digitales entran en diálogo con el concepto de escenario.

En los puntos 3 y 4 elegimos proyectos de mayor envergadura que implican equipos de trabajo artístico (independientemente del formato de producción o del nombre que adquiriera la tarea colectiva). La dimensión de los profesionales inter-conectados al trabajo escénico virtual me parece un elemento que da cuenta de la dimensión del sector escénico en el campo cultural y (aunque el tema sería para otro artículo o mesa) esta dimensión contrasta con la baja presencia de espacios de visibilización de la actividad así como de políticas públicas que valoricen la máquina productiva, ni la experticia del rol de la dirección escénica como un potencial para el desarrollo junto a equipos de trabajo artístico profesional e internacional.

En este apartado tomamos a dos grupos que compartieron escenario en el marco de *Resquicio* Festival Internacional de Teatro Virtual, (Puerto Rico, Argentina y Perú), se trata de dos proyectos integrados por artistas investigadores con una fuerte inclinación por el uso innovador de los recursos tecnológicos dentro de la escena, así como del vínculo entre los cuerpos tecnológicos (cámaras, dispositivos móviles, pantallas, plataformas, y proyecciones) y los cuerpos reales de los performers. Por otro lado ambos grupos concibieron sus proyectos como dramaturgias hipermediales y bajo la impronta de una dirección bajo reglas tecnopoéticas en las que el material de creación está en diálogo con lo múltiple y lo fragmentado del discurso contemporáneo e hipermedia, a su vez inscripto en el territorio del espacio cotidiano que torna en formato escénico. Por otra parte, nos encontramos en ambos proyectos obras que dialogan y tematizan su contexto y a su vez entran en diálogo o citan elementos de la teoría crítica contemporánea, así como de las vanguardias artísticas.

En el primer caso tomamos las producciones: *Manifiesto el Teatro ha muerto* y la obra *Etude #1* del equipo puertorriqueño perteneciente a la revista Falso Mutis. Ambos proyectos tienen una relación intrínseca. En primer lugar el manifiesto surge como un grito de existencia y de toma de posición frente a un status quo del teatro de Puerto Rico que en el contexto pandémico y con las salas cerradas, sale a decir que las experiencias virtuales no son teatro. En este sentido, bajo una impronta política clara, provocativa y contestataria, le contrapone a este sector conservador (que pudo escucharse en muchos países de latinoamérica y europa en los pri-

meros meses), una respuesta plagada de una vitalidad sin dudas híbrida, que por supuesto no responde al canon de lo que aún se llama lo teatral. Es decir. Este manifiesto es una acción artística que inicia en zoom y envuelve al espectador a través del vértigo de las declaraciones propias de este formato discursivo utilizado por las vanguardias del siglo pasado, para declarar que si ese cuerpo que habla no es teatro pues entonces el teatro ha muerto y ha nacido otra cosa. El trabajo realizado en vivo y con recursos crudos en los que la performer navega en vivo buscando respuestas en google, se expone y se multiplica para en un punto de inflexión tornar la bisagra y dejar una puerta abierta al espectador. Al invitarlo a través del chat a navegar a youtube y en esa deriva abandonarlo a su suerte de usuario.

Es decir el pasaje es doble. El discurso mata el teatro y en el mismo gesto declaratorio da nacimiento a una nueva concepción artística. Hace carne su propio nacimiento. Y en este mismo gesto, la acción bisagra genera un pasaje del espectador al usuario. Del zoom a youtube, del control del espacio privado a la navegación abierta de la red.

Sin dudas, este gesto radical de la artista Janilka Romero⁶ fue no solo de arrojo y provocación sino también un cuerpo motor, ya que dentro de su entorno y en una gestión titánica de dos meses el grupo Falso Mutis organizó de modo autogestivo un Festival de Teatro Virtual que elaboró una programación selecta y exigente de producciones latinoamericanas de vanguardia en el formato virtual. Este festival estableció valiosos intercambios y lazos entre artistas, impensados bajo otro contexto. La mirada curatorial de Romero selección.

Para acompañar este apartado de Cuerpo y Tecnologías, Investigación e intercambios internacional elegimos trabajar con la obra *El murmullo de las casas*⁷ creación de la Compañía cuerpoequipaje, del cual soy directora artística.⁸ La obra, es concebida a partir de un plan de investigación de va-

⁶ Que por otra parte no repitió la función sino que lo presentó para luego dejarlo como testimonio.

⁷ El proyecto integró la lista de proyectos ganadores del Concurso de Actividades Performativas del INT.

⁸ En ella además me desempeño en otros roles, como autora y coreógrafa, y el equipo está conformado por la diseñadora de arte y vestuario Pheonía Veloz, la compositora musical Cecilia Candia, las performers investigadoras Bárbara García Di Yorio, Rocío Celeste Fernández, Romina Laino, Josefina Sabaté, Angela Babuin y Jennifer Toledo, la artista multimedial Gabriela Baldoni, la asistente de dirección y productora ejecutiva Micaela Irina Zaninovich y un *staff* de trabajo técnico, de producción y gestión (cuerpoequipaje.com).

rios niveles, por un lado el trabajo de dirección coreográfica de modo remoto a seis intérpretes creadoras que trabajaron en sus hogares, bajo una impronta de relación con el espacio de la casa concebido como partener. En este sentido la elección del recorte de la locación: sus ángulos, arquitecturas, profundidades, formas y coloraturas fueron las que establecieron la modalidad de composición del cuerpo en escala y en relación a ese espacio. Y en términos de composición de movimiento el proceso de trabajo coreográfico fue de indagación del entorno, en la concepción poética de la casa como un espacio en el que podemos perdernos, así como en la pantalla podemos navegar perdidos sin noción del tiempo. De alguna manera esa cartografía propia de la pantalla como escenario organizó un primer material de collage de imágenes que poco a poco encontró relaciones de equivalencia poética dentro de la pantalla como escenario: solos, dúos, escenas grupales, entradas y salidas. Relaciones de color y movimiento. El trabajo inicia con una proyección que refleja otras casas. Y una mujer que puede relacionarse con la proyección de otra, pero no tocarla. Los textos insertan fragmentos reales y elementos de ficción. La textualidad es un collage sonoro y la estructura dramática una combinatoria imposible y posible a la vez. Son casas vecinas dos ventanas juntas, aunque se encuentren en diferentes países. La multiplicidad poética se produce por la navegación fluida de quienes están juntas en la nube. En términos de puesta en escena el trabajo indaga en la navegación como formato escénico con puertas de doble entrada, cintas de moebius y una composición de edición de cámara en vivo. El formato es una combinatoria de zoom en tanto escenario y de youtube en tanto platea. El universo sonoro de las casas es un murmullo que deja testimonio del circuito existencial de sus habitantes que se preguntan si es posible tocarse a la distancia como si lo que viéramos (aunque sabemos que es en vivo) no fueran cuerpos sino solo un reflejo en la pantalla de otro tiempo, el pasado de un futuro distópico, quizás.

Dramaturgias en pantalla. Producciones binacionales. Teatro Virtual.

En tercer lugar elegimos dos piezas de carácter binacional Argentina-Perú, ambas caracterizadas por un sistema elaborado *ad hoc*. Es decir una estructura de producción concebida por artistas-productores independientes de Perú, que bajo el nombre de TEVI apostaron a convocar a dra-

maturgx latinoamericanos dispuestos a adaptar textos previos o proponer dramaturgias inéditas especialmente concebidas para ser presentadas en formato de Teatro Virtual. Aquí algunas observaciones. En primer lugar el proyecto propone al espectador de una función en vivo, en la que se lo recibe en una antesala virtual, y luego de la función se los invita a un espacio de conversación distendida y abierta entre artistas y espectadores. Por otra parte, recupera en su nombre la palabra “Teatro” (y entendemos que aunque esto no es explícito en sus *statment* de presentación de proyecto, esto responde a la concepción de proyectos que nacen de textos dramáticos concebidos para la representación), y la hibridación que completa la sigla del proyecto “Virtual”, responde al formato en el que se produce esta ceremonia de espectáculo.

Ambas obras tienen en sus elementos características propias de la representación teatral: texto, actuación, vestuario, maquillaje, iluminación, y arte. En ambos casos vemos equipos creativos donde tanto el rol de la dramaturgia como el de la dirección son asumidas por la misma persona, pero donde la actuación está marcada no solo por la imposibilidad del ASPyO que rige por medidas sanitarias en Argentina, sino por una cuestión fundamental y fundante, se trata de un lazo que se concebía estrecho, cercano, íntimo entre dirección y elenco, que ahora tiene la distancia no solo de una pantalla, sino también la distancia entre países (Perú y Argentina). Es decir, se trata de proyectos sólo realizables de esta manera. Ambas obras tienen una manufactura profesional en todos sus aspectos y elecciones estéticas singulares. Pero vemos aquí una estructura de producción sistemática y profesional en términos de producción artística que elabora el desarrollo de la producción sino también el de la operación técnica, ya que en ambos casos existe un operador técnico que transmite en OBS mediando y regulando la programación del trabajo en vivo para dar inicio y salida de sala, placas, etc. y según el caso preparar la puesta de luces y la operación de videos.

Las obras: *El amor viaja lento* de Del Olmo y *Muerde*, de Francisco Lurmerman son los trabajos pertenecientes a este cuarto escalón de análisis. En primer lugar y como observación para desarrollar vemos aquí una experiencia de teatro virtual que tiene una ficha técnica en la que podemos observar diversos roles profesionales. Y en las imágenes del trabajo podemos valorar que aunque se trata de un monólogo, se pueden ver los otros trabajos implicados además del texto y la emprendimiento ofrece otros

trabajos ubica al espectador bajo una oferta importante de programación virtual.

Muerde, es la primer obra que inaugura este monólogo con dramaturgia y dirección de Francisco Lumerman.

*El amor viaja lento*⁹ de María Paula del Olmo, es un drama romántico realizado con recursos que cruzan cine y teatro hacen de la pieza, no solo una historia de amor a la distancia muy bien actuada y realizada, sino que la obra establece relaciones contemporáneas de juego entre las delicadas citas a Penélope y Ulises personajes del mito, dentro del texto, con el uso en el marco de la puesta en escena de los recursos propios de la distancia real y de la plataforma de comunicación para generar a través del texto escrito, la música y el video, juegos elípticos que reactualizan el vínculo del texto con el tema de la distancia y el tiempo, dentro de la propia puesta en escena para este formato virtual. Encontramos también una ficha extendida y en la que se ven implicadxs numerosos profesionales del área artística, técnica, de producción, comunicación y gestión.

Conclusiones

Elegimos cerrar este primer avance del artículo *Estrategias para imaginar escenarios* valorando el recorrido inmenso de artistas en red que están en movimiento actualmente en este lugar al que llamamos nube. El trabajo es tan diverso como prolífico y la calidad de las búsquedas estéticas tan variadas, como los públicos potenciales de los trabajos. Los casos elegidos se desarrollaron entre julio y agosto del 2020. A la fecha de cierre de este trabajo (octubre 2020) la oferta del circuito independiente ha proliferado exponencialmente (a pesar de que las condiciones materiales para la producción no se han modificado).

Aunque este trabajo tiene una impronta descriptiva esperamos que este primer registro aliente a escritos futuros que profundicen en el analítico estético y procedimental de los mismos, ya que

⁹ Actúan: Ananda Li Bredice, Gabriel González, Mayella Lloclla, Ezequiel Tronconi. Post producción audiovisual: Pancho Tuesta. Equipo técnico: Diego Bedoya, Julio Garcés Fotografía: María Paula del Olmo, Eduardo Irujo. Comunicación: Trampa Para Ardillas Diseño gráfico: Alejandro Villegas. Asistencia de Producción: Belén Sanguesa, Grecia Torres. Prensa: Carolina Alfonso, Pilar Ramos. Community Manager: Lucho Mora. Producción: Enid Campos, Lucía Caravedo, Alfonso Dibos. Jefe De Sala: Carla Valdivia. Dramaturgia y dirección: María Paula del Olmo.

La continuidad del escrito buscará profundizar en los aspectos estéticos específicos de la dirección escénica trabajando con sus creadores en la indagación de su tratamiento acerca de los ejes y conceptos ordenados en las dualidades de su relación en este contexto: cuerpo/pantalla, texto/imagen, ventana/s/espacio/s, dirección/equipo artístico.

Referencias bibliográficas

- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la Performance y del Teatro Contemporáneo*. Serie Teoría y Técnica. Paso de Gato. México.
- Kozak, C. Editora. (2012). *Tecnopoéticas argentinas*. *Archivo blando de arte y tecnología*. Buenos Aires, Argentina. Caja negra editora.
- Dana, J. (2016) *Entre teatro y performance. La cuestión del texto*. Buenos Aires, Argentina, Artes del sur.



ciffyh
Centro de Investigaciones
María Saleme de Burnichon
Facultad de Filosofía y Humanidades | UNC

Área de
Publicaciones

ffyh
Facultad de Filosofía
y Humanidades | UNC



Universidad
Nacional
de Córdoba