

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.



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, trátase 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/Staniavsky. 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 Staniavsky.

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 sometiéndose 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 Muguillansky) 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 les 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.
- Spiegelburd, 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-spiegelburd-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.