

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.



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 dramático 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/autorial 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 *doble* 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 histérica: 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 lacaniana.

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 Audivert (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, de-construye 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 muleta 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/performativo 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 Berteá, 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.