

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.



Sobre la permeabilidad entre dramaturgia y dirección

Leticia Paz Sena*

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

Mi dramaturgia de director era una dramaturgia de dramaturgias.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

El guardián del hielo²

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

Oh cuidar lo fugaz bajo el sol...

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

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

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

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

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

Referencias bibliográficas

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



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

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