

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.



Juan Carlos Gené y la dirección. La experiencia del GA80¹

María Natacha Koss*

La dramaturgia argentina sufrió una indudable renovación en la posdictadura, tanto por las nuevas generaciones que se dedicaron a la creación como por las condiciones y espacios que emergieron en la reapertura democrática (1983 en adelante). Teatro de la desintegración (Pellettieri, 2001), canon de la multiplicidad (Dubatti, 2012) o joven dramaturgia argentina (Dosio, 2008), las novedades se registraron en las temáticas y en los campos procedimentales de los textos, en el vínculo con la política y en el nuevo pensamiento sobre el teatro independiente, así como en su relación con los circuitos comerciales y oficiales. Pero también en el hecho compartido de que, en su gran mayoría, estos nuevos dramaturgos y dramaturgas eran también directores/as de sus propias obras.

Si bien es cierto que la modernidad teatral fortaleció una división del trabajo autor/director que se verificó en Argentina, también es verdad que hubo, en pleno apogeo de dicha organización, artistas disruptivos. Carlos Gorostiza fue uno de ellos, quien en 1949 estrenó *El puente* en el teatro La Máscara, aunando los roles de dramaturgo y director. Otro fue Juan Carlos Gené quien en 1956 estrena en colaboración con Eduardo Fasulo *Señoras y señores del tiempo de antes*. Para esta época, Gené ya había pasado de joven promesa de la actuación con *Unos heredan y otro no* (1951) a premio municipal de dramaturgia con *El herrero y el diablo* (1955). A partir de este momento, nuestro artista no hará sino diversificarse. A su continua y sostenida carrera como actor, dramaturgo y director teatral (a veces combinando los roles, a veces ejerciendo sólo uno de ellos), le

¹ GRUPO ACTORAL 80: Socios Fundadores: Juan Carlos Gené, Ricardo Lombardi (Argentina); Verónica Oddó (Chile); Carlos Cordero (Bolivia); Fermín Reyna, Alex Hernández y Chela Atencio (Venezuela). Socios Activos: Héctor Rodríguez, Gladys Prince, Dimas González y Julio Mota (Venezuela). Socios Invitados: Juan Carlos de Petre, Norberto Vieyra (Argentina); Ada Nocetti (Uruguay); Fausto Verdial (España-Venezuela); Ornar Gonzalo, Mimi Lazo, Iraida Tapias, Hercilia Velázquez, José Palma, María Victoria Robert, Saúl Arocha, José Urdaneta, Belinda Lozada, Moisés.

* Instituto de Artes del Espectáculo (FFyL-UBA)
natachakoss@yahoo.com.ar

sumará la labor cinematográfica, televisiva y la relacionada al ámbito de la gestión artística (fue director de Canal 7 y, en la década del '90, del Teatro San Martín), la sindicalización laboral (como Secretario y luego Presidente de la Asociación Argentina de Actores) y la militancia cultural (funda el Centro Cultural Nacional José Podestá, más tarde devenido en Agrupación Actoral). Además, Juan Carlos Gené es uno de los raros autores a quienes les han publicado sus guiones para televisión, como es el caso de *Cosa juzgada* por la editorial Granica.

En esta prolífica etapa, nuestro artista rompe violentamente con la citada división de trabajo de la modernidad teatral, pero también problematiza con su accionar algunos fundamentos del teatro independiente en contraposición al teatro profesional (Fukelman, 2017). Recordemos que el teatro argentino de los años '60, inserto en una coyuntura política cada vez más radicalizada, encontrará en su conformación poético-profesional una posibilidad de lucha concreta contra el avance de las políticas de derecha, que se verá violentada por las dictaduras cívico-militares de los '60 y '70. En este nuevo contexto, las ideas de Leónidas Barletta sobre el teatro independiente se verán indefectiblemente cuestionadas y modificadas, acercándolas a las conceptualizaciones contemporáneas. Consideramos que Juan Carlos Gené debe ser pensado como una tercera posición entre el binomio teatro comercial – teatro independiente, como instauración y desarrollo de un nuevo fundamento de valor y una nueva concepción teatral. Gené trabaja en cine, televisión, teatro independiente, teatro comercial y teatro oficial. Ningún territorio le es ajeno.

Mirta Busnelli, en una entrevista que le realizáramos en 2010, nos contaba que su primer maestro, casi por casualidad, había sido Gené:

...y siempre digo que fue maravilloso haber empezado con él, porque yo era una persona muy insegura. De hecho, no tenía ni la menor idea de si podía hacer las cosas más o menos bien. Si hubiese tenido un maestro que me mirara torcido por algún motivo, quizás hubiera dejado. Él era una persona que no te tuteaba, rígido en los horarios, estricto, pero evidentemente también un hombre de teatro impresionante y con capacidad de transmitirte su pasión. Además, cuando miraba los trabajos, vos sentías que valoraba si aparecía algo bueno, independientemente de las adulaciones. Sentías que te sostenía, te estimulaba. Fue mi fuerza de apertura en el teatro, fue quien me mostró lo infinito que puede ser.

Y si bien nunca hizo obras con Gené, reconoce en él su deuda con la profesionalización:

Después de terminar con él ya me puse a trabajar, porque en ese momento... contextualicemos..., en ese momento existía el teatro comercial, el teatro oficial, algunos pocos grupos autogestivos, pero también estaba el movimiento de teatro independiente (que no hay que confundir con el teatro *off*) con Alejandra Boero, Pedro Asquini, etc., que no veía con buenos ojos la relación con la televisión porque trataba de “no contaminarse”. Para mi generación eso había tenido su costo, por lo que Gené siempre nos decía “salgan a trabajar”. El mandato era estar en el mundo, incluirse... y eso hice (Koss, 2010).

Obligado al exilio durante el golpe de estado de 1976, comienza un periplo por Latinoamérica que culminará casi ocho años después. Es recién con *Golpes a mi puerta* que nuestro teatrista dirá que “es mi obra de los años del destierro, los que corren entre julio de 1976 y el presente septiembre de 1984; si bien desde 1982 he realizado ya varios viajes a Argentina, y hasta he recommenzado mi trabajo en la televisión porteña” (Gené, 1984, p. 5) Estos años son determinantes para la conformación de una nueva poética de dirección, sin fronteras, llena de imaginarios mestizos; y para una pedagogía artística que realizará en forma paralela hasta el final de su vida.

El primer destino de este exilio es Colombia, donde Gené vive como guionista de un gran éxito cómico televisivo (*Los Pérez somos así*) mientras participa en variadas y múltiples experiencias teatrales. En parte por la cercanía geográfica y en parte por las amistades, llega a Venezuela en 1977. Ése será su primer contacto con el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral, CELCIT, que había nacido en Caracas en 1975 y cuya idea se había gestado en la I Reunión de Dirigentes Culturales de América Latina, organizada por la UNESCO y el Ateneo de Caracas.

Si bien las ideas rectoras del CELCIT siempre habían sido la comunicación entre los teatristas de América Latina, la investigación, la formación, la promoción y la difusión de las artes escénicas iberoamericanas en el mundo, no fue sino hasta julio de 1977 que daría a conocer su actividad oficialmente, con las organización de la I Reunión de Escuelas y Centros de Formación Teatral de América Latina. A partir de entonces se empezaron a establecer filiales del CELCIT en diversos países, vinculadas a la

casa matriz de Caracas. Una de las sedes de más notoria trayectoria es el CELCIT Argentina, filial que inicia sus actividades en 1979.

1977 fue también el año, como decíamos, de la llegada de Gené a Venezuela, donde pasaría a establecerse. “Creo haber aprendido más en estos años, que en mis cuarenta y siete anteriores. Y el campo de aprendizaje fue América Latina, particularmente esta Venezuela que, después del primer año en Colombia, me fue devolviendo poco a poco, en un encuentro amoroso pleno de dificultades, la imagen de mi mismo en la que puedo otra vez reconocirme” (Gené, 1984, p. 6) Esta idea de Latinoamérica como campo no es sólo poética, sino material. Un 24 de febrero de 1980 en el espacio brindado por el CELCIT, Gené comienza a dictar un “Taller Actoral Permanente”, que no era otra cosa que un espacio de formación, una escuela que condensaba saberes de las distintas fuentes del exilio. Afirma Alex Hernández, quien más tarde sería uno de los miembros fundadores del GA80, que hasta la existencia del Taller “el actor venezolano no había tenido un ámbito de trabajo o de estudio para explorar y desarrollar conscientemente sus mecanismos internos en función de la acción de un texto teatral. En las producciones de aquellos tiempos las interpretaciones actorales acertadas se debían a la casualidad, y en algunos casos, a la experiencia de los pocos veteranos” (1988, p. 60).

En 1980 el CELCIT decide conformar un grupo teatral oficial de la entidad, que se instituye con actores de diversas procedencias latinoamericanas expresando, en sus diversos acentos idiomáticos y esquemas corporales, esa voluntad nacional latinoamericana. Más allá del concepto de multiculturalismo de Villegas (2005), el grupo se constituye en la diversidad, sin ningún intento de crear síntesis como el caso del Odin Teatret. A la experiencia del teatro independiente y del profesional, se suman la experiencia del exilio (tanto del propio Gené como de muchos de sus integrantes, entre ellos Verónica Oddó), lo que da como resultado la conformación del Grupo Actoral 80 (GA80), fruto de aquel Taller de formación. Buscando la experimentación y el riesgo, una de las premisas del grupo era la concepción del trabajo “en función de su proceso como creación y no de su resultado espectacular” (Gené, 1984, p. 14). El GA80 puede pensarse entonces como un sujeto enunciador complejo, con exiliados y no exiliados, hombres y mujeres, nicaragüenses y chilenos, venezolanos y argentinos. Pero además, el grupo condensa ciertas premisas del teatro

argentino actual, que busca en el trabajo no tanto un modo de subsistencia sino sobre todo la creación de una morada habitable, porque:

como todo proceso de producción, el teatro no produce solamente productos (espectáculos), sino, fundamentalmente, relaciones entre los hombres que lo hacen y con quienes lo reciben. Y éste, para nosotros, es el punto esencial (...) Vivimos un mundo donde lo humano es ridículamente pequeño, prescindible; útil sólo en la medida de su posible utilización para los fines de las corporaciones financieras y de los estados omnipresentes. En un mundo así, el teatro sólo tiene sentido como respuesta afirmativa del valor inalienable de lo humano, de su carácter único, irrepetible y sagrado (...) el grupo teatral, por el solo hecho de ser grupo, contradice las reglas implícitas del juego social contemporáneo, que quiere aislar a los individuos para reducirlos a la impotencia y a la intrascendencia (...) la permanencia del grupo como manera de vivir y de hacer teatro, constituye un hecho contestatario de por sí (Gené, 1984, pp. 14-15).

Esta experiencia, nodal para la poética de dirección de Gené, se conformará “oponiéndose a la costumbre de muchos directores y maestros de teatro que “marcan” a sus actores con formas de decir y gestualidades que borran una gestual o un acento propio del actor y le implantan uno totalmente “teatral” y en muchos casos irreal” (Hernández, 1988, p. 61). Pero además dirección, pedagogía y conciencia política se convirtieron, a partir de este momento, en un conjunto indisoluble. Paralelamente al trabajo del escenario, el GA80 se reunía para compartir sus inquietudes e interrogantes sobre la realidad latinoamericana con el público, la crítica, actores y directores. Pero además, este es para Gené el momento del encuentro con Verónica Oddó quien, además de devenir en su compañera sentimental, marcará un punto de clivaje en su concepto de actuación y dirección. El cambio de paradigma se ve propiciado porque Oddó no provenía del campo teatral sino del de la danza. Recuerda Gené que:

con ella experimentamos técnicas en ámbitos complejos, con gente que venía de la periferia o los arrables caraqueños (...) le propuse que nos diera a todos clases de entrenamiento musical y movimiento. Y ahí apareció la pieza del rompecabezas que siempre había faltado: decir cómo pasar de los ejercicios actorales a la interpretación. Ella, que no venía del teatro, que no sabía que lo sabía, nos lo enseñó (Cosentino, 2015, p. 130).

Gené como artista-investigador

Como planteamos más arriba y en otros trabajos (Koss, 2017; Koss, 2018), Juan Carlos Gené fue un artista integral que aunó en su persona los roles de actor, director, adaptador, dramaturgo, pedagogo, gestor, político e investigador teatral. Esta última faceta la desplegó en numerosos escritos aunados en cuatro tomos publicados por el CELCIT, pero también con mucho material disperso en artículos periodísticos, entrevistas, prólogos, programas de mano, etc.

Retomando entonces su *Veinte temas de reflexión sobre el teatro*, vamos a poder sostener que la poética de dirección de Gené, gracias al vínculo con el GA80 y muy especialmente con Oddó, se organizará a partir de la década del 80 en las siguientes nociones fundamentales²

- **El teatro es el actor.** El concepto central del que parte es que lo que constituye la existencia del teatro es el trabajo del actor: “el teatro es en el actor (y en ninguna otra realidad fundamental), y el actor es en el teatro (y en ninguna otra parte)” (Gené, 1991, p. 34). Por lo tanto el texto literario, la escenografía, el vestuario e incluso el mismo director pueden estar ausentes. La única relación imprescindible para la vida del acontecimiento teatral es, entonces, la que se establece entre el actor y el espectador. No obstante, pese a la certeza de que tanto en la teoría como en la práctica ese principio ontológico se sostiene, no son tan numerosos los casos de actores que puedan organizar el caos creativo. Hace falta un principio ordenador, “una nave que unifique y de sentido a las operaciones de sus tripulantes. Y entiéndase que ese ordenador no ejerce el orden en un sentido disciplinario. Hablamos de orden como espíritu creativo” (1991, p. 33). El caos anárquico creativo requiere, entonces, una mirada externa que pueda encauzar sin coaccionar.

- **Organizar el caso.** La dirección no consiste en develar una idea, esclarecer una tesis u homogeneizar poéticas de actuación, sino más bien en ordenar ese caos. “El hombre necesita hacer del caos un cos-

² Se observará a partir de este momento el uso excluyente del masculino. Eso se debe a que seguimos de cerca los metatextos de Juan Carlos Gené, en los que siempre utiliza ese género en su discurso.

mos porque teme al caos quizá tanto como a la muerte (...) esta *naturaleza*³ capaz de crear un cosmos del caos es, en el teatro, el director”, afirma Gené (1991, p. 38). Naturaleza con n minúscula, para destacar lo relativo de la concepción en contraste con lo absoluto y definitivo de una Naturaleza con mayúscula. “Y de paso combatimos así, ab-initio, las notables tendencias a la hipertrofia del yo de los directores, que también las tienen y también pueden llegar hasta el fastidio” (1991, p. 38).

• **Alquimia de la dirección.** La noción de cosmos, entonces, está pensada desde la idea del orden de la representación es su unidad expresiva, en el intento de transformar un caos en un universo simbólico, “un posible agotador esfuerzo natatorio en el mar bravo de la materia por un grupo de esforzados y pobres náufragos, en un viaje con dirección precisa que logre arribar a puerto”. En este sentido, el director no es más (ni menos) que un artista creador que aglutina energías diversas y les da cauce de expresión unificado, significativo y proteico. Su función es, entonces, “transformar una idea inicial ajena (un texto dramático literario) o propia (un germen activo a trabajar con un equipo humano), en una materialización por símbolos artísticos, en un espacio y durante un tiempo reales (...) Es, entonces, quien comanda la operación alquímica” (1991, p. 38).

• **Lo apolíneo y lo dionisiaco.** Sobre la potencia dionisiaca de la actuación, la creatividad apolínea de la dirección da a la actividad del actor carácter de acción, de auténtica y profunda modificación de la realidad en escena, “de nave en altamar con rumbo preciso” (1991, p. 34). Pero así como el actor se organiza a través de la mirada del director, así un director es plenamente a través de los actores. Para ello de estimular a los actores, “únicos que realizan el hecho vivo ante el espectador” (1991, p. 34), a crear la vida que el espectáculo necesita. Pero ese “dar vida” nos es función de la dirección, sino de la actuación.

• **Actor y director.** La relación actor-director es como una relación amorosa. No sólo por la relevancia de la seducción, sino sobre todo por la confianza en el otro y la aceptación de todos los rechazos que

³ El destacado es nuestro

ello implica. Sin una mutua admiración, sin una relación de absoluta simetría, es difícil que el vínculo (y en consecuencia la obra) prospere. El director conduce, no manda; sugiere con autoridad, estimula y debe inspirar confianza. "Actor-director significa una relación de gran potencialidad creativa y, naturalmente, de proporcionada posibilidad conflictiva, a menudo insoluble. Como toda relación creativa (que produce crecimiento) es ambivalente, inestable, peligrosa. Y notablemente dinámica" (1991, p. 34). La confianza en el proceso, en la relación, en la mirada creativa es indispensable para el trabajo, ya que el director debe estimular la libertad y también poner límites. "Su trabajo aún la seducción y la exigencia" (1991, p. 34).

• **Director y texto.** A diferencia de Artaud, Gené va a sostener que es el director el maestro alquimista, pues su trabajo consiste en guiar la transmutación de la obra original en materia teatral. Y es también el principal responsable de que esa metamorfosis material logre que la obra realice plenamente su "vocación de ser" en el escenario. Se trata de un creador que "obtiene su maestría de un largo ejercicio de trabajo con los actores, con el espacio, con las técnicas, con los diseñadores y materiales, con la literatura y el arte, con la historia y con la vida misma. Sin una total y nueva creación transmutante de la obra a otra realidad estética, la obra nunca estará viva." (1991, p. 35).

• **De la seducción al mapa.** El proceso de este rito de pasaje comienza por un diálogo interrogativo con la obra. Si bien Gené, como vimos más arriba, no da lugar a malos entendidos con respecto a quién hace posible la existencia misma del teatro, va a proponer que es un texto preescénico el que hace despertar ese enamoramiento creativo, esa llama dionisiaca, el "acto de pasión, irracional y probablemente inexplicable" (1991, p. 36) que convoca a la creación. Su punto de partida no es la improvisación en el escenario, no es una imagen disparadora, sino un texto que estimula. Y el conocimiento profundo de la obra (o, más en general, del texto pre escénico que puede o no ser un texto teatral) es un requisito indispensable para el proceso creador. No se trata de *respetar* el texto, de saber *qué quiso decir el autor* y traducirlo al escenario. Se trata más bien, nuevamente, de establecer una relación amorosa. Leer, investigar, auto-observar en qué lugares ese texto re-

suenan, de qué manera interpela a la sociedad, al elenco, al director. Así y todo, no basta que el director elija la obra: “ella tiene también que elegirlo a él” (1991, p. 35). Así como una obra de deslinda en sus sentidos, metáforas y acepciones, tampoco hay límites en el ejercicio de su lectura y de su comprensión. Esta comprensión y compromiso con la obra es lo que Gené llama “el mapa de la puesta en escena”.

• **Seducir y renunciar.** Si el objetivo es ahora que la obra exista en la materialidad escénica, ya no basta con el director. Se requiera ahora al colectivo, a esas personas en quienes la obra va a vivir. Para lo cual se hace necesario, en primer lugar, que esas personas se enamoren también de la obra; pero esto sólo se consigue si el director puede asumir un proceso paradójico: debe ahora activarse renunciando. De la unión amorosa del actor con la obra surgirán nuevas realidades, nuevos sueños y nuevas interpretaciones. Los sueños del director creador que toman cuerpo en el cuerpo del actor, son ya otros sueños. “Si tal transferencia generosa no se opera, si el director se resiste y quiere mantener su monopolio amoroso sobre la obra y no acepta que una parte importante de su sueño muera, transformándose en los múltiples sueños de los actores, la puesta en escena, si llega a puerto, será un buque fantasma con su tripulación muerta, porque la obra no habrá terminado de nacer sobre el escenario” (1991, p. 36).

• **Del ser al hacer.** “Un personaje, como un hombre, es lo que hace” (1991, p. 36). La obra resuelve, en mayor o menor medida, lo que hacen los personajes. Será el trabajo del director orientar el hacer. No se trata de definir el ser de los personajes, pues la acción tiene muchos planos y no son todos aprehensibles al director ya que hay otros planos que entran en el campo personal del actor. Es allí, en ese espacio propio, imprevisible e intransferible, donde radica la condición creadora del actor y los que posibilitan que la construcción de un personaje sea un hecho único. “El director, si ha guiado bien su trabajo, será el primer sorprendido por esa aparición de niveles de la acción que nunca hubiera podido prever. ¿Qué sentido tendría, entonces, que el director hubiese comenzado, antes de que los actores entraran en acción, por delinearles minuciosos retratos internos y externos de los personajes, atribuyéndoles un ser previo a la posibilidad de ser? El personaje es en

el actor; el director sólo puede orientar, mapa en mano, su acción; en niveles decisivos, sí, pero no únicos" (1991, p. 37).

• **Mapa y territorio.** Si el director es el cartógrafo, la obra y el actor son el territorio. El mapa se despliega, organiza el existente. No se impone, sino que se pone al servicio. "Recuerdo una sensata acotación de un autor muy posterior [a Ibsen] (...), acotación que decía: tal personaje entra; inútil describirla; se parecerá muchísimo a la actriz que lo haga " (1991, p. 37). Sólo un director que no conoce la materia con la que trabaja puede sentir que él es la medida de todas las cosas; y que es el territorio el que debe adaptarse a él y a su mapa. "Quien guíe el barco debe saber con qué rumbo marcha y no perderlo. Pero los vientos y las corrientes suelen alterar ese rumbo" (1991, p. 37). La labor del director es lograr reencauzar el rumbo, aceptando la resistencia de la materia, las necesidades imprevistas y los cambios de ruta. Y para dominar la materia hay, ante todo, que conocerla y aceptarla, en lugar de obligarla a ser lo que no es. "Ese actor o esa actriz son, ante todo, algo diferente de mí; una realidad que debo no sólo aceptar, sino conocer tal como es" (1991, p. 37), y el signo de ese conocimiento es el amor.

• **Otra vez la alquimia.** Es necesaria una relación amorosa porque sólo así el director puede, ante una materia actoral que se resiste, modificarla si intuye o sabe que lo que se busca está o puede estar en el actor. Pero no tiene sentido superponer arbitrariamente, sobre el actor, realidades que no son tales para él sino para el director que las concibió. "Ahora es el tiempo en que las fantasías del director deben ser capaces de detonar en los actores las mismas, transmutadas en otras" (1991, p. 38). El ser de los personajes es un proceso de creación que se inicia en el estudio de la obra, en horas y horas de ensayo, de poner el cuerpo en el espacio en relación con los otros y culmina en el vínculo con el espectador. La función del director es poner a disposición la pasión entusiasta (en el sentido etimológico del término, vale decir, el *enthousiasmós* ritual del dionisismo, el rapto divino, el darle la "entrada de Dios") que estimula, corrige y excita. "El caos posible de la obra alcanza carácter de cosmos creativo único, centrado en el trabajo del director: una aventura generosa con la materia prima espiritual del

hombre, destinada a que los hombres se reconozcan en ella" (1991, p. 38).

Algunas reflexiones finales

Como podemos apreciar en esta pequeña exégesis, la poética de Juan Carlos Gené como director se entrecruza con la del dramaturgo y la del actor. Reconoce como la gran función directiva, aquella que potencia el acontecimiento escénico a través del cuerpo del actor. No obstante, mantiene una mirada muy propia del director moderno, al considerar que es él quien conoce la totalidad de la obra, el portador de la brújula que llevará al barco a buen puerto (para usar la remanida analogía náutica); pero lo hará propiciando una relación amorosa y no ya ejerciendo un liderazgo despótico o asambleario.

Asimismo, más que orientar el trabajo hacia la dimensión psicológica del personaje, establece el eje en el cuerpo, en la materialidad física de la acción. Esta búsqueda, creemos, está íntimamente relacionada con el trabajo en danza y expresión corporal de Oddó, así como con el contacto con un grupo de actores y actrices de diversas culturas, cuerpos y etnias, que proyectaron hacia el primer plano una dimensión teatral que, en producciones anteriores de Gené, quedaba relegada en función del texto dramático.

Si bien creemos que la consumación de este tipo de trabajo artístico puede verificarse especialmente en *Todo verde y un árbol lila* (2007), quedará para futuras investigaciones un análisis de la productividad de esta particular manera de entrelazar la dramaturgia, la actuación y la dirección.

Referencias bibliográficas

Bourriad N. (2009). *Radicante*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo

Cosentino, O. (2015). *Mi patria es el escenario: biografía a dos voces de Juan Carlos Gené*, Buenos Aires: Corregidor

Dosio, C. (2008). *El caraja-ji: Lo joven, la tradición y los años noventa*, Buenos Aires: Libros del Rojas.

- Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*, Buenos Aires: Biblos.
- Fukelman, M. (2017). "Programa para la investigación del teatro independiente". En P. Ansaldo; M. Fukelman, et.al. (comps.), *Teatro independiente. Historia y actualidad*, Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- Gené, J. C. (1991). *Veinte temas de reflexión sobre el teatro*, serie Teatro: Teoría y práctica. N° 013, Buenos Aires: Celcit.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2006). *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Madrid: Traficantes de sueños
- Hernández, A. (1988). "El Grupo Actoral 80: una alternativa para la integración latinoamericana en el teatro", *Latin American Review*, 21, (2), 58-62.
- Koss, M. N. (2017). "Juan Carlos Gené y la otra concepción del Teatro Independiente", *Actas de las VIII Jornadas Nacionales y III Jornadas Latinoamericanas de Investigación y Crítica Teatral*, Buenos Aires, AINCRIT Ediciones
- Koss, M. N. (2018). "Juan Carlos Gené y algunos problemas de la cartografía del teatro argentino", en AAVV, *Anuario de Investigaciones del Centro Cultural de la Cooperación "Florencia Gorini"*. Año 2017, Buenos Aires.
- Koss, M. N. (2010). "Una mente que barrunta", en www.alternativeteatral.com, 12 de marzo
- Pellettieri, O. (2001). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*, Buenos Aires: Galerna.
- Villegas, Juan (2005). *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*, Buenos Aires: Galerna