

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.



En el *Entre*. Metodología de trabajo pendular: biodrama y autoficción

Gisela Pellegrini *

Manuel Rivadeneira‡

En el presente escrito buscaremos teorizar y estructurar nuestra metodología de trabajo como dupla creativa haciendo foco en dos de nuestras obras: *Aperitivo* (2019) y *Marea. Un solo proceso* (2018). En ellas encontramos una identidad dirigiéndonos mutuamente. Analizaremos el rol de la dirección a la hora de trabajar con el material de otrxs, entendiendo que nuestro objetivo es lograr hacer convivir las singularidades del intérprete y del director creando una poética conjunta que devenga en un material escénico concreto. La posibilidad de escribir y sistematizar los procesos que hemos llevado a cabo nos permite preguntarnos por nuestro trabajo, los roles y procedimientos realizados, así como también las particularidades de nuestra práctica. ¿Dónde está nuestra firma en eso que dirigimos?

Dirección Reverberante

Para brindar un contexto creemos necesario dar cuenta de cómo se origina la dupla de trabajo Pellegrini - Rivadeneira que luego se transforma en *Reverberante Compañía*. Gisela Pellegrini es Lic. en Composición Coreográfica (UNA) e investigadora de la improvisación y composición en escena y Manuel Rivadeneira es Lic. y Prof. en Psicología (UBA), actor e investigador del teatro de máscaras. Comenzamos a trabajar juntos en el ámbito del Teatro Físico, encontrando puntos en común en nuestras exploraciones entorno a la expresión y al uso de la fisicalidad como herramienta teatral más allá del texto. En 2016 fundamos Reverberante Compañía, como un espacio de investigación y producción escénica. Desde sus inicios, la compañía ha trabajado distintos materiales y ha abordado diversos dispositivos de dirección tanto en trabajos unipersonales como de grupo con y sin texto. Abordando obras de Danza, Teatro y Performance.

* Dir. Reverberante Cia.
gisela.pellegrini.27@gmail.com

‡ Dir. Reverberante Cia.
manuelrivadeneira91@gmail.com



Desde 2018 iniciamos y desarrollamos el trabajo de dirección y creación a partir de materiales biográficos propios. En *Marea. Un solo proceso*, Manuel Rivadeneira ofició de director sobre un material de Gisela Pellegrini y en *Aperitivo*, se invirtieron los roles y Gisela dirige el material Manuel. Estas dos producciones nos permiten comenzar a construir nuestra propia metodología de dirección, y de estrategias compositivas. El valor de ellas radica en la repetición de los recursos y métodos utilizados en ambos procesos de creación, dando un sentido, una marca personal y un rasgo que nos identifica. Partiendo del trabajo escénico y las dinámicas investigadas como directores y creadores para estas obras es que pondremos en palabras y formalizaremos la experiencia vivida para encontrar un sentido y una lógica a nuestra práctica.

¿Qué estamos haciendo?

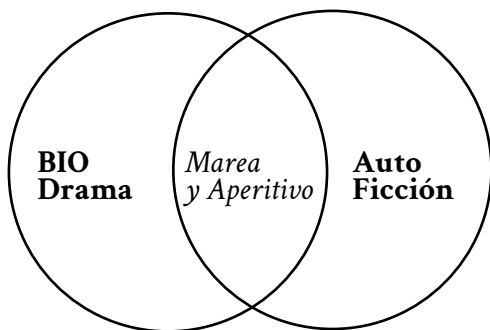
El intento de colocar nuestros materiales en un género, nos presentó una encrucijada sobre a qué universo pertenecía lo que estábamos haciendo y nos resultó necesario investigar teorías y ver obras que trabajasen con la intimidad de la biografía. En esta búsqueda, arribamos por un lado al Biodrama y por otro a la Autoficción.

La actriz, directora y curadora Vivi Tellas, acuñó el concepto de Biodrama como forma de definir aquellas obras en donde la ficción es la vida real de personas devenidas en actores y actrices. Corriéndose de la dicotomía ficción-no ficción, en el Biodrama se trata de investigar los hechos individuales, singulares y privados, así como testimonios de distintos formatos con el fin de construir una obra escénica. Un dato no menor en la concepción original de biodrama es el hecho de que quienes están en escena en este tipo de producciones no son actores ni actrices, sino esas y esos alguienos protagonistas de la historia que se quiere contar, usando no solo a la biografía sino a la persona misma como eje dramático.

Por su parte, el término Autoficción fue creado por Serge Doubrovsky, crítico literario y escritor para clasificar dentro de un género a su novela "Hijos". A diferencia de la autobiografía, en la autoficción el lector sabe que no todo es completamente cierto, es decir, que el escritor no es necesariamente fiel a los hechos vividos, aunque hable de sí mismo. "La Autoficción (...) viene a registrar una paradoja contemporánea: la espectacularización de la intimidad, la imbricación de los espacios, los límites la-

xos entre lo público y lo privado, entre la realidad y la ficción” (Musitano, 2016, p. 104). Evidenciando en la escritura la temporalidad del recuerdo de ese escritor, que pone en palabras, aquello que construye entre su memoria y sus habilidades creativas.

Luego de analizar las características que definen las producciones de estos dos formatos, así como obras que pertenecen a ellos, nos preguntamos: ¿*Aperitivo* y *Marea*. *Un solo proceso* son autoficciones? No y sí a la vez. ¿Son Biodramas? No y sí, a la vez. Lo más interesante de esta búsqueda para intentar clasificarnos es descubrir ese lugar “entre”. Entre hechos reales de la biografía del intérprete y la construcción de quien dirige, entre uno y el otro, entre creador y director, entre el teatro y la danza, entre ser el origen de la vivencia y el fin al llevarla a cabo. Así fue que llegamos a la conclusión de que nuestras producciones se encuentran enmarcadas en la unión entre el biodrama y la autoficción, nutriéndose de ambos géneros (uno teatral, el otro literario) y haciéndolos convivir en escena.



A partir de esta breve investigación es que llegamos a la idea de que nuestro recorrido nace del biodrama y va rumbo a la autoficción. Es decir, parte de un trabajo investigativo que implica el encuentro con la persona y su intimidad, para que de allí surja el material con el que se trabajara. En la segunda instancia “la persona” deja de ser convocada al acto creativo y nos encontramos con el y la intérprete. Este habitará las vivencias personales y ficcionales desde el cuerpo como instrumento, desde lo kinetico, lo coreográfico y lo escénico.

Finalmente la separación (si ésta existiera) entre realidad y ficción poco importa, ya que tal como plantea Lacan, la realidad tiene estructura

de ficción, en tanto es un discurso signifiante. Esto explicaría el por qué de que nuestro recorrido se haya iniciado en el biodrama y poco a poco se haya desplazado a la autoficción: porque entendemos que en todo recuerdo contado habita la inevitable subjetividad y singularidad del sujeto implicado en él. Por lo cual, hay tantos hechos como seres hablantes que lo cuentan.

Las vivencias singulares siempre son construcciones simbólicas, que poco tienen que ver con “la verdad” (si es que ésta existiera), es por ello que nuestra búsqueda no es solo desde lo discursivo y la letra de la vivencia, sino que hacemos gran hincapié en el cuerpo que la narra, la vive y en la que esa vivencia habita.

¿Cómo dirigir un material íntimo?

A la hora de dirigir un material íntimo y propio de la persona-intérprete, nuestra búsqueda apunta a adentrarnos en la profundidad del mismo. No obnubilarse ni dejarse seducir por lo que aparece en la superficie, por lo que más llama nuestra atención a primera vista, sino intentar ver (y empatizar) con aquello que probablemente esté diciendo el cuerpo, por ejemplo, la forma en que se ubica el intérprete al contar una vivencia, si hay fluctuaciones su voz, si lleva tensión a sus manos, etc. Para ello necesitamos trabajar desde distintos ángulos y profundidades. Ofrecer varios y variados estímulos para poder permitir que emerja aquello que habita en las capas más profundas del pensamiento y la poética creativa.

Al posicionarnos como creadores de teatro físico, estamos en diálogo constante con la danza ubicando en el centro de nuestro trabajo al cuerpo. Desde allí es que surgirá el texto de la obra, las imágenes y las escenas. Entendiendo que no hay un solo cuerpo, sino varios cuerpos posibles en cada uno y cada una, por eso nuestra búsqueda apunta a encontrar el cuerpo del intérprete en escena. Cuál es su peso, su tono muscular, su ritmo, su sonoridad, cómo habita el espacio escénico. A sabiendas que el formato por el que nos inclinamos no incluye la cuarta pared, es decir que propiciamos un diálogo constante entre el cuerpo del observador y el cuerpo del actor o la actriz en escena, nos enfocamos más en la empatía que en la comunicación.

Hacemos especial hincapié en trabajar el cuerpo del o la interprete porque si este se encuentra afianzado y sintonizado, el resto del recorrido

escénico por el espacio, el texto y la emoción fluirá cómodamente. Buscamos potenciar la expresividad de estos cuerpos, su fuerza para producir y su potencia de segregar lo vivo, desde la investigación física exploramos el advenimiento de un cuerpo que no esté predeterminado, que sea vivido como experiencia. Habitar ese cuerpo en ese momento dejándose atravesar e interpelar por lo que dice, por la presencia del público y habitando el momento presente.

El objetivo es encontrar una autenticidad personal, es decir que no se reproduzca un gesto o un cuerpo, sino que se produzca una fisicalidad en escena. Por eso resulta imprescindible enfocarnos en que la cabeza y el rostro no sean el centro de la expresividad, que esta se derrame por el cuerpo entero. Trabajamos pendulando entre lo que nos dice el cuerpo y lo que nos dice la palabra para crear una escena genuina y viva. Descubriendo el modo singular de simbolización que tiene el cuerpo que es ajeno a los esquemas constituidos previamente, buscamos encontrar la poética que lo habita en sus apoyos, fluctuaciones, movimientos y texturas. Inventar un lenguaje nuevo, no manipular el preexistente.

¿Cómo dialogar con otras disciplinas?

Desde Reverberante Compañía concebimos la creación artística para la escena no solo vinculada con las artes escénicas en sí mismas, sino con todas las ramas del arte que resuenen en nuestra poesía, nuestras imágenes y nuestra sensibilidad. Es por ello, que desde el comienzo del proceso creativo e investigativo dialogamos constantemente con otras vertientes del arte y la ciencia. Por ejemplo, en *Aperitivo*, su mismo nombre se origina en referencia a *El Banquete* de Platón. Tal como dice la sinopsis de la obra:

Platón utilizó el banquete para enumerar 5 discursos del amor, aquí tenemos un aperitivo de discursos, un Cinzano, algunas Sodas y unos Chizitos para una exposición amorosa que se pregunta cuál es la distancia correcta con uno mismo. (Reverberante Compañía, 2019)

Durante la obra, uno de los hilos narrativos, se sostiene en textos y audios de Julio Cortazar, siendo una referencia explícita en la misma. A su vez, Charle Bukowski fue un referente estético, poético y emotivo a la hora del proceso creativo e investigativo, pero en la obra no queda expli-

citado literalmente hasta el final en donde se escucha sutilmente un audio de un poema leído por él. Asimismo, dicho poeta trabaja en sus novelas y poemas con la autoficción, aunque no se lo identifique con ese género de manera directa.¹

En *Marea. Un solo proceso*, en cambio, el diálogo fluye en relación al encuentro de una estética de los 60' con las artes electrónicas. La concepción de la obra se ve influenciada por las producciones cinematográficas italianas de los sesentas y setentas, e inspirada en los antepasados italianos de la intérprete y la música que sonaba en su casa de la infancia. A su vez, las artes electrónicas son parte de la escenografía de la obra. El elemento distintivo de la misma es una estructura de metal en forma de maniquí con un vestido naranja que simboliza a una mujer ausente. Este contiene una luz que varía su intensidad durante la obra en forma de latido. También se utiliza un viejo reproductor de audio con cassettes que reproduce recuerdos grabados sobre otras mujeres ausentes².

Así como en *Aperitivo* se utilizan referencias más bien filosóficas y sonoras, en *Marea. Un solo proceso*, los disparadores pictóricos y audiovisuales son esenciales para generar el universo de la propuesta. Dichos universos planteados son una construcción a partir del encuentro con el material que trae el intérprete y el que surge en los ensayos investigativos.

Durante todo el proceso buscamos disparadores, resonancias vivenciales reales y no tanto, así como también articulaciones poéticas que surjan de quien dirige. Puede ser una pintura, escultura, película, o canción que dialogue, o se oponga totalmente al material, una evocación a estéticas, poéticas y sonoridades ajenas que resuenan en la intimidad del intérprete. Pueden surgir articulaciones teóricas y académicas en relación al material o un abordaje literario para investigar la materia que surge en la escena. El foco está puesto en el diálogo constante con otros y otras, el intercambio con artistas y pensadores que puedan nutrir nuestras producciones. Nos valemos de recursos del surrealismo que nos permiten hacer convivir elementos totalmente disímiles en una misma pieza y entendiendo que la intimidad de un humano, siempre podrá dialogar poéticamente con la intimidad de otro.

¹ Su novela "Cartero" por ejemplo, es considerada autobiográfica, pero la misma cuenta con rasgos ficcionales dicho por el mismo Bukowski.

² La obra "Marea. Un solo proceso" gira en torno a los recuerdos de la intérprete en relación a una mujer ausente.

¿Cómo potenciar la poética del intérprete desde la dirección?

Al hacer convivir ambas poéticas en escena, se potencia en el intérprete la apertura de nuevos imaginarios posibles para la escena. Desde la mirada externa, el acompañamiento y la investigación conjunta se genera un intercambio muy nutritivo. Exigiendo al cuerpo su máxima expresividad, pidiendo al intérprete que explore aspectos que le incomodan o desconoce, con la confianza, respeto y acompañamiento que esto merece. Así es que surgen elementos novedosos que pueden ser utilizados, o no, en la escena, pero que nutren al proceso. Muchas de las acciones o investigaciones llevadas a cabo por quien dirige no buscan replicarse en la escena, sino generar movimiento en el interior del intérprete, dejar una huella en el cuerpo que luego se verá reflejada de alguna u otra manera.

En el caso de “Marea. Un solo proceso”, el director partiendo de elementos traídos por la intérprete, buscó potenciar y ampliar ese mismo imaginario, tomando, por ejemplo, una fotografía familiar y haciéndola *carne* en la escena. Permitiendo que aparezcan personajes antagónicos de la intérprete como alucinaciones que la interpelan. Generando que aquello que dicha intérprete trajo de su intimidad, le sea devuelto desde afuera como un espejo de forma invertida, pasando por el tamiz del director.

También se buscó que la intérprete pueda habitar y encontrarse en situaciones escénicas que no eran las de mayor comodidad ni a las que estaba acostumbrada. El uso de texto y el trabajo sobre el mismo, el hecho de que la obra termine con ella cantando, son aspectos que para el espectador no necesariamente simbolizan o representan una exigencia, pero que durante el trabajo creativo sí fueron un rasgo distintivo.

Por otro lado, en *Aperitivo* el uso del texto no representaba ningún inconveniente, pero la exigencia física y la necesidad de precisión y el uso de coreografías sí. La directora exigía y conducía al intérprete en este proceso y en esta búsqueda de manera cálida, pero firme, sabiendo ambos que todo ese trabajo que se estaba realizando tenía por fin acompañar la poética creativa de la obra.

En los dos casos resulta necesario destacar la importancia de la mirada atenta y despierta de quien dirige: “una mirada capaz de captar aquello que realmente va a definir la escena, no tanto sus significados narrativos, sino aquello que le es estructural: una mirada creativa-activa” (Pellegrini, 2019). Dejando de lado las ansiedades y los lugares comunes, el director o

directora puede enfocarse en leer e interpretar las situaciones que ocurren en los ensayos investigativos como potencia poética y creadora, sin buscar un resultado o efecto. Permitiéndose construir con todo lo que el medio le ofrece, valiéndose de lo que hay en la escena y no buscando lo que falta. Para esto es que necesita una mirada limpia, neutral y abstinenta, que le permita observar lo que sucede sin buscarle un sentido o una interpretación. Un director y directora que empatiza, escucha, ve y lee al intérprete para construir *con* él o ella, no *sobre*. Como directores y creadores no concebimos la obra como un producto final, sino como un proceso continuo, es por ello que estamos convencidos que todas estas vivencias atravesadas en la investigación están permanentemente presentes y latiendo en la escena, aunque no sea de manera explícita.

¿Dónde está mi firma en eso que hago?

Todo este recorrido nos devuelve a nuestra pregunta inicial, a la cual retornamos después de re pensar nuestro trabajo, y que, seguramente volverá a nosotros una y otra vez, porque para ser respondida genuinamente, debe ser re preguntada cada vez que nos posicionemos como directores. Creemos que la firma en nuestras producciones está muy vinculada a la poética que en ellas se despliega. Entendemos a ésta como aquello que en una obra puede conmovernos, incidir en nuestra sensibilidad o resonar en nuestro imaginario. La firma del director y la directora en nuestras obras está en el cuerpo del intérprete.

La poética que buscamos como dupla habita en lo sensible, en lo cercano. En el proceso previo apelamos a lo externo para encender lo interno, pero una vez en la escena la memoria no sale del texto, ni de ningún archivo externo, la memoria está en el cuerpo, habita en la vivencia. No estamos apelando a memorias, las estamos reviviendo en escena sabiendo que el pasado está siempre presente, y mucho más en el cuerpo. Entendiendo que el cuerpo del intérprete trae sobre sí todos los cuerpos que fue para llegar al que está siendo en escena. Una copresencia de cuerpos que nutren nuestra poética. No estamos “contando” algo, lo estamos vivenciando en escena en el compartir con el público, la obra vive en el cuerpo del intérprete, no en el texto. De esta forma se construye con el público un vínculo de cercanía estrecho, y en algunos casos de identificación.³

³ Un hecho que ejemplifica esto sucedió en una de las funciones de “Marea. Un solo proceso”

Entendemos nuestra obras no como un producto sino como una lectura del mundo, no se ve el producto acabado en escena, sino el recorrido y la vivencia presente. La investigación y trabajo escénico fue y sigue siendo en la escena, no se termina antes del estreno. La obra vibra, crece y se desarrolla en el cuerpo del intérprete y su encuentro con el público en cada función. Nuestra firma habita en el camino que sigue el artista hasta llegar al umbral donde el acto artístico se ofrece a la percepción y se comparte con un otro.

Referencias bibliográficas

- Bentham, J. (2005). *Teoría de las ficciones*. Barcelona: Marcial Pons.
- Lacan, J. (1988). *El Seminario, Libro 7: La ética del psicoanálisis*. Buenos Aires: Paidós
- Louppe, L. (2011). *Poética de la danza contemporánea*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Musitano, J. (2016). “La autoficción: una aproximación teórica. Entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos”. *Acta literaria*, (52), 103-123. En línea: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482016000100006
- Pellegrini, G. (2019). “El tercer formato. Palabras sobre composición en danza improvisada y coreografiada”. *Revista Loie*, 4. En línea: <https://loie.com.ar/loie-04/reflexiones/el-tercer-formato/>

en el año 2019. En donde al finalizar la obra, una espectadora se quebró en llanto y angustia en el instante mismo en que terminó la obra. Teniendo que ser asistida por una profesional que azarosamente también estaba en el público.



3. Pedagogía y dirección teatral

