

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 CIFYH**



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.



Algunas preguntas sobre la dirección escénica en la universidad

Ana Alvarado*

Introducción¹

Soy directora teatral y una buena parte de mi vida la dedico a pensar el diálogo entre espacio escénico, cuerpo y objeto. Soy también docente y trabajo desde hace muchos años en instituciones que tienen como objetivo la formación de artistas. Egresé como docente de un profesorado en artes y lo complementé con el enfoque pedagógico que se llamó Educación por el Arte y que tuvo una gran influencia en mi tarea docente. Específicamente en este artículo me referiré a la tarea que realizo junto a la profesora Tatiana Sandoval en la materia Dirección III, de la carrera Licenciatura en Dirección Escénica, Departamento de Artes Dramáticas de la UNA (Universidad Nacional de las Artes).

Tengo dos aspectos muy en claro, uno es que es fundamental activar la capacidad creadora de las y los estudiantes y el otro es que la dirección escénica necesita contar con un interés amplio del estudiante y la estudiante por el campo cultural al que pertenece, las teorías de mayor pregnancia en su tiempo, la historia y la actualidad del arte que ha elegido y el contexto ético, cultural y político en el que está inserta su tarea. Disfruto y padezco lo que tan bien sintetiza José Sanchis Sinisterra (2002) en su texto *La Escena sin límites*:

una contradicción básica que subentiende todo planteamiento de las relaciones entre la formación teatral y la institución educativa. Contradicción dialéctica, y por consiguiente dinámica y fructífera, que no admite soluciones simplistas ni voluntarismos bien intencionados, sino que requiere

¹ Este artículo fue publicado anteriormente en el libro *Sistemas y Metodologías de la enseñanza de la dirección escénica en la universidad* (2020) por el Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad Nacional de las Artes (UNA) y en el artículo "Las preguntas de la dirección escénica. La identidad del teatro de objetos en la escena expandida" (2020) de la Revista Móin-Móin.

* Departamento de Artes Dramáticas de la Universidad Nacional de las Artes
amalvaradoaa@gmail.com

una permanente disponibilidad para el conflicto y el cuestionamiento por parte de los sectores interesados en dichas relaciones. (p. 311)

Flexibilidad, disponibilidad para enfrentar el debate, el cuestionamiento y el conflicto haciendo de eso material para la experiencia creadora. Poder correrse hacia el ámbito de la empatía, de lo que tenemos en común y defender al juego, a la expresión, a las ficciones nacidas de la experiencia compartida, como vehículos posibles para instaurar nuevos mundos posibles. Trabajar con futuras directoras y directores de teatro es una experiencia en la que ensayamos prácticas artísticas que aspiran a originar otros mundos.

Llegué a la universidad convocada por mi carrera como directora y autora teatral. Estoy muy agradecida a la academia por la oportunidad de reflexionar y analizar de este modo mi práctica artística y docente y la de mis colegas. Este espíritu, el de la creación acompañada de reflexión crítica, es uno de los primeros ejes que trabajo con los y las estudiantes. Para empezar de algún modo... resumo algunas preguntas básicas y las interesantes respuestas obtenidas, conversando con directores y directoras:

¿Qué hace un director o directora teatral?

- Es un artista, *una creadora*.
- Es la que busca el mejor modo de *mostrar en la escena* lo que se busca contar.
- Construye una *composición coherente* en el escenario
- Es el *cartógrafo*, señala los caminos
- *Orienta la mirada* de la espectadora y el espectador
- Es *productora de sentido*
- *Pone en el espacio* una obra dramática
- Es responsable del *dispositivo escénico*
- El *autor o autora del espectáculo*
- Y durante las improvisaciones y ensayos, es *un cazador*

Durante muchos años la dirección escénica se enseñaba, en la mayoría de las instituciones educativas dedicadas a la escena, basándose en la lectura de las obras teatrales, el análisis estructural de los mismos y el traslado a la escena de la obra, intentando la mayor fidelidad posible al pedido del texto. La creatividad de los y las directores teatrales debía colarse entre

esos intersticios. Si bien esta modalidad sigue vigente, da muy buenos resultados en muchos espectáculos y es también una sólida opción pedagógica para la formación de directores y directoras, hace ya, como mínimo, cincuenta años que se ha aceptado que la literatura dramática ya no es inexorable y puede o no, ser el punto de partida de una obra escénica.

La dirección escénica acciona actualmente en el campo expandido de las artes y es necesario para las y los docentes estar conscientes de esta gran diversidad y aceptar el desafío de lo indeterminado. Describiré someramente algunos contenidos posibles para la enseñanza de la dirección escénica: Partitura, Montaje, Marco, Espacio, Dramaturgia Escénica y Dirección de actores. Deliberadamente voy a evitar nombrar los contenidos referidos a la enseñanza de la actuación o de la dramaturgia para tratar de diferenciar claramente la tarea de la dirección escénica y su relación con el contexto. Tengo en claro que es una tarea difícil y exclusivamente necesaria en términos pedagógicos.

La Dirección Escénica en la Escena Expandida

La representación tal cual la consideramos hoy, es el modo de comunicar algo que por sí mismo no puede manifestarse, hacerlo presente, mostrarlo. Hay en la representación una voluntad de ficción:

La representación tiene la función de mostrar o de hacer presente, no de ocultar o provocar olvido. Que la representación oculte más de lo que muestra no se debe a una característica intrínseca de la representación, sino a una constricción o instrumentalización política. La representación como la historia, no son de por sí perversas, lo son porque están determinadas por el poder. (Sánchez y Belvis, 2015, p. 53)

Según José A. Sánchez, durante algún tiempo todo el campo teatral disidente, consideró a la representación como una teatralidad conservadora y generó acciones que la evitaran en sus aspectos espectaculares. Es importante revisar a la luz de toda la experiencia de estos últimos años que la vitalidad del teatro puede fluir de aspectos representacionales a presentacionales y que, en todos los casos, su función de alertar, de expresar disidencias, de compartir con el público una ceremonia movilizadora, puede ser cumplida.

El concepto de presentación, la opción por una teatralidad expandida, la desjerarquización de la palabra escrita frente a los otros componentes de la práctica escénica, la puesta en escena como suceso compartido activamente con los y las espectadores, la noción de teatralidad, la inclusión de lo real, el giro performativo y muchos otros tópicos de nuestros tiempos teatrales han sido motivo de debate crítico desde los años 70 del siglo XX y aún continúan. El concepto posdramaticidad fue muy útil para expresar didácticamente ese tiempo. Si bien es interesante tomar en cuenta las palabras de Oscar Cornago (2009) cuando dice:

Quando todo sea posdramático, el concepto de posdramaticidad habrá cumplido la función para la que fue creado, y más allá de un ámbito didáctico lo mejor será reemplazarlo por otros que muestren mayor potencia crítica. (Cornago, 2009)

El llamado teatro posdramático fue citado también como teatro performativo. La investigadora Julia Elena Sagassetta (2013) consideró performativo al teatro de clara ruptura con el textocentrismo, un hecho escénico en el que el sentido se da en la realización de las acciones y no puede pensarse fuera de ellas. Estos conceptos, posdramático y performativo, en revisión permanente, probablemente superados, expresaron la necesidad de conceptualizar hechos escénicos fundamentales que no nacían de un texto dramático previo y que, en muchos casos, no eran representacionales.

El teatro afectado por el giro performativo considera a la actuación como previa al texto o, más precisamente, no necesariamente condicionada por el mismo. Es una producción colectiva de quienes constituyen el hecho teatral, fundamentalmente actores, actrices, directoras y directores, un acontecimiento escénico no mediado por la ficción nacida de un texto dramático. Una directora o director escénico en el siglo XXI ya tiene en claro que esta modalidad de abordaje es una de sus opciones. Los eventos escénicos que estará en condición de dirigir podrán partir de un texto dramático previo o no. El giro performativo del arte y las prácticas sociales, culturales y políticas presenta nuevos escenarios y corre los límites de las nociones más asentadas de lo que llamamos teatro, espacio escénico, dirección teatral y puesta en escena. Estamos obligadas y obligados a una constante redefinición de los límites de la profesión y de su análisis correspondiente. Las opciones en este último caso, son diversas y entran en juego variantes como los eventos performativos presentacionales, he-

rederos del performance art y las experiencias de interacción con otras artes, entre ellas las multimediales. El análisis de la teatralidad actual tiene que tomar en cuenta las nuevas experiencias liminales, tal cual lo expresa la estética relacional:

Adelanto mi percepción de lo liminal como como espacio donde se configuran múltiples arquitectónicas, como una zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética, como acción de la presencia en un medio de prácticas representacionales. (Diéguez, 2014, p. 24)

Y fundamentalmente que la obra dramática y escénica, aplicando, por ejemplo, una estrategia de deconstrucción, libremente tomada de Jacques Derrida, es irreductible a una idea o concepto totalizador y único.

En América latina las prácticas performativas han tenido un enorme desarrollo en lo que va del siglo. Estas últimas formas están más ligadas a lo que Patrice Pavis incluye en sus diccionarios teatrales dentro del concepto de Performance Cultural como puesta en acción cultural, social y no exclusivamente teatral. Un trabajo en los bordes de lo teatral. La investigadora Liliana López (2018) postula que, avanzado el siglo XXI, la teatralidad lejos de menguar adopta nuevos recursos y en una suerte de ars combinatoria de formas teatrales, discursos sociales, documentalismo e inclusión de viejas y nuevas tecnologías, construye lo que ella denomina como interteatralidad, concepto que, aunque remite al de intertextualidad, excede el campo de la lengua. La noción de interteatralidad es aplicable entre otros al teatro documental y específicamente al Biodrama uno de los modos de inclusión de lo real en la escena teatral que caracteriza estos últimos veinte años y se suma a lo ya experimentado en el terreno de la performance desde los años 60 pero aportando una nueva mirada desde el teatro. La directora teatral y gestora cultural argentina, Vivi Tellas, es una de sus figuras fundamentales.

Entre México y España, la investigadora y artista Shaday Larios está dando un nuevo giro al llamado teatro documental. Dice Shaday de su propia investigación a la que denomina TOD (Teatro de Objetos Documentales) un observatorio que explora las relaciones de la sociedad contemporánea con su cultura material y a los sujetos como indagadores de la objetualidad:

Así pues, en el TOD el objeto se convierte en documento del contexto presente en el que es construido, testimonio de múltiples interacciones políticas y culturales que dejan de pertenecer a un tiempo lineal para tornarse multitemporal. (Larios, 2018, p. 46)

Por último, la pregunta sobre el público, el tan deseado y provocado. En esta sociedad sin intimidad, sin diferenciación entre lo público y lo privado en que vivimos, en la que la comunicación se realiza sin la presencia del otro y por un simple intercambio de información, la que Byung-Chul Han llama, sociedad de la transparencia, la relación de la escena con el público vive en un estado de modificación constante. Las acciones presentacionales pierden fuerza frente a la constante presencia virtual de todas las personas a la vez, la activación, provocación y participación del público que tanto se buscó a finales del siglo anterior, hoy consiste en intentar que el espectador y la espectadora asistan verdaderamente a la ceremonia y puedan participar de ella, sin estar volviendo constantemente a buscar un contacto consigo misma y con su red de vínculos externos al espectáculo (en el que supuestamente está participando). O sea, que se desconecte de su celular.

Los cuadernos de la dirección

Son pocos y muy precisos los contenidos que hay que abordar cuando se enseña dirección escénica que no sean comunes a las otras carreras del área de las artes dramáticas. Seleccione algunos que me interesan especialmente: partitura, espacio, tiempo, marco, montaje, imagen, objetos, dirección de actores y dramaturgia escénica.

Las grandes figuras de la dirección escénica que, en gran medida, dieron lugar a que esta profesión tuviese el lugar destacado que tiene hoy se caracterizaron por no partir del drama literario y por darle el mismo valor a todos los elementos de la composición escénica. Consideraron que el teatro no se escribe previamente sino a medida que surge en la escena y que su notación puede denominarse partitura o cuaderno de la dirección.

De la intensa actividad de Appia, Craig, Piscator, Schreyer y Reinhardt entre otros, durante los finales del siglo XIX y los primeros años del siglo XX, nace para el teatro, la noción de partitura, texto escénico o cuaderno de la dirección y cambia de allí en más el lugar del director en la

escena. Cuando los estudiamos, no leemos una obra escrita, miramos sus imágenes o seguimos sus partituras escénicas.

Dice José Sánchez (2002), en el capítulo III de su libro *Dramaturgias de la Imagen*, que Max Reinhardt define al cuaderno de dirección explícitamente como partitura:

La atención a la construcción psicológica ha sido desplazada por la intención compositiva. El actor pierde gran parte de su humanidad para convertirse en material a organizar. Lógicamente, el texto pierde igualmente parte de su dramatismo y gana en intensidad rítmica. Lo primero es obtener una visión global del drama, que progresivamente se va concretando hasta alcanzar el detalle de cada gesto, cada paso, cada mueble, cada luz, cada sonido...Entonces es cuando estas visiones, acústicas y sonoras, perfectamente configuradas, se escriben "como una partitura" (...) La partitura y no el drama, es el texto escénico que se representa. (Sanchez, 2002, p. 41)

También Kandinsky, los expresionistas, la Bauhaus trabajaban la forma liberada, la voz sin articulación de palabras y el conflicto de los elementos escénicos reemplazando al de los personajes en el texto.

Las imágenes y los objetos en la escena de fines del siglo XX

La partitura se prolonga en el tiempo y vuelve a ser central para analizar la obra de algunos artistas del siglo XX. En la obra de Robert Wilson, Robert Lepage y de otros representantes de lo que se llamaba Teatro de Imagen, se despliega y profundiza. El teatro de Wilson, por ejemplo, irrumpió en una escena que se caracterizaba por el despojamiento, la ruptura de la ilusión y la metateatralidad, con "una restauración del ilusionismo teatral en una época y un lugar que no dejaban de rechazarlo...una caja mágica que restituía al espectador una fascinación perdida" (Valenzuela, 2004).

Las partituras de Wilson permiten que las imágenes y los sonidos se desarrollen en los ensayos en forma independiente, nada se subordina a otro lenguaje, no se busca una única significación, están constituidas por dispositivos formales, texturas sonoras, patrones de repetición y multiplicación de unidades audiovisuales en "un espacio lleno de tiempo" como decía el propio Wilson.

En este período en Argentina un grupo de importantes directores teatrales, trabajaba fuertemente partituras pobladas de imágenes: Ricardo

Bartis, Sergio D' Angelo, Alberto Félix Alberto y Javier Margulis, entre otros. En todos los casos las imágenes organizadoras del espectáculo no seguían una dirección narrativa, sino construían una dramaturgia aparentemente inconexa en un espacio que no aspiraba a ser homogéneo pero que se manifestaba intensa y provocadoramente en sus entrelazamientos y relaciones entre el cuerpo, la palabra y la imagen.

En los mismos años 80 se presentó en el Teatro San Martín de la Ciudad de Buenos Aires el enorme Tadeusz Kantor. Cuadros, esculturas que vivían, pero convocaban a la muerte y repetían su danza ingenua y siniestra frente a la cara misma del artista que dudaba y corregía en escena. Su escritura escénica es, indudablemente, también deudora de la partitura a la que suma, el Manifiesto:

Kantor lleva al universo del teatro la noción de Acción enunciada por Duchamp: "Acciones consecutivas, no organización". En su Teatro de la Muerte, "manifiesta" las nociones más importantes del teatro de su generación y varias de las posteriores:

El drama como suceso.

La preexistencia del escenario y sus tensiones frente al drama.

La deformación de la acción: repetición, retardo, desaceleración.

La importancia de lo insignificante.

La notación de cada movimiento del actor en detrimento de la palabra dicha.

El actor como maniquí.

El vestuario como forma móvil y liberada en la escena.

La dramaturgia del director. La autonomía del "teatro" frente al texto

El objeto en el lugar del actor. (Alvarado, 2009, p. 38)

En esos mismos y extraordinarios años 80 del siglo XX, de gran intercambio cultural y auge de festivales de teatro experimental en Europa y América, se presentó en Buenos Aires, La Semana de la Marioneta Francesa, con los sorprendentes espectáculos de Phillippe Genty, Domini-que Houdart, Royal de Luxe y el Vélo Theatre. Otra versión de imagen y objeto en la escena que influenció a la escena porteña. La aparición del concepto de teatro de objetos ocurre en este mismo momento. El Montaje y el Marco fueron algunos de las formas compositivas que eligió el grupo argentino al que pertenecí, *El Periférico de Objetos*, muy representativo en el campo del Teatro de Objetos en Argentina, siguiendo y reformulando

a los grandes directores de su tiempo, durante los años 90 y el inicio del nuevo milenio.

Estas nuevas partituras que con variaciones siguen hasta la actualidad, se presentan en un formato que no aspira a la unidad, ni a la narrativa lineal. Los elementos escénicos aparecen aislados, se rompe la organicidad. Las secuencias textuales o escénicas son montadas en una sucesión de momentos autónomos. El relato se fragmenta en unidades mínimas, independientes y sucesivas o simultáneas. Unidades mínimas e independientes entre sí, recortes en un Marco:

Recortes en un marco. La asociación entre estas unidades o imágenes se genera a partir de choques, de conflictos, de cortes, discontinuidades, fugas. El montaje permite reconstruir el vaso roto, intercalar algo nuevo, recuperar antiguos formatos, trabajar con fragmentos y puede o no, responder a una dirección actancial pero renuncia a la unidad de la fábula y acepta la desorganización. El montaje dramático de una obra de teatro objetual aspira a ser una máquina heterogénea, diversa, rizomática que simplemente funciona, más allá de la coherencia. (Alvarado, 2016, p. 17)

Dramaturgia y dirección escénica

Siguiendo con el criterio que elegí para este artículo, considero que es en el siglo XXI en el que se profundiza y aclara mucho de lo que se inició como ruptura y provocación en el siglo anterior. La dirección escénica ejerce actualmente tareas dramáticas como parte de su trabajo, solemos llamarla Dramaturgia Escénica o Dramaturgia de la Dirección y es deudora como actividad de lo que anteriormente llamé partitura y de la autonomía ganada frente a la exigencia narrativa.

En la década del 90, en Buenos Aires y en consonancia con el resto del mundo, las nuevas dramaturgias y el concepto de dramaturgia en sí, vivieron cambios fundamentales y la palabra volvió a ser la estrella del espectáculo teatral pero habiendo aceptado el paso por todos los procesos de cambio descriptos en este artículo y muchos más. La dramaturgia es todo, se decía en esa época. Dramaturgia del actor, dramaturgia de la dirección, dramaturgia de la escena, dramaturgia del espacio.

Actualmente en la escena de la ciudad de Buenos Aires, el canon sigue siendo ese y las directoras y los directores son en muchos casos dramaturgas y dramaturgos. La partitura y el material dramático coinciden en

muchos aspectos por su mutua influencia. Varias de las autoras y autores de artículos de este libro, actuales profesores y profesoras de la Licenciatura en Dirección Escénica del Departamento de Artes Dramáticas de UNA, son dramaturgos y dramaturgas destacadas además de directores y directoras.

La escena actual explora también modalidades nuevas de partitura a partir de la influencia en la dramaturgia de nuevos paradigmas surgidos de las tecnologías de la comunicación y el vínculo con las redes que caracteriza al inicio de este siglo. Las partituras de la dirección incluyen actualmente criterios de proyección de imágenes audiovisuales, mediatización, interactividad y recursos multimediales que participan de la escena junto con los tradicionales diseños escenográficos, lumínicos y sonoros.

Espacio y espaciamento

Una de las actividades rectoras de un director o directora teatral es *poner en el espacio*. Nos referimos normalmente al espacio con su denominación: espacio escénico, diferenciándolo de la definición “espacio dramático” e incluimos en esa idea el espacio que ocupan los actores y el espacio que ocupa el público. El director teatral argentino, Ruben Szuchmacher (2015), en su libro *Lo incapturable*, agrega otro tema fundamental para aclarar la noción actual de espacio escénico:

Para la mayoría de los artistas de teatro, el hecho teatral se produce precisamente en un punto entre el espacio de la escena y el espacio del espectador. Este suceso no está ni en uno ni en el otro, sino en la intersección de uno con el otro. Es en ese entre de las dos instancias -indivisibles- donde se constituye el hecho teatral. (2015, p. 28)

Estas definiciones son caminos para intentar nombrar al hecho teatral en un modo que actualice y acerque la definición de espacio escénico a las nuevas concepciones que pusieron en crisis el concepto de espacio asociado exclusivamente a la arquitectura teatral.

El espacio no creado para la escena es protagonista en las acciones disidentes callejeras, en intervenciones en espacios y edificios públicos, es parte constitutiva de instalaciones teatrales, performances de colectivos grupales y constituye el espacio en que se expresa mayoritariamente la cultura popular.

En Buenos Aires, la obra de Emilio García Wehbi y Maricel Alvarez, las experiencias teatrales y documentales de Pompeyo Audivert, Lisandro Rodríguez y Martín Seijo con la Compañía de Funciones Patrióticas, así como las varias intervenciones generadas por grupos que coordiné yo misma, se presentan numerosas veces en los bordes de lo teatral y de sus espacios convencionales, incluyendo mediatizaciones y tecnologías analógicas y digitales en variados formatos.

Patrice Pavis (2016) incluye en sus últimos diccionarios el concepto de “espaciamento” que considera a la puesta en escena teatral como instauradora de marcos espacio-temporales. El espacio y el tiempo terminan confundándose e intercambiando sus propiedades. El *Devenir Tiempo del Espacio* y el *Devenir Espacio del Tiempo*. También Nicolás Bourriaud en *Radicante*, cuando explica su concepto *Forma/trayecto*, reflexiona sobre el cambio que se produce en el arte contemporáneo cuando el tiempo no puede evaluarse solamente como sucesión ni el espacio como simultaneidad: “Vivimos en tiempos en que nada desaparece sino que todo se acumula bajo el aspecto de un archivado frenético” (Bourriaud, 2009, p. 142).

Nuevas preguntas surgen en la era de la virtualidad sobre el espacio en sí y estamos atravesando ese momento. Un “espacio inmersivo” instala al espectador completamente en un nuevo espacio, un espectáculo ocurre dentro de un auto en movimiento y el público lo sigue a través de las redes, sólo son ejemplos de las múltiples preguntas que un director escénico puede hacerse sobre el concepto de espacio, más allá de si es su elección o no generar obras dentro de formatos ajenos a la arquitectura teatral.

Las Dirección de actores en la clase

Entre las tareas inevitables de una docente que tiene a su cargo la materia Dirección Escénica está, la casi imposible, de convertir en contenidos evaluables la dirección de actores. El único modo que considero posible para llegar a decodificar este aspecto del trabajo es estar en “estado de ensayo” permanente en las clases. En el ámbito de la materia Dirección III, que llevamos adelante con la profesora Tatiana Sandoval, los y las estudiantes de dirección tienen que ensayar frente a las docentes, el cuerpo de quien ejercita la dirección escénica se pone a consideración de la clase completa, se evalúan sus acciones tendientes a lograr determinados objetivos con el trabajo del actor y las resoluciones espaciales. La tarea de lograr el máximo

acercamiento de las posibilidades de un actor o de una actriz a los deseos de su dirección es una tarea imprescindible y compleja. La directora y el director deben encontrar en la experiencia el mejor modo para obtener de su equipo lo que desea, tener flexibilidad y seguridad, capacidad de contener y de dar vuelta una situación conflictiva, dejarse conmover por los actores y actrices sin perder el control de lo que está montando, influir, pero también saber distanciarse. Compartir los ensayos con colegas y docentes es algo que sólo ocurre en clase, es un momento privilegiado de la tarea de una y un estudiante que elige esta formación. La clase de Dirección Escénica no es una clase de actuación se trabaja sobre los aciertos y fracasos de las ideas y propuestas del estudiante y la estudiante que desea ser directora y director en los variados aspectos que rodean a la dirección de actores y actrices, la dramaturgia escénica y la puesta en espacio.

Algunos ejemplos de la ejercitación en la materia

La dirección escénica puede ser colectiva pero aunque no haya sido planteada así, una de sus tareas fundamentales es coordinar la tarea grupal del equipo artístico que convocó, aspirando a generar una poética que los y las represente. Su tarea es la del cartógrafo, traza el mapa y ubica el territorio o la de cazadora que captura su presa durante la improvisación. El rol es visto actualmente de ese modo. La dirección escénica es mucho más horizontal en este momento.

El desafío del docente o la docente que trabajan esta materia es poder lograr que la estudiante y el estudiante encuentren su propia voz y puedan reconocerla, transmitirla y compartirla con el resto del equipo artístico, entusiasmarlos y coordinarlos. Que aspiren a lograr un código de interpretación compartida, una coherencia formal y logren dialogar fuertemente con su tiempo en la construcción de una poética compartida.

En la cátedra nos proponemos que los y las estudiantes de Dirección III recorran la tarea en sus múltiples aspectos, que incluyen también lo que podríamos llamar “el oficio”. Pensarse trabajando en determinado escenario, ver sus posibilidades y limitaciones, crear soluciones para los problemas que se presentan. Interactuar con diseñadores de luces, de sonido, de multimedia, escenógrafos, vestuaristas y asistentes, por ejemplo. O aceptar las reglas de la sala teatral donde van a montar su espectáculo

y adaptarse a esas características que a veces son limitantes. Presento dos ejemplos más de ejercitación.

Ejercicio 1. Dramaturgias Cruzadas: Ejercitar la creación de una dramaturgia de la dirección a partir de cruzar dos textos dramáticos, normalmente un texto canónico de autor argentino o universal con la obra de un autor o autora contemporánea y generar operaciones dramatúrgicas de valor escénico para ese texto .

Ejercicio 2. Restricciones: 1) A partir de una escenografía propuesta por la cátedra, idéntica para todas y todos montar su espectáculo y adaptarse a esa restricción. 2) Crear un video (videoarte, documental u otro formato) que se vincule con una obra dramática elegida en algún aspecto justificable estética o dramatúrgicamente y partir de ese material para diseñar luego todo el resto del texto espectacular. 3) Crear un diseño lumínico a partir del encuentro con un diseñador profesional y estudiando conceptos básicos del área para poner en escena una obra dramática de Samuel Beckett

También ejercitan poder hablar de sí, evaluamos la efectividad de sus planteos y de su cuerpo escénico cuando se dirigen a las actrices y los actores. Lo que les funciona y lo que deben cambiar. Realizan ejercitación en experiencias performáticas, a veces autobiográficas, hablan espectacularmente de sí mismos. Investigan a directores escénicos que les interesan y a otros que no les interesan, pero son propuestos por la cátedra, evalúan lo que se proponen esos directores y directoras cuando dirigen. A cuáles de ellas y ellos les interesa más la puesta en escena, qué esperan de la actuación y cómo se vinculan con la producción.

Referencias bibliográficas

- Alvarado, A. (2009). El objeto de las vanguardias del siglo XX en el teatro argentino de la postdictadura. Caso testigo: El Periférico de Objetos. En J. Dubatti, J. (compilador), *Escritos sobre Teatro II*. Buenos Aires: Nueva generación.
- Alvarado, A. (2016). *Teatro de Objetos, manual dramatúrgico*. Buenos Aires: Colección Estudios teatrales. Instituto Nacional del Teatro.

- Alvarado, A. (2018). *Cosidad, carnalidad y virtualidad. Introducción*. Buenos Aires: UNA.
- Alvarado, A. (2020). Las preguntas de la dirección escénica. La identidad del teatro de objetos en la escena expandida. *Móin-Móin. Revista de estudios sobre teatro de formas animadas*, 2(21), 140-156. <https://doi.org/10.5965/2595034702212019140>
- Cornago, O. (2009). Para una crítica del concepto de posdramaticidad. *Revista El Apuntador*, 20.
- Diéguez, I. (2014). *Escenarios Liminales*. México DF: Paso de Gato.
- Heras, G. (2014). *Los retos de la dirección de escena actual*. León: Luciérnaga Azul.
- Larios, S. (2018a). *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*. México DF: Paso de Gato.
- Larios, S. (2018b). *Teatro de Objetos Documentales*. México DF: Paso de Gato.
- López, L. y Zucchi, M. (2018). *Interteatralidad. Topología de la crítica teatral V*. Buenos Aires: Artes Dramáticas de la UNA.
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la Performance y del Teatro Contemporáneo*. México DF: Paso de Gato.
- Sagaseta, J. E. (2013). *Teatralidad expandida. El teatro performático*. Buenos Aires: Editorial Nueva Generación.
- Sánchez, J. (2002). *Dramaturgias de la Imagen*. Colección Monografías. Cuenca: Ediciones de la Universidad de Castilla - La Mancha.
- Sánchez, J. A. y Belvis, E. (2015). *No hay más poesía que la acción*. México DF: Paso de Gato.

Sanchis Sinisterra, J. (2002) *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*. Ciudad Real: Ñaque

Szchumacher, R. (2015) *Lo incapturable*. Buenos Aires: Reservoir Books.

Valenzuela, J. L. (2004) *Robert "Bob" Wilson. La locomotora dentro del fantasma*. Buenos Aires: Atuel. La Avispa.