

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.



La dirección actuarial como dispositivo relacional. Operaciones artísticas y subjetivantes

Verónica Aguada Berteá*

Introducción

El presente trabajo recoge algunas reflexiones y hallazgos de mi tesis doctoral titulada “Dirección Actuarial: operaciones en el teatro contemporáneo de Córdoba Capital”. En dicha investigación, a partir de triangular aportaciones provenientes de la teoría teatral y de otros campos conceptuales con el trabajo de campo¹ busqué problematizar la pregunta problema ¿cómo dirigir actores y actrices en el proceso de ensayos de creación teatral? Desde mi posicionamiento como investigadora y artista aspire y aspiro a aportar a una *filosofía de la praxis* (Dubatti, 2007), es decir a problematizar cómo la práctica sabe o piensa en su hacer.

Resonando con el objetivo de la presente jornada, que se enuncia en dirección a “fortalecer el campo del pensamiento sobre las teorías y la historia de la dirección teatral y consolidar las propuestas de reflexión inscriptas en la práctica” y asumiendo el desafío de preguntarnos por las particularidades de la práctica de dirección actuarial, en tanto que práctica artística compleja, en un escenario en el que “es menos frecuente hallar propuestas que consideren lo que la dirección hace”² en la problematización y construcción de categorías específicas a la práctica de dirección actuarial es que busco presentar las categorías a partir de las cuales pude problematizar mi objeto de estudio. Esta presentación, a la vez que dar posibilidad al intercambio con otros pensadores de la práctica en cuestión, me invita a una nueva revisión de mi investigación y a seguir profundizando en la problematización y reflexión en torno a los modos de pensar

¹ Compuesto por el diseño y realización de entrevistas en profundidad, asistencia y registro de ensayos y participación activa y registro de seminarios de formación específicos (Aguada Berteá, 2020).

² Las citas que he presentado en este párrafo forman parte de la fundamentación de la circular que invita a las presentes jornadas “I Jornadas Internacionales de Dirección Teatral Teoría, historia y pensamiento escénico” (Descargadas de <https://cepia.artes.unc.edu.ar/2020/08/11/i-jornadas-internacionales-de-direccion-teatral/>)

* UNC-UNLaR

veronicaaguada@artes.unc.edu.ar/vaguada@unlar.edu.ar

la dirección actuarial en el teatro contemporáneo de Córdoba Capital, y esto es, pensar la dirección actuarial como un dispositivo relacional que opera en dos dimensiones: una artística y otra subjetivante.

Marco de referencia inicial

Como señalé anteriormente mi trabajo de investigación estudia la práctica de dirección actuarial en el teatro contemporáneo de Córdoba Capital. Un primer marco de referencia, establecido a partir de De Marinis (2005) y Argüello Pitt (2009), identifica que el teatro contemporáneo se caracteriza por poner a quien actúa y su dramaturgia en el centro de la creación escénica³. Si pensamos la dirección actuarial, en consonancia con Pavis (2003) y De Marinis (2005), como recorte específico de todas las tareas de quien dirige que concierne al trabajo que realiza con quienes actúan para la creación escénica, y entendiendo, también en consonancia con los mencionados autores, que esta práctica se encuentra problematizada por la relación entre las y los artistas involucrados no solo en lo ligado a la construcción artística sino a las relaciones humanas, entonces resulta clave estudiar la dirección en relación a la actuación ya que esta última se construye en tensión con la mirada de quien dirige.

En función de considerar ese doble aspecto que caracteriza la práctica de dirección organicé el marco teórico metodológico a partir de dos categorías: relación artística y relación subjetivante. Esto me permite estudiar la dirección actuarial focalizando en los dos aspectos identificados anteriormente: por un lado, un trabajo de co-construcción a partir de un vínculo concreto que se establece entre quien actúa y quien dirige y, por otro lado, las operaciones materiales específicas.

Relación artística

El eje *relación artística* pone en foco para el análisis los modos de operar materialmente que apuntan a la construcción de una dramaturgia imbricada. Las operaciones identificadas focalizan en los aspectos materiales que dan forma al dispositivo ensayos, estas son operaciones que median

³ Tomaré algunas de las afirmaciones justificadas en la tesis en detalle, sin darle el desarrollo pertinente asumiendo que el trabajo en extenso lo hace, para poder focalizar en lo que convoca en esta ocasión.

la *percepción*, que incluyen el trabajo del *cuerpo* de quien dirige y el trabajo sobre la *palabra*. Caractericé la relación entre quien actúa y quien dirige como una relación corpo-discursiva que parte de la percepción, toma los actos del cuerpo y la construcción a través del cuerpo y de palabras. Resulta clave considerar a quien dirige como un sujeto situado ya que las operaciones y los diseños de dispositivos dependen de las propias definiciones en torno al teatro, principalmente en este caso ligadas a qué significa para cada quien actuar y dirigir esa actuación.

La mirada da inicio a la conformación del dispositivo que habilita la dirección actuarial. Es una operación de la percepción (Merleau-Ponty, 1993) y la primera a partir de la cual se despliegan las otras operaciones ya que pone en relación a quien actúa con quien dirige en tensión con la construcción de un “entre”, y organiza el espacio de la expectación y de lo escénico. La percepción es abierta e inacabada; por lo que la actuación se revela en diferentes miradas no simultáneas. Ante la imposibilidad de percibir la totalidad, focaliza, recorta, organiza y jerarquiza lo percibido en el mismo acto perceptivo. Implica una estilización que es singular en cada sujeto perceptor. Está condicionada porque está ligada a las definiciones de quien percibe en torno a la práctica puntual. La percepción implica una intencionalidad ya que recoge de las cosas en función de lo que interroga. En la percepción operan agenciamientos que construyen sentido, por lo que la mirada de la dirección actuarial supone una construcción dramaturgica. La dirección actuarial identifica emergentes actoriales en los ensayos para co-construir un poema que les sea propio (Rancière, 2010), crea el flujo asociativo que invite al espectador o espectadora a construir el de ella/él.

La mirada implica la co-presencia física de dos o más personas en permanente interacción y, por lo tanto, no solo importa lo que la mirada recorta, sino un modo de estar al momento de la percepción. La percepción funciona en articulación con el cuerpo y la palabra ya que la relación que se establece entre quien dirige y quienes actúan es una relación corpo-discursiva que supone el cuerpo de quien dirige, es decir, su presencia.

Las operaciones de dirección actuarial son todas ellas corporales ya que funcionan desde la producción de los propios cuerpos. El cuerpo (Serres, 2011; Nancy, 2016), como origen del conocimiento, permite a quien dirige agenciar la escena en el mismo acto en que interactúa en ella. Quien dirige puede hacer un uso estratégico de su cuerpo en los ensayos en fun-

ción de los efectos que pretende en la escena. Las operaciones del cuerpo en el acto perceptivo integran percepción y conducta a la vez y dispensan a quien dirige de pensar racionalmente al momento de intervenir con su cuerpo. La singularidad de quien asume el rol de la dirección es visible en tanto que el cuerpo lo es e interfiere en el trabajo.

Existe una paradoja del cuerpo de quien dirige: mientras que no puede fugarse físicamente de su cuerpo fenoménico, permanentemente su atención se fuga de sí y se vuelve uno con el cuerpo de la actriz o el actor. Aquella condición doble y paradójica es fundante en la dirección actuarial. Esta requiere estar percibiendo en simultáneo el propio cuerpo y el de las actrices y los actores. Las experiencias vividas están impresas en la memoria de la corporalidad y en el imaginario de cada director/a y, por lo tanto, son el punto cero (Foucault, 2010) para relacionarse con actores y actrices a la hora de dirigir. En los ensayos se instala una zona de experiencia que conforma y configura el imaginario grupal sobre la obra, soporte del acontecimiento.

Cada acción del cuerpo, cada gesto, al estar expuesto a otro/a, se vuelve un modo de *tocar* (Derrida, 2011). El dispositivo ensayo incluye la mirada de quien dirige y también sus tocamientos, que generan movimiento y afecciones. Las operaciones de dirección tocan y ese tocamiento reconoce el punto de partida, pero desconoce los efectos potenciales. Dichos tocamientos no solo se dirigen al cuerpo material, sino también a la psique: tocan lo inmaterial, tocan en la construcción del imaginario que da forma a la obra en proceso.

La palabra de quien dirige es una forma de tocamiento constitutiva del dispositivo relacional. La palabra toca sin tocar y funciona como motivador de la espiral creativa en una prosecución del pensamiento del/la otro/a, a través de la palabra o de otra acción del cuerpo (Merleau-Ponty, 1971). La palabra puede habilitar un modo de acceder a la comprensión del/a otro/a y habilitar el proceso de construcción de un pensamiento colectivo.

Cuando quien dirige denomina lo que percibe, en ese mismo acto, lo reconoce y, así, eso que dice no traduce un pensamiento previo, sino que lo consume. Las palabras no son una representación del pensamiento: estas se eligen en el momento del habla. Ese pensamiento se co-construye con el cuerpo y toma su aspecto material, es decir, la voz y sus usos, y el momento del ensayo en que se hace la intervención con esa palabra. Existe

un estilo en la palabra, y este estilo es un pensamiento dentro de esta que tiene la potencia de hacer ver. Buscar el modo de decir es uno de los principales desafíos de la dirección actoral, en lo que refiere a la comunicación y a la creación de un pensamiento en el hacer. Es por esto que la palabra es un condicionante del pensamiento teatral.

Para pensar las operaciones de la percepción del cuerpo y la palabra, propuse tres modos dinámicos: subjetivar, fermentar y objetivar. *Subjetivar* (Serres, 2011) refiere a las operaciones que median en el proceso de percepción, a través del cual quien dirige hace propias las cosas cuando las recibe o indaga en ellas. *Objetivar* (Serres, 2011) refiere a las actividades que emergen de dicha apropiación singular y que por resultado producen otro objeto/comportamiento que impacta en la escena. En este grupo pensamos las pautas de dirección, las intervenciones en la escena por parte del/a director/a. Propusimos la noción *fermentar* (Mnouchkine, 2007) para dar cuenta de las operaciones cuya vocación se relaciona con el tiempo, un tiempo en que no se acciona adrede, es un tiempo de espera. Fermentar es una operación de pasaje, de transformación, de metamorfosis. Estas dinámicas operativas suceden en una *red de subjetivaciones* en retroalimentación y en función de la producción actoral, otorgándole densidad a dicha producción. Estas dinámicas en interrelación implican generar condiciones del tiempo, el espacio y acción para que suceda algo que no necesariamente prevé, pero sí prevé que algo va a suceder.

Relación subjetivante

El eje *relación subjetivante* pone en foco en el vínculo humano entre quien actúa y quien dirige entendiendo que este vínculo condiciona las operaciones de la relación artística y se constituye en sujeto de creación. En esta, los roles y sus funciones se definen en la red de relaciones de cada grupo puntual. Así, cada grupo de creación funda su propio modelo colectivo de trabajo: es decir su propio *modo de subjetivación* (Deleuze, 2015). Como toda subjetivación sucede en permanente tensión con las relaciones de poder y con las formaciones de saber, problematicé la relación subjetivante a partir de los conceptos *grupalidad*, *saber-poder* y *amor*.

La *grupalidad* del teatro pone el foco en cómo el grupo es parte de una estrategia productiva que deviene en fuente de conocimiento y estrategia de vida (Scher, 2005). El trabajo de laboratorio, que caracteriza al teatro

contemporáneo, en el que parte del recorrido y los resultados están librados al trabajo de exploración en ensayos, requiere del grupo el desarrollo de estrategias productivas acordes a ese devenir incierto. Estas cualidades condicionan la elección de los integrantes del grupo y esas elecciones no necesariamente se basan en criterios estéticos, sino metodológicos, e identificando que no todo proyecto parte de una idea de creación específica sino que la conformación de un grupo puede ser un punto de partida para la creación⁴.

Con la noción *saber-poder* problematicé la relación subjetivante entre actor/actriz-director/a en la que ponen en juego luchas de poder y que toman la percepción, el cuerpo y la palabra. El saber y el poder están imbricados en la medida en que la formación de saber y aumento de poder se refuerzan regularmente según un proceso circular. El Panóptico (Foucault, 2014), por su similitud en su organización con el dispositivo ensayo, permite problematizar en cómo *la mirada* (la percepción) coacciona en un dispositivo de control y de ejercicio de poder que es a su vez fuente de aprendizaje y conocimiento: en la acción misma de mirar se desarrolla la aptitud. El Panóptico como dispositivo me permite problematizar las voluntades modelizantes del ensayo que, aunque con pretensiones estéticas, operan como el capitalismo: someten el cuerpo para generar mayor productividad en menor tiempo. Habría un control de los cuerpos pero que a la vez implica en ese control el desarrollo de ciertas aptitudes.

En el ensayo teatral se ejerce un control de *la palabra* a partir del control del discurso (Foucault, 2008) que sucede cuando se le impone al discurso mismo ciertas reglas que conducen a que este no sea igualmente accesible para todos. Estas reglas, que suelen deslegitimar las voces de quienes actúan, pueden problematizarse y ponerse en duda a partir de reconocer que quienes actúan y quienes dirigen producen discursos diferentes en relación al suceso escénico.

Las categorías *amor* (Badiou, 2015) y *tecnologías de la amistad* (Jacoby, 2007, 2011) me permiten profundizar en el vínculo entre quien actúa

⁴ Identifique tres formas de agrupamiento: a) El Casting (así sea cerrado, de hecho y no desarrollado en lo que se asocia a un casting propiamente dicho) en el que quien dirige elige al grupo de actores y actrices en función a criterios estéticos y/o metodológicos. Propuse la noción casting invertido para reconocer las situaciones en el que es el grupo de actrices y actores quienes convocan a quien dirige en función de los mismos criterios ya mencionados; b) la continuación de una relación pedagógica; c) la amistad preexistente motiva la conformación de grupos de trabajo.

como motor subjetivante. A partir de la noción *Amor* caractericé al grupo-sujeto de la creación/amor, como aquel en el que la alteridad es condición de necesidad para la creación. Desprendí del *amor* la noción *erotismo* a partir del cual identifique una suerte de gozo que proviene de la energía del ensayo que es motor de la creación. Las *Tecnologías de la amistad* ponen en foco la conformación grupal que parte de vínculos amistosos preexistentes como estrategia productiva que da a la confianza que implica *abismarse* (Barthes, 2014) situación que facilita el corrimiento de límites que requiere el acto creativo y facilita también el intercambio creativo como motor subjetivante. En este contexto, prevalece la necesidad de reciprocidad en el vínculo para la creación en la medida en que se trataría de un intercambio y *abismo* recíproco. Estas nociones no implican la ausencia de conflictos: el principal y más referido reside en torno a la propiedad de la idea y la desigual distribución del trabajo. En este contexto, una estrategia es la búsqueda de que las ideas se vuelvan colectivas. Esto apunta a una creación a partir de puntos de vista densos, y también la permanencia grupal de sus integrantes ya que la participación activa del proceso de subjetivación que implica el trabajo creativo, involucra a sus participantes de un proceso que es también afectivo.

Las relaciones afectivas y las lógicas de saber-poder condicionan el trabajo artístico y la trama grupal, es decir, complejizan la relación subjetivante. La subjetividad se pliega en tensión con la tradición teatral; afectando los modos de percibir y de relacionarse corporal y verbalmente con la escena; en tensión con la permanente búsqueda de la verdad, aunque se asuma que esta excede los límites del ensayo y que solo se accede a ella mediante la construcción de respuestas provisionarias; y en tensión con lo que se espera del ensayo, así se espere lo inesperado. Las experiencias artísticas grupales operan en acto en la construcción de la subjetividad de los/las implicados/as y precisa las implicancias de cada rol en cada proceso puntual.

Dispositivos: grupo sujeto de creación

Pensar la dirección actoral situada en el dispositivo ensayo⁵, implicaría analizar la red de relaciones que a priori se establecen en ellos condicio-

⁵ Las siguientes referencias a Ure y Bartís justifican la comprensión del ensayo como dispositivo. Consideramos que investigaciones ulteriores puedan ahondar en su estudio. “Un

nando los modos de relaciones y de producciones, en tensión con las lógicas de saber y poder que las atraviesan. En consonancia, Ure (2012) señala que la clave del nuevo teatro está en la revisión del ensayo,

...hay que buscar la estrategia de diferenciación en el ensayo como fuente y no como mera preparación, porque allí es donde se discuten todas las organizaciones del teatro y no sólo su estética. En el ensayo se cruzan sintéticamente todas las políticas que atraviesan el teatro y todas las que el teatro atraviesa y sobre eso trabajaron todos los grandes innovadores. (pp. 63-64)

ensayo es un momento brutal, un estallido cultural. En realidad, un ensayo no es un ensayo, no es un simulacro, sino un hecho real. (...) En el ensayo están implícitas las nociones de proceso y finalidad, de privado y social, de jerarquías en la producción, de sinceridad y verosimilitud, el funcionamiento grupal ideología; uno puede no comprenderlas, pero debes saber que están allí" (Ure, 2012, p. 87).

"...puede pensarse que los sistemas de control sobre los ensayos para conducirlos en plazos mínimos y rentables son sólo maniobras de represión sobre la actuación, tan brutales como las que quieren seguirla a una ideología, pero inmediatamente más eficaces porque no parece haberse inventado una idea más fuerte que el dinero. Represión, ordenamiento, control, para que lo que se despierte pueda volcarse en el molde de la obra. Un ensayo es siempre temible para el otro poder -el poder social-, porque así el teatro circula indiferente a las presiones inmediatas como un loco peligroso que puede soltarse y mostrarse sin importarle nada, burlándose de cualquiera, sea cual fuere el que tenga enfrente: un vanguardista a ultranza, un hiper comerciante o un burócrata policial. Al teatro puede encontrárselo, caprichoso, por entre las grietas de la lógica. Porque en un ensayo la lógica puede estar desarmada provisoriamente, descuidada, el espacio sin definiciones concretas, y la actuación apoderarse de los vacíos" (Ure, 2012, pp. 64-65).

"El ensayo es como una especie de estallido, de pura intensidad, de pura búsqueda, donde más que nunca la obra, el tema, las ideas quedan como una referencia violentada y acribillada por el mecanismo de despliegue que el ensayo propone" (...). "El ensayo como campo de batalla [...] como estallido, porque es una actividad que se hace grupalmente. Como en toda actividad grupal, los lugares pueden ser cuestionados, hay que poetizar los lugares e intentar salirse. El riesgo principal sería la presunción que el director sabe, así como el texto viene con la creencia de que tiene una verdad en él que hay que encontrar y representar. Desde el punto de vista de lo que sería la modalidad tradicional hoy, el lugar del director es aquel que sabe, y qué va a ir yendo en la oscuridad a los actores hacia un territorio más feliz y más claro. Por supuesto ese concepto no tiene nada que ver conmigo [...] El ensayo es un termómetro bastante nítido. Cuando hay angustia al terminar o aburrimiento es porque el ensayo salió mal. Hay medidas muy nítidas sobre el ensayo... Cuando los ensayos son interesantes el nivel de estímulo es muy grande y uno siente que es impulsado, que aunque esté poco claro todavía el material, la narración, hacia dónde vamos a ir, el lenguaje, uno siente el estímulo gozoso de una materia nueva que está circulando y que ya no son las ideas, ni son la traducción de las ideas, sino pura materialidad escénica" (pp. 67-68).

Encontramos en Ure una clave para pensar ciertas lógicas de saber y poder en el ensayo que se desprenden de las filiaciones⁶ a ciertos modelos o tradiciones ya que de alguna manera se cuelan en la manera de operar en los ensayos y que mencioné en el eje *relación subjetivante*.

Los modos de operar de quien dirige pueden funcionar de manera creadora, decisiva e influyente hacia el resto del colectivo, generando disposiciones al interior del ensayo. Es por eso que entiendo que las operaciones de dirección actoral dan forma al dispositivo ensayo y este dispositivo es singular a cada proceso en particular. En palabras de Valenzuela (2009):

Si en determinado equipo de trabajo ha de tener lugar el acto de creación, hay razones para pensar que en mucho depende del discurso del director que ese acto sea prerrogativa de un solo artista (autor, director o actor singular) o que, por el contrario, la creación tenga posibilidades de difundirse colectivamente... (p. 31)

Esas palabras de Valenzuela colocan a quien dirige en el lugar de habilitador/a⁷ de la posible creación grupal que funcionaría como “un *intercambio diferido de trazos* (entre director y actores, entre un actor y otro, entre actor y el espectador...)” (p. 32). Este intercambio diferido de trazos funciona en una espiral creativa de múltiples retroalimentaciones. Esto hace que el grupo y sus relaciones se constituya como sujeto de creación. Valenzuela afirma que un grupo-sujeto se constituye como un *nuevo cuerpo* (p. 28) y agrega:

Esta tercera posibilidad subjetiva debe entenderse como un proceso que, mediando entre el acontecimiento y el mundo, se extiende entre un trazo y un cuerpo. El trazo o huella es ‘lo que subsiste en el mundo cuando el evento desaparece’. Este trazo está, y por lo tanto, del lado del evento y, del otro lado, del lado del mundo (aunque sin confundirse con él), ubicaríamos un cuerpo al que Badiou llama un ‘nuevo cuerpo’, indicando así su naturaleza procesual, su estado de permanente construcción... (p. 29)

⁶ Según Ure (2012), las influencias stanislavskianas se cuelan en tanto que “El método ofrece una gramática para el trabajo del actor y del director, una guía que le permitiría encontrar el sentido de la obra, llegar a la creación escénica y mantenerla durante las representaciones. Se supone que el sentido puede formularse antes de ensayar, y que las actuaciones ilustrarán el orden de las razones, iluminándolas con emociones verdaderas” (pp. 67-68).

⁷ El discurso de quien dirige puede generar una relación simétrica o asimétrica de poder.

El encuentro entre quien dirige y quien actúa en los ensayos sería el evento que deja su huella en esa construcción actuaral. Dicha construcción, siguiendo la lógica de Valenzuela, se constituiría en un *nuevo cuerpo*, en permanente proceso de construcción. Valenzuela (2011) presenta la categoría *dispositivo dual actor/director* (p. 11) para referir a la tensión creativa de la relación actor/triz-director/a

...constituye una entidad dual, un entredós que bien podríamos llamar un dispositivo poético destinado a transformar los desamparos en potencias inusitadas. De esos extravíos –el del actor renunciando a sus trucos o soluciones prefabricadas y el de un director que no oculta su perplejidad- de esa doble disponibilidad, digo, deriva una posible sintonía mutua en que la insinuación, el trazo o la irrupción de uno puede desplegarse, continuarse o germinar en el otro. En esta doble exposición al acontecimiento escénico puede surgir un pensamiento específicamente teatral... (p. 10)

Encontramos relación entre estos argumentos de Valenzuela y algunas reflexiones de Barba (1987), para quien la dialéctica

caracteriza la relación director-actores, actores-director, espectáculo-espectadores. Es una relación de traducciones –es decir, traiciones⁸– en las que uno parte del punto en que el otro ha llegado. No es importante hacer comprender ni transmitir algo idéntico para todos. Es importante construir el puente, descubrir relaciones, poner en acción, permitir una reacción. (p. 164)

Estos pasajes me dan a pensar que la organización del ensayo es un dispositivo que es condicionado por las relaciones que suceden en él entre los sujetos que allí operan. Así también, los modos relacionales funcionan como dispositivos duales que generan disposiciones. Las operaciones de dirección actuaral que construyen el dispositivo ensayo disponen a construcciones dramáticas. Las operaciones de dirección actuaral, la

⁸“El actor ‘traiciona’ al director cuando colorea de forma personal la estructura del espectáculo, cuando lucha contra la partitura de acciones y reacciones rígidamente fijadas como contra una red que hay que destruir, con una energía que hace cambiar el sentido a cada signo, haciéndolo ambiguo, y que para el espectador parece exactamente lo contrario de lo que es: la energía de una acción improvisada, que nace en el mismo momento. De este modo, por un error óptico idéntico, cuanto más un arco empuja hacia abajo, tanto más parece recorrido por fuerzas que lo empujan hacia arriba. El director ‘traiciona’ las intenciones de los actores cuando ‘objetiviza’ y monta sus acciones o fragmentos de estas en un espectáculo que transparenta su visión del mundo” (Barba, 1987, p. 164).

construcción dramaturgica, el ensayo como dispositivo y la relación entre quien actúa y quien dirige como dispositivo se encuentran mutuamente imbricados.

Ese dispositivo que abarca la mirada y la presencia de quien dirige y quien actúa incluye también una tercera cosa en tensión, un *entre* que no les pertenece a ninguno y que es la construcción en potencia sobre la que se trabaja. En palabras de Delprato, “la actuación no es de los actores. La actuación es un entre y ese entre está modelizado, pero esa modalidad no es una posesión, es una práctica” (2017). Correr la preocupación de la posesión de la actuación para pensarla como una construcción de una autoría compartida, abre el campo práctico que permite una construcción colectiva en la que sucede el tipo de construcción que ya hemos referido como *intercambio diferido de trazos* (Valenzuela, 2009).

Operaciones artísticas y subjetivantes

En este punto creo importante volver a mi pregunta problema: ¿cómo dirigir la actuación? Una respuesta provisoria que me doy es que esto es posible a partir del diseño estratégico (premeditado o en acto) de dispositivos de ensayo. Ese diseño estratégico y dinámico organiza el espacio y dispone a relaciones de percepción. Condiciona las performances de los cuerpos y organiza la palabra, ambas tanto en sus lógicas como en sus momentos. En la medida en que quien dirija tenga conciencia de las características de este dispositivo creativo podrá intervenir en los modos de configuración de grupos, en los modos en que se establecen las relaciones de saber-poder y en la conformación del grupo-sujeto de creación desde su propia perspectiva política estética y metodológica.

Con esto quiero decir que, los ejes relacionales que me permiten problematizar la dirección actuarial como relación artística y subjetivante pueden volverse operativos a partir del diseño estratégico de ensayos que atiendan a estos y que contemplen y atiendan el carácter azaroso que le es propio al teatro. Los ensayos se configurarían, entonces, como un *dispositivo relacional* que condiciona la relación actuación-dirección.

En el trabajo de campo pude relevar algunas prácticas estratégicas que condicionan el dispositivo de ensayo tanto en lo relativo a la relación artística como a la relación subjetivante. Generar la propuesta y disponer del tiempo para la búsqueda de acuerdos a partir de los cuales se pueda

incluir las voluntades de quienes actúan y quien dirige es un ejemplo de una estrategia en el ensayo para operar sobre la relación subjetivante. Un ejemplo de una estrategia sobre una operación artística está ligada a lo que antes mencionaba sobre la percepción y los agenciamientos de esta. Generar agenciamientos en relación a lo que se percibe pareciera ser una actividad inherente a la actividad de mirar y, sin embargo, varies directores/as entrevistadas afirmaron que para la actividad de dirección es preciso suspender el predicativo de la escena y mirar detenidamente. Este trabajo apunta a encontrar algo incierto, algo que encuentra su forma en el proceso. Esto presenta una doble tensión entre *agenciar*, es decir, en construir sentido a partir de lo percibido y asociando con otros campos imaginarios; y suspender predictivos buscando una percepción más abarcativa. Como estrategia algunos directores/as mencionaron la necesidad de llevar bitácoras descriptivas, o incluso suspender el uso de bitácoras para no resignar ni un instante de percepción.

Conclusión

Referimos al ensayo como un dispositivo relacional que condiciona la relación actuación/dirección y que establece condicionamientos en los modos de relaciones y de producciones. A su vez, y a partir de Valenzuela (2009), afirmamos que la relación que se establece entre quien actúa y quien dirige conforma un dispositivo dual, procesual y poético, que se constituye como grupo-sujeto que funciona en una espiral creativa de multiples retoralimentaciones a partir de un “intercambio diferido de trazos” (p.32). En este dispositivo, los modos de operar de quien dirige pueden funcionar de manera creadora, decisiva e influyente hacia el resto del colectivo, generando disposiciones al interior del ensayo. Las definiciones de teatro de quien dirige condicionan los modos en que se piensan los dispositivos del ensayo. De alguna manera, las pautas de dirección constituyen el dispositivo. Las operaciones de dirección actuarial proponen dispositivos relacionales que influyen en la construcción de dramaturgia escénica.

El recorrido realizado me da a pensar que la construcción actuarial es un trabajo colectivo en el que es finalmente la relación la que dirige. Con esto quiero decir que la dirección actuarial también es un trabajo colectivo que depende de la relación y que en todo caso quien dirige puede operar para

condicionar y generar el tipo de relación que le resulte potente para la construcción creativa. Esta afirmación no sugiere que solo la persona que asuma el rol formal de dirección puede condicionar el dispositivo ensayo, sino que es operación de dirección actuar ese tipo de condicionantes sin importar de qué rol formal provenga. Si la actuación se co-construye en tensión con una mirada externa, es la relación con lo otro, con lo que en principio *es* en tanto que *está separado*, la condición de posibilidad para el trabajo de creación y de dirección actuar.

Referencias Bibliográficas

- Agamben, G. (2014). *Qué es un dispositivo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Aguada Berteá, V. (2020). *Dirección Actoral. Operaciones en el teatro contemporáneo de Córdoba Capital* (Tesis de Doctorado). Doctorado en Artes, Universidad Nacional de Córdoba. En línea en: <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/16973>. Consultado en Noviembre de 2020.
- Argüello Pitt, C. (2009). El nosotros infinito. Creación colectiva y dramaturgia de grupo. *Cuadernos de Picadero*, (23), 3-5.
- Argüello Pitt, C. (2015). *Dramaturgia de la dirección de escena*. México: Paso de Gato.
- Badiou, A. (2015). *Elogio del amor*. Buenos Aires: Paidós.
- Barba, E. (1987). *Más allá de las islas flotantes*. México: Gaceta.
- Barthes, R. (2014). *Fragmento de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- De Marinis, M. (2005). *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna.
- Deleuze, G. (2015). *La subjetivación. Curso sobre Foucault. Tomo III*. Buenos Aires: Cactus.

- Derrida, J. (2011). *El tocar, Jean-Luc Nancy*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Atuel.
- Foucault, M. (2008). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.
- Foucault, M. (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Foucault, M. (2014). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Jacoby, R. (2011). *El deseo nace del derrumbe. Roberto Jacoby. Acciones, conceptos, escritos*. Barcelona: Ediciones de La Central, Adriana Hidalgo Editora, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Red Conceptualismos del Sur.
- Jacoby, R. y Krochmalny, S. (Ed.). (2007). *Tecnologías de la amistad 3. Banquetes de artistas y filósofos. Ramona (69), s/d*.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Merleau-Ponty, M. (1971). *La prosa del mundo* (trad. de F. Pérez). Madrid: Taurus.
- Mnouchkine, A. (2007). *El arte del presente. Conversaciones con Fabienne Pascaud*. Buenos Aires: Atuel.
- Nancy, J.-L. (2016). *Corpus*. Madrid: Arena Libros.
- Pavis, P. (2003). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones.

Serres, M. (2011). *Variaciones sobre el cuerpo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Scher, E. (2005). Producir en grupo. Una historia que se repite. *Revista Picadero*, (13), 8-11.

Ure, A. (2012). *Sacate la careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional de la República Argentina.

Valenzuela, J. L. (2009). *La risa de las piedras. Grupo y creación en el teatro de Paco Giménez*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

Valenzuela, J. L. (2011). *La actuación. Entre la palabra del otro y el cuerpo propio*. Neuquén: Educo.

Entrevistas

Comunicación personal con Luciano Delprato (28-04-2017).