

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 Invisible

Valeria Folini*

Resumen

El dispositivo actriz-actor/ directora-director es el centro de gravitación del presente trabajo. Nos interesa adentrarnos en una forma específica de agenciamiento de la red de relaciones que se produce entre los elementos de esta dualidad. Estos elementos pueden ser personas y/o cosas, o bien, enunciados y palabras.

Este particular agenciamiento, será necesariamente situado y territorializado, ya que vamos a partir de la auto observación de una práctica directorial no hegemónica (una mujer que dirige en una provincia alejada de los grandes centros de producción teatrales).

Lacan nos dice que “históricamente, el amo frustró lentamente al esclavo de su saber, para hacer de éste un saber de amo”. En la red de vínculos que se ponen en juego entre directora y actores-actrices en el proceso de construcción de un espectáculo, se problematiza y actualiza permanentemente esta hipótesis de Lacan. Las tensiones en las direcciones que los vectores del tráfico del saber supone, desenmascara visiones éticas y políticas acerca de la circulación de los saberes y de los medios de producción. La línea de fuga de este dispositivo, y a la vez, el vértice que permite su triangulación confiriéndole su sentido, es la obra, objeto del deseo y producto a socializar.

Llamamos dirección invisible a aquella metodología de trabajo directorial que se vale de la persuasión, la seducción, la paciencia, la espera y la provocación, como estrategias para el empoderamiento de los actores-actrices en el reconocimiento de sus poéticas personales en relación a la obra. En este agenciamiento la directora deviene imperceptible, disolviendo el lugar del “deber ser”, a la vez que desalienta la posibilidad de extracción del saber de los actores-actrices para adueñárselo. Este método revisita la máxima de Spinoza “nadie sabe lo que puede un cuerpo”, reformulándola en la potencia del “entre” deleuziano. En una matriz relacional

* AC Teatro del Bardo. Universidad Autónoma de Entre Ríos
valeriafolini@yahoo.com.ar

que se pretende femenina, descentralizada y rizomática, se problematiza una práctica directorial hegemónica, patriarcal y verticalista que nos atravesara como comunidad teatral.

Territorios y destierros

El presente trabajo surge de la necesidad de dejar registro y contribuir a la problematización de una práctica de dirección teatral que se ha venido construyendo y de-construyendo en treinta años de profesión. El corpus analítico al que recurriremos será la auto-observación de una trayectoria profesional registrada en bitácoras de trabajo, en producciones artísticas y teóricas, y en investigaciones previas.

La mencionada práctica se territorializa en una región teatral alejada de los grandes centros de producción y de las instituciones legitimadoras del medio, en la ciudad capital de la provincia de Entre Ríos.

Inscripta en la tradición del teatro de grupo, Teatro del Bardo, que se define como una agrupación artística conformada por actores y actrices, que, además de actuar, dirigen, escriben dramaturgia, hacen vestuarios, iluminan y se ocupan del sonido de sus obras. Cabe aclarar que estos roles (actuación, dirección, dramaturgia, vestuario, iluminación y sonido) no son llevados adelante necesariamente por cualquier persona, indiscriminadamente, sino que se prioriza dentro del campo de acción el lugar de la actuación, siendo ésta el vértice donde converge toda la actividad grupal. Todos los integrantes del grupo son actores o actrices, que, además se especializan en otra/s tarea/s y rol/es específico/s, sin por esto ir en desmedro de esas actividades.

La formación de la directora que observamos es eminentemente autodidacta, referenciada en maestros y maestras de disímiles escuelas y metodologías: Agustín Alezzo, Ricardo Barts, Daniel Misses, Eugenio Barba, Julia Varley, José Luis Valenzuela, Tony Lestingy. Si bien se encuentra hace tres años Licenciada en Teatro (título de la Universidad Nacional del Litoral), dicha instancia formativa, ha venido a legitimar y metodologizar la experiencia teatral previa. En su actividad como investigadora reconoce al campo teórico de la Antropología Teatral como el marco conceptual en el que tiene mayores competencias.

En ese territorio descrito observamos una trayectoria directorial que se compone de cuarenta y cinco puestas en escena, dirigidas en el lapso de

veinticinco años, la mayor parte de ellas en el contexto de la grupalidad mencionada, pero encontrando también espectáculos dirigidos a pedido de otros artistas y/o a instancias de otros grupos.

La dirección como dispositivo

Pretendemos observar esta práctica como un dispositivo según la definición que diera Foucault en una entrevista de 1977, donde dice del mismo que es

Un conjunto decididamente heterogéneo que comprende discursos, instituciones, instalaciones arquitectónicas, decisiones reglamentarias, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales, filantrópicas; en resumen, los elementos del dispositivo pertenecen tanto a lo dicho como a lo no-dicho. El dispositivo es la red que puede establecerse entre estos elementos. (Foucault:1977)

Lo que nos interesa de la noción de dispositivo que nos propone Foucault es atender más a las líneas que lo recorren, que a la naturaleza de los elementos que lo integran. Sumaremos que Deleuze, ampliando esta idea, distingue allí las líneas del saber, del poder y de la subjetivación.

Para Deleuze los dispositivos están atravesados por dos instancias que a la vez los exceden: el saber y el poder. Este autor explica que el saber se manifiesta en curvas de visibilidad y en curvas de enunciación, pues *“los dispositivos son máquinas para hacer ver y para hacer hablar”* (1988). Por otro lado, el poder se traduce en líneas de fuerza que *“de alguna manera ‘rectifican’ las curvas anteriores [las del saber]”* (1988)

Entrecruzándose con las curvas sobre las que se distribuyen las variables del saber y del poder, Deleuze destaca unas líneas de subjetivación que aleatoriamente resisten y/o escapan a las líneas de poder. Algunos dispositivos admiten estos procesos de individuación o subjetivación en los que, una línea de fuerza se vuelve sobre sí misma dando lugar a lo que Foucault denomina “tecnología de uno mismo”. Creemos que los espectáculos teatrales son sistemas que responden a esta conceptualización de dispositivo.

Nos interesa adentrarnos en una forma específica de agenciamiento de la red de relaciones que se produce entre los elementos de la dualidad actriz-actor/ directora-director. En este agenciamiento la directora deviene

imperceptible, disolviendo el lugar del “deber ser”, a la vez que desalienta la posibilidad de extracción del saber de los actores-actrices para adueñárselo. Revisitando la máxima de Spinoza “nadie sabe lo que puede un cuerpo”, reformulándola en la potencia del “entre” deleuziano. En una matriz relacional que se pretende femenina, descentralizada y rizomática, se problematiza una práctica directorial hegemónica, patriarcal y verticalista que nos atraviesa.

Nombrando lo invisible

Llamamos dirección invisible a aquella metodología de trabajo directorial que se vale de la persuasión, la seducción, la paciencia, la espera y la provocación, como estrategias para el empoderamiento de los actores-actrices en el reconocimiento de sus poéticas personales en relación a la obra. Lacan nos dice que “históricamente, el amo frustró lentamente al esclavo de su saber, para hacer de éste un saber de amo”. En la red de vínculos que se ponen en juego entre directora y actores-actrices en el proceso de construcción de un espectáculo, se problematiza y actualiza permanentemente esta hipótesis de Lacan. Las tensiones en las direcciones que los vectores del tráfico del saber supone, desenmascara visiones éticas y políticas acerca de la circulación de los saberes y de los medios, técnicas y formas de producción. La línea de fuga de este dispositivo, y a la vez, el vértice que permite su triangulación, confiriéndole su sentido, es la obra, objeto del deseo y producto a socializar. La obra deviene entonces una red de relaciones que se construye y deconstruye, permanentemente, atravesada por las líneas del saber, el poder y la subjetivación, tendiendo a estabilizarse mientras se desestabiliza.

Un dispositivo de estas características, blando y flexible por naturaleza, facilita la circulación de los saberes (técnicos, semióticos, filosóficos, políticos), en diálogo, confrontación y acuerdos precarios, siempre renovables, con las líneas de poder que atraviesan el sistema. “Nuestro saber-hacer teatral es un archivo de soluciones acertadas legado por nuestros antepasados” dice José Luis Valenzuela en su inédito libro “Bye Bye Stanislavski”.

Las líneas de poder en el dispositivo teatral estarían tensionando las “soluciones acertadas”, y la idea del “legado que nos dejan los antepasados”, con el confluir siempre heterógeneo de las diversas poéticas personales de

los actores en el dispositivo. El rol directorial se ocuparía de forzar conexiones imprevistas entre puntos no-contiguos distribuidos en las líneas del saber. En un *“ir y venir desde el ver al decir e inversamente”*, las líneas de fuerza actúan *“como flechas que no cesan de penetrar las cosas y las palabras, que no cesan de librar una batalla”* (Deleuze 1988)

El trabajo del hacedor teatral, cualquiera sea su rol creativo en el proceso, no necesita estar guiado a priori por la certeza del contenido y/o el procedimiento, sino que puede ser conducido por la incertidumbre de la búsqueda. Este posicionamiento frente al acto creativo privilegia el desdramatización de la lógica intrínseca del universo que se va creando en el “entre” los diversos ejecutantes del proceso. En la práctica profesional que estamos indagando, la forma de arribar a los materiales escénicos, y también de problematizarlos, pulirlos, montarlos y combinarlos en sus detalles, es un diálogo constante entre estructura y espontaneidad. Se construye un andamiaje técnico (estructura dramática, fábula y/o trama, estructura rítmica) que posibilita la irrupción de lo inesperado, de lo insospechado. Cuando esto, que es a la vez sorprendente y esperado, sucede, se vuelve a reflexionar sobre la estructura previa, o bien se comienza a construir una estructura nueva. El proceso se parece a la Rueda de La Fortuna, una puede entrar a ella por cualquier punto del círculo, pero indefectiblemente pasará por todos los puntos.

Si bien los procedimientos y las estrategias utilizados por la dirección invisible, se diversifican en relación a las especificidades de los proyectos artísticos y los procesos actorales, se observa que, la premisa de trabajo es, que el hacer va encontrando la forma de hacer. Son las tensiones espaciales que proponen los cuerpos en escena, las vibraciones, las neo remisiones que le proponen esos elementos a la directora, como primera espectadora, las que van guiando el proceso y no solamente, “el archivo de las soluciones acertadas legado por nuestros antepasados”. Sin embargo, este bagaje de conocimiento profesional, en sus dimensiones técnicas, éticas y políticas, son el sustrato de toda la metodología, que se reactualiza y se problematiza en la práctica. Esta puesta en constante observación y cuestionamiento de aquello que hemos heredado, esta desnaturalización permanente del saber adquirido en el oficio, aparece en el dispositivo como la curva de la subjetivación.

Para referirnos a uno de los componentes más gravitantes del dispositivo, que es atravesado por la curva de la individuación o subjetivación,

vamos a adentrarnos en el concepto de “poética personal” desarrollado por el director argentino Renzo Casali, fundador del grupo argentino-italiano Comuna Baires. Citamos a continuación un fragmento de una conferencia de 2009, dos meses antes de su desaparición física:

Cada uno de nosotros, es decir todos los habitantes del mundo, nacemos con un paradigma, nacemos con una poética personal. Esa poética personal es innata, no se puede aprender, no se puede cambiar, no se puede modificar con el tiempo. Cuando hablamos de poética, hablamos de diversidad entre persona y persona, no hay dos seres iguales, no hay dos seres que se asemejen. Desde el punto de vista de la lectura subjetiva que nosotros establecemos con la realidad, delante de un fenómeno cualquiera, un accidente de auto que pueda pasar en este momento; nuestra reacción instantánea hacia un mismo hecho, tiene traducciones e interpretaciones y emociones diversas; de un modo instantáneo, pre-racional, no racional, es decir, instintivo. Y nos preguntamos, ¿por qué esta diversidad? Porque nuestra lectura, la lectura de esta realidad, está condicionada por esta poética personal. Cuando hablamos del mito de referencia personal o paradigma personal, estamos diciendo que cada uno tiene una riqueza y una soledad al mismo tiempo. Es la riqueza del paradigma, de la poética personal la que me lleva a leer al otro de un modo muy particular. El otro como hecho, como cosa, como persona, como proyecto, como idea, como vida. Y en esto, somos todos diversos, nadie se asemeja en esa irrepetibilidad de la vida individual. Esa poética es naturalmente la mirada subjetiva e inmediata que nosotros damos – provocamos sobre la realidad.

Los actores y actrices, así como los directores, y todas las personas en general, dirá Casali, acuñamos un paradigma que no podemos eludir, aún cuando lo desconozcamos o neguemos. Esta poética personal es el punto de irradiación de la presencia escénica de los actores y actrices, pero también su posicionamiento frente al mundo, es decir, frente al teatro. El principal objetivo de la dirección invisible, es hacer confluir, dinamizar, potenciar y descubrir las poéticas personales que componen el dispositivo, individualizando los diferentes vectores de fuerzas que las atraviesan, a fin de intervenir las diversas curvas (de saber, de poder, de subjetivación) en pos de potenciar el emergente “obra”, razón y causa del agenciamiento grupal

A la vista de todo lo expuesto, nos preguntamos cómo deviene invisible la dirección sin sustraerse de su rol inscripto en la curva del poder. Puntualizamos a continuación algunas premisas metodológicas que guían

esta hipótesis, a fin de ir especificando características de la dinámica observada:

- Los proyectos de espectáculos surgen de las propuestas dramáticas, temáticas, y/o técnicas de los actores y actrices. La dirección no convoca a los actores y actrices, sino al revés, es el colectivo actoral quien elige ser dirigido por determinada persona.
- Los actores y actrices trabajan sus materiales en soledad antes del primer encuentro con la dirección. En ese proceso de llevar al espacio escénico las hipótesis de trabajo, los actores y actrices materializan sus propuestas e inquietudes, problematizan sus saberes y generan nuevas preguntas y certezas que llevan al primer ensayo con la dirección. De esta manera, se flexibiliza el vector del poder de quien observa y es garante de la relación con la expectación. La directora debe, necesariamente dialogar con una propuesta previamente elaborada y de la que no necesariamente formó parte. Esta instancia metodológica requiere de actores y actrices acostumbrados a una práctica de trabajo en soledad, y formados en una tradición teatral que los haga independientes de la presencia del director/a. En este sentido, el dispositivo observado es causa y efecto de dicha formación y práctica.
- Antes de la primera intervención, la dirección escucha y mira, durante todo el tiempo que sea necesario, a fin de elaborar un primer diagnóstico del dispositivo en que está interviniendo, como uno de sus tantos componentes. Luego del diagnóstico surgido de este paciente proceso de observación, su función principal será poner en funcionamiento la curva del poder, ya que las líneas de fuerza actúan *“como flechas que no cesan de penetrar las cosas y las palabras, que no cesan de librar una batalla”* (Deleuze 1988)
- La dirección genera nuevas tensiones entre los puntos distribuidos en la curva del saber, y lo hace reordenando, suprimiendo, superponiendo los materiales escénicos presentados por los actores, a fin potenciar y/o complejizar la red de relaciones ya existente.

- Las nuevas relaciones resultantes de las operaciones mencionadas, sumadas a las de la curva de subjetivaciones que comienza a activar las intervenciones directoriales, (donde aparecen transferencias, nuevas convenciones, códigos de relación que exceden el espacio físico y simbólico de la puesta en escena), hacen emerger la primera argamasa de la obra.
- En este estado embrionario de la obra, la dirección comienza a sugerir actividades, guiada por la desnaturalización de aquello que el colectivo supone está construyendo. Organiza de esta manera una serie de planificadas actividades con el objetivo de provocar un quiebre en la linealidad de las significaciones consensuadas que detecta en la producción. Estas provocaciones, que hacen dialogar la red de poéticas personales presentes al momento, con la poética personal de la directora, intentan horadar la estructura convenida y construida, a fin de que nuevas significaciones, relaciones y sentidos aparezcan en la obra.
- Luego de un proceso de trabajo, desarrollado en un tiempo organizado exclusivamente por la dirección, según un diseño que considera necesario para la especificidad de cada producción, comienza la etapa de montaje final. Éste es el momento donde la curva de poder toma supremacía sobre las otras dos curvas que atraviesan el sistema. Sin embargo, si el dispositivo funciona adecuadamente, aquellas líneas claramente forzadas por la dirección, aparecen al colectivo actoral como necesarias y, por lo tanto, la curva del poder se suaviza en la percepción de actores y actrices. Cuando esto sucede la dirección se hace invisible.

Referencias bibliográficas

- Casali, Renzo. Artículo “La Poética Personal” en la publicación “Auca, Revista de Artes Escénicas” Número 1. AC. Teatro del Bardo. Paraná 2012
- Valenzuela, José Luis. “La actuación. Entre la Palabra del otro y el cuerpo propio”. EDUCO. Neuquén. 2011

Valenzuela, José Luis. "Bye Bye Stanislavski". Inédito. Comunicación Personal