

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 metodología de trabajo en el Taller Actuaciones de la ciudad de San Miguel de Tucumán, para la dirección de actores y actrices

María José Medina*

Introducción

En el presente trabajo abordaremos, desde el rol del artista investigador, la práctica de la dirección de actores y actrices, a partir de la metodología de trabajo que desarrollamos en el Taller Actuaciones de la ciudad de San Miguel de Tucumán, un espacio destinado a la formación actoral independiente; y haremos foco en dos problemáticas específicas: ¿Cómo influye la idea de actuación en los procedimientos prácticos de dirección de actores y actrices? y ¿Cómo el vínculo entre Actor/ Director, se transforma en procedimiento creativo?, reflexionando sobre asuntos que a veces, son difíciles de visibilizar y nombrar en la experiencia misma, pero que sin duda tensionan y determinan una posición ética y estética en el trabajo artístico.

Desde nuestros inicios en la creación de este espacio de formación nos propusimos crear un Taller destinado al entrenamiento de la actuación y focalizarnos en los asuntos inherentes a este hecho, considerando al actor/ actriz como núcleos centrales del proceso creativo teatral. A lo largo del tiempo desarrollamos una metodología de trabajo, partiendo de la pregunta ¿Qué entrena un actor/actriz cuando no está en un proceso de producción de obra? Esta propuesta de observar qué hacen los actores y actrices y cuál es su ejercicio/ entrenamiento cotidiano, despojado de toda otra estructura externa (texto, puesta en escena, etc.), provenía de nuestra experiencia/recorridos personales en el terreno de la actuación y nuestros cuestionamientos al respecto. La tarea investigativa, surge entonces, de la práctica misma, por lo que será abordada desde el rol del artista-investigador, categoría que propone Jorge Dubatti, quien considera al artista como productor de saberes y conocimiento:

* Taller Actuaciones-Tucumán
mariajosemedina1984@gmail.com

Sucede que el artista, desde la praxis, en la praxis, para la praxis y sobre la praxis, produce pensamiento permanentemente, de diversas maneras, según las poéticas, es decir, según la forma de trabajo, los procedimientos estructurales y la concepción de teatro, y muchas veces es quien más sabe (o uno de los que más saben) de teatro. (2019, p. 19)

Esta investigación sobre nuestra práctica, la ubicaremos en un marco teórico, que nos precede, y nos otorga conceptos y definiciones que son imprescindible para nuestro análisis en la dirección Actoral. Retomaremos, los aportes de la Filosofía del Teatro de Dubatti, donde re-define el concepto teatro como acontecimiento, ligado a lo viviente, lo experiencial, y lo aurático del cuerpo. Enfoque que tomamos hoy, para analizar cómo nos vinculamos con los procedimientos en la dirección de actores y actrices desde una perspectiva humana que contempla lo vincular y lo dinámico del encuentro con otros.

Los estudios realizados por la investigadora Karina Mauro (2014, p. 1), sobre teatro y actuación, son pertinentes para ubicarnos en una concepción de actuación sobre la que nos posicionaremos para abordar este análisis; ella propone abordar la actuación como un fenómeno artístico autónomo con características específicas, revalorizando así el trabajo actoral, no obstante, señala que, en buena parte de la historia, la actuación fue subordinada a parámetros ajenos. La idea del teatro como representación mimética, colocó el trabajo del actor al servicio de la trama. En el terreno de la praxis, encontramos concepciones que coinciden con los presupuestos de Mauro, creadores que desde hace más de cuarenta años, consideraron a la actuación como hecho esencial de la práctica, tal es el caso de Ure, y Bartís¹, reconocidos directores de la escena nacional, que desarrollaron el llamado *Teatro de las Intensidades*, o *Teatro de Estados*², el cual reivindica y evidencia las actuaciones, sus aspectos rítmicos y poéticos, rompiendo con la lógica de la trama, y quebrando los parámetros estéticos, formales y éticos del realismo. Estos directores, han puesto en el centro del terreno teatral al actor/actriz, y la potencia del “cuerpo” como fuerza poética de la escena. Este giro en la concepción del trabajo

¹ Ricardo Bartís, Buenos Aires 1949- Director de teatro, fundador del Sportivo Teatral espacio de Formación para actores-

² El teatro de estados o de las intensidades, es una poética anti-realista y se opone “al teatro de representación” desde lo más propio del lenguaje teatral y pone el foco en la actuación y conjuga lo político con la investigación sobre el lenguaje escénico.

del actor, se manifiesta también en el concepto de *Dramaturgia de Actor*³, utilizados por varios teóricos, y que toma el director cordobés Cipriano Arguello Pitt, refiriéndose a este como un concepto que en los últimos años se utilizó para denominar a una metodología de trabajo utilizada en las artes escénicas.

El cuerpo del actor es central en el momento de mirar la escena. Es el cuerpo puesto a prueba, sometido a diversas tensiones y conflictos, un cuerpo que escapa a la definición de signo estable, donde la incertidumbre, la ambigüedad y la polivalencia sucede mientras el actor realiza su trabajo. Actúa. (2016, p. 130)

El cuerpo del actor es lo inevitable, lo que pone un límite a la representación y genera una tensión permanente, Arguello Pitt, en su investigación cita al teórico José Sánchez, quien señala, “El actor puede fingir ser otro mediante la palabra o el enmascaramiento visual, pero no puede desprenderse de su propio cuerpo, no puede fingir ser otro cuerpo” (2012, p. 37). Todas estas perspectivas mencionadas, aquí, configuran un entramado sobre lo que es de incumbencia de la actuación: el cuerpo, sus tensiones, la presencia, la potencia poética, etc Considerando estos antecedentes, sus claves conceptuales, queremos observar nuestra práctica, para poder comprender y profundizar un pensamiento crítico de las experiencias reales y concretas, permitiéndonos abordar la dirección actoral, desde un enfoque claro y definido sobre la actuación anclado en la concepción del teatro como experiencia humana.

Entrenamiento Perceptivo

Denominamos Entrenamiento Perceptivo a un conjunto de procedimientos que desarrollamos en un tiempo/espacio determinado que tiene como objeto ampliar la percepción del actor/actriz en escena y decidir sobre su expresividad. Para desarrollar esta práctica, compartimos a los actores una explicación gráfica sobre la actuación, y para ello desarrollamos la figura del Arco Expresivo. Esta idea que elaboramos a modo de construir un código común, nos permite plantear que: toda persona, tiene un arco expre-

³ Dramaturgia de actor, según Arguello Pitt este término se refiere a “una perspectiva de trabajo que pone en el centro de la problemática teatral al actor y su modo de organizar la escena. Sin embargo, la utilización del término es amplia; y es posible una cantidad muy disímil de trabajos señalados como dramaturgia de actor” (2016, p. 129)

sivo propio, donde caben todas sus potenciales expresividades, y mediante un entrenamiento físico-sensible, es posible transitar por dicho arco.

La referencia, es el otro nombre que llamamos a una línea imaginaria que está en la base del arco expresivo, donde están las expresividades del cotidiano. Es decir, que, para explorar en el arco expresivo, siempre se parte de la referencia. Por lo tanto, el entrenamiento, viene a proponer que la actuación es un movimiento permanente entre lo que resulta más cercano y más ajeno en término expresivos, pudiendo así, auto-explorar esas variaciones para conocer el cuerpo propio y decidir sobre él. En el arco expresivo, se exploran posibles combinatorias expresivas, y cuando el actor/actriz, logra permanecer en ellas, sucede un tono de actuación, es decir un estado expresivo/perceptivo. Es una llegada a un estar disponible para la ficción.

Consideramos que la expresividad se compone de una parte física (cuerpo, gestos, sonoridad) y también de una parte abstracta (energía, aire). La percepción que los actores y actrices desarrollan de esa combinatoria expresiva, habilita un estado de atención que podríamos llamar una percepción amplificada. Es entonces que el entrenamiento, empieza a trabajar en la percepción, en posibilitar la afectación, la permeabilidad, e ir decidiendo sobre el cuerpo. Como percibe un actor es la máxima expresión de su singularidad actoral.

Los ejercicios que se desarrollan son, en primer lugar, de atención, se guía a los actores en el aquí y ahora, en registrar lo propio, lo que ya tienen cerca, el peso, sus formas, gestualidades, tensiones (sería como quedarse en la zona de la referencia) para luego ir transitando el pasaje a lo más ajeno. En una segunda instancia, se trabaja con procedimientos que propicien la disociación para salir de las zonas seguras, habitar lo incierto, con el fin que el cuerpo se ocupe de más de una cosa a la vez, para vaciar las ideas de actuación que pueden operar como condicionante en la búsqueda.

La disociación vacía el cuerpo, de ideas, de límites, habilita posibilidad del juego, de la creación. Abre la percepción física. Entonces ¿Qué se entrena en el entrenamiento perceptivo?, se entrena estar disponible, el vínculo con la ficción, la posibilidad de la presencia, y también el contacto con tres elementos fundamentales: el espacio, el tiempo, el vínculo con los otros. Un cuerpo abierto, disociado, percibe la extensión del espacio, hace consciente algunas cuestiones obvias, la actuación sucede porque hay

espacio, el registro del tiempo, en ese estar, y la presencia de los otros que lo modifican y tensionan.

El juego de combinar la expresividad, entonces, no es una fórmula técnica, es mucho más que eso, es la percepción amplificada, y para ellos podemos referirnos al concepto de pre- expresivo de Barba (2005), cuando habla sobre el cuerpo del actor, y dice, que él denomina pre expresivo a *“una cualidad extra-cotidiana, de la energía que vuelve al cuerpo escénicamente decidido, vivo, creíble”*, afirmación que sostiene la idea de un cuerpo vivo, vibrante y vital.

El Entrenamiento perceptivo, como dispositivo de trabajo, nos permitió definir, procedimientos específicos para la dirección actuarial, y visualizar el vínculo entre el Director/a-Actor/actriz, como una construcción que contemple una mirada de la actuación, y poder acompañar en esa búsqueda creativa.

La dirección de actores y actrices

La dirección de actores y actrices es una práctica establecida por un vínculo, una coincidencia, un encuentro para transitar el terreno de lo incierto colectivamente. Re-pensamos el concepto de dirigir, considerando que es un acompañar a otro, posicionarse de igual a igual, pero ¿Cómo se traduce esa propuesta de simetría en la relación actor/director en términos procedimentales?, nos encontramos aquí con tres cuestiones que surgieron en nuestra práctica para que esto suceda: los acuerdos, la escucha y la espera.

Los acuerdos: nos referimos a compartir desde la palabra antes del entrenamiento un acuerdo sobre lo que se quiere buscar, generar una instancia para poder observar/reflexionar sobre la actuación, y encaminarse hacia ella. Manejar la información de manera equitativa rompe con ese poder que se le otorga a la dirección históricamente por encima de los actores y actrices.

La escucha: es una disponibilidad por parte del que dirige de poder atender, captar, registrar, lo que expresa el actor y actriz de su propio proceso, para poder re-pensar la práctica desde lo vivo.

La espera: esta instancia, para poder abordarla, es necesario reconocer algunas cuestiones que pueden resonar obvias; primero que los que actúan son seres humanos complejos (con historia y sensibilidades), segundo, que cuando lo hacen exponen su cuerpo y su sentir, y tercero, que cada

actor/actriz es únicos y singular, y por tanto cada uno tiene sus tiempos en el proceso creativo. “Esperar” en el entrenamiento es no forzar, dar espacio a que el actor/ actriz “llegue” a la ficción y encuentre su zona de disponibilidad.

Sin duda que, en nuestra práctica, atravesar la espera, incluso en procesos creativos que tenían una fecha de estreno, resulta un tanto incómodo, pero es ahí el momento de las preguntas más profundas ¿para qué hacemos esto? ¿Qué es lo que buscamos con estos actores y actrices?, esos sentidos más humanos que superan lo anecdótico de un proceso, nos posicionan ética y políticamente con lo que hacemos, recordando que la actuación no es la mera reproducción de una técnica.

Estas consideraciones interpelan los procedimientos, los atraviesan. En este trabajo queremos abordar dos preguntas específicas sobre los procedimientos en la dirección actoral, y son las siguientes: ¿Cómo influye la idea de actuación en los procedimientos prácticos de dirección de actores y actrices? y ¿Cómo el vínculo entre Actor/ Director, se transforma en procedimiento creativo?, intuimos que aquí podemos encontrar materiales que nos permitan reflexionar más a fondo sobre nuestra práctica.

¿Cómo influye la idea de actuación en los procedimientos prácticos de dirección de actores y actrices?

Primeramente, es necesario precisar a qué nos referimos cuando hablamos de procedimientos, recurriremos al concepto de “Técnica” que desarrolla Arguello Pitt (2016, p. 34), quien señala que en principio se trata de un saber hacer, según la concepción aristotélica, la técnica es un medio para lograr la mimesis de la realidad en la Representación. Luego, distíngue esta técnica, en el sentido moderno, como un medio para controlar y transformar el medio teatral y la técnica en el sentido contemporáneo que desestructura el campo teatral.

La técnica ya no es sólo un saber hacer o un medio para un fin, sino que es en sí misma un hacer, y puede constituirse en el objeto, la técnica se de-construye, poniendo de relieve el procedimiento: lo que se pone en foco es la mera operatoria y pone en juego las jerarquías y las reglas que la fundamentan (2016, p. 33)

Por lo tanto, aquí la idea de técnica, cuestiona un saber que garantice la representación, o la reproducción de ciertas formas predeterminadas. Se visibiliza el procedimiento como la aplicación personal/singular de la técnica, y donde nos preguntamos ¿Cómo intervenimos, como directores, en nuestra práctica? Es una concepción viva de los procedimientos que contempla su particularidad y como se constituyen como alternativas para abordar la actuación. Los procedimientos van al encuentro de los actores/actrices, y allí, suceden experiencias singulares. En el caso de nuestra práctica del entrenamiento perceptivo, que realizamos con diversos actores y actrices de 18 años en adelante, algunos con formación académica y otros no, observamos algunas cuestiones que tensan los procedimientos, es decir, que constituyen zonas invisibles/abstractas de pujas creativas. Nosotros, las identificamos como planos que conviven en la práctica de la actuación:

A- El plano de personal/singular: si retomamos el *arco expresivo*, volvemos sobre el concepto de *referencia*, veremos que todas las personas en el momento de actuar parten desde aquellas expresividades propias, que son inherente a él, las que manifiesta en su vida diaria, nos referimos también a las formas de asociar y de vincularse de cada uno. Es lo que constituye su singularidad previa al momento de decidir actuar. Este plano es necesario reconocerlo para que al actor/actriz pueda registrarlo.

B- El plano de las ideas de actuación: los actores y actrices, tiene una idea de lo que es actuar, incluso los que nunca antes hayan actuado. Algunos pueden ser conscientes de que poseen esa idea, pero muchas veces nos. Esa idea se asocia a una forma de decir, una forma de sonar, incluso de “representar”. Esto significa que sus cuerpos son atravesados por ideas construidas de antemano, que muchas veces pueden evitar el contacto con el aquí y ahora de la escena.

C- El plano de la presencia/el aquí-ahora: una vez que los actores y actrices, están en la ficción, están una experiencia que los tensa, que se les requiere presencia, donde despliega sus sentidos físicos, y sensibles.

Estos tres planos, en la práctica cuesta identificarlos, pero están presente, y determinan la actuación, es decir que hay algo de lo que se porta previamente desde el cuerpo y las ideas que no dejan de aparecer en la escena, como elementos que tensionan el acto de actuar. Es como un juego entre lo previo a la escena y el aquí y ahora que ella propone. En ese límite es donde trabajan los actores sus construcciones poéticas.

Todo lo que nos proponemos como directores pretende mover el cuerpo del actor, pero también mover los conceptos (de actuación) que justifica el hacer en ese instante. Por ejemplo, en el entrenamiento perceptivo cuando los actores son muy representativos y ellos mismo quieren correrse de esa zona, realizamos un ejercicio que llamamos de los “este-reotipos” donde le pedimos que actúen ciertos comportamientos muy reconocibles socialmente y pueden reconocer cierta forma definida donde acomodan su cuerpo, su expresividad. En ese ejercicio emerge la idea de actuación, se vuelve palpable, y al visibilizarla, es posible ver cómo opera con sus límites.

Otro caso significativo, es lo que ocurre cuando aparece el texto, y el actor asocia que hablar en escena es un hecho solemne e informativo, lo cual está fuertemente ligado a una idea de la palabra como elemento central de la escena, se cree que ese momento de decir el texto es el momento más importante, y entonces el texto suena impregnado por esas intenciones que vienen desde cómo se posiciona el cuerpo, los tiempos que su usan, las formas etc. Aquí, nos sirve nombrar el concepto de sonoridad, que nosotros lo planteamos como un término que supone que un cuerpo suena como una totalidad, y el decir no implica nada más que pronunciar palabras, sino también el silencio que hay entre palabra y palabra, los sonidos de la respiración, las muletillas que decimos, las onomatopeyas que emitimos etc. Esto expone que la sonoridad es un mundo que crea sentido, y que puede estar tapada por una idea de actuación/ una idea de teatro.

Poder determinar que los conceptos previos que se tienen sobre la actuación influyen en el hacer y se manifiestan en el cuerpo del actor/actriz, es aclarar y tratar de visibilizar aquellos sucesos que se escurren y esfuman en esta práctica pero que sin duda tiene la fuerza necesaria para teñir una ficción, y ser percibidos por los sentidos del que mira y también del que actúa, por tanto, registrar esto, analizarlo, colabora a la comprensión de la práctica.

¿Cómo el vínculo entre Actor/ Director, se transforma en procedimiento creativo?

Diseñar un Entrenamiento perceptivo con una propuesta que invita a buscar otras expresividades, a salir de las zonas seguras, a cuestionar los conceptos que tenemos sobre que significa actuar, implica una experien-

cia intensa y de mucha exposición. Se trata de una práctica que nos permite visualizar el trabajo específico que hace un actor/actriz, y también nos expone sus necesidades. Los vínculos invisibles que se tejen en este dispositivo de trabajo son imprescindibles, puesto que lo que se busca es una sultura en la auto-exploración del cuerpo y las percepciones.

Quienes dirigimos, nos posicionamos para acompañar y trabajar en equipo, para estar ahí, en el la *liminalidad*⁴ del espacio ficticio, observado y escuchando a los actores, un ejercicio de atención mutua, de tiempo presente compartido en plenitud. Cuesta, explicar a veces eso que sucede en ese estar ahí, pero es importante percibir dicho estar, y revalorizarlo. Durante la práctica, se constituye un vínculo de confianza, uno habla y reflexiona con los actores, está cerca de ellos (físicamente), esperar, esperar lo que se necesite. Ese acompañar, también implica un registrar y compartir por fuera de la ficción, habilitar la escucha de las percepciones sensibles y los saberes que se producen dentro de la escena.

Los espacios de conversación sobre lo que se hace son fundamentales, es un ejercicio de pensar colectivo, de rememorar todo lo que se escapa y generar próximos acuerdos. Todas estas acciones concretas, simples, afianzan un vínculo que se vuelve posibilitador de nuevas búsquedas expresivas, es decir un vínculo que se transforma en procedimiento.

En este punto también, es importante decir, otra cuestión que lo define, es el respeto, la sensibilidad, la flexibilidad, la forma amena de comunicarse y trabajar, no se tratan de asuntos menores, muy por el contrario, son determinantes en la vivencia creativa, y rompen con posicionamientos jerárquicos, que puedan incurrir en des-tratos desde la dirección hacia los actores, ancladas en una posición históricamente establecida desde parámetros patriarcales. En la Tesis de Grado de la Licenciatura en Teatro de Lucía Dzienczarski, se aborda el concepto de dirección desde una epistemología feminista, y allí indica, algunos asuntos que nos sirven para re-pensar la dirección como un vínculo humano.

En la actualidad, la dirección escénica en manos de mujeres y disidencias transfeministas emerge como una práctica horizontal y respetuosa de las diversidades, se reconoce atenta para esquivar los antiguos formatos vio-

⁴ Utilizamos aquí el concepto liminal aludiendo a ese espacio de cruce, no definido, ya que creemos que el Director habita ese borde entre lo real y lo ficticio, mientras está ahí, en la construcción del proceso creativo.

lentos y autoritarios. De esta manera podemos diferenciar dos formas de asunción del rol de la dirección escénica: • Una, patriarcal: autoritaria, verticalista, violenta, machista. • Otra, feminista: colectiva, horizontal, que promueve el goce, respetuosa y plural. Es en medio de nuestra trama actual que estas dos formas de asunción del rol colisionan (2020, p. 50)

Esta perspectiva que plantea, Dzienczarski, nos amplifica la visión para revisar nuestras realidades y tomar posición desde donde abordar la dirección otorgando nuevos sentidos a las escenas que habitamos; y transformando nuestras configuraciones de trabajo.

En el entrenamiento, cuando terminamos la práctica, en los primeros encuentros muchos actores plantean si estuvieron bien o mal en algún momento, como ansiosos de la palabra del afuera, y con el correr del proceso del trabajo vamos desarmando esa idea y viendo que no hay actuaciones previas: no deben llegar a ciertos “tonos” o registros” pre-establecidos, sino transitar sus posibilidades, y cuando eso se explicita, se conversa, se charla, suceden experiencias poéticamente potentes-

Esto que manifestamos evidencia lo complejo y profundo que es el vínculo en la dirección actuarial, particular y situado, personal con resonancia colectiva, una forma de construcción escénica con posicionamiento político definido. Pensar en las singularidades de esta relación, es pensar en las singularidades de los procedimientos. Retomamos las ideas de Arguello Pitt, sobre técnica, *“El uso de la técnica es siempre personal, y podemos pensar también que es una manera mirar y poner en tensión la propia corporalidad, en este caso del director”* (2016, p. 34), afirmación que señala que los procedimientos no suceden solos, sino en relación a un otro.

Preguntarnos ¿Cómo intervenimos en nuestra práctica?, hace que observemos nuestros dispositivos de trabajo/ensayo/entrenamiento, y poder discernir qué es lo que se configura allí dentro. Es una revisión de la ética del trabajo, que, sin duda, determina el sentido del mismo. En este punto, queremos citar a la Directora Jazmín Sequeira, quien reflexiona sobre la dirección actuarial, la relación actor-director, y señala la diferencia jerárquica que hay en ella:

Diferencias jerárquicas que se dividen de acuerdo a las capacidades e incapacidades 1- que la ejecución física del actor no es compatible con la intelectualización 2- que el director al estar lejos de los cuerpos está en mejores condiciones para pensar 3- que habría un todo al cual el actor no puede acceder por estar inmerso en el universo de lo sensible. Corporal (Sequeira, 2013, p. 77).

Esta histórica desigualdad, imposibilita el vínculo humano, lo rompe, lo desgasta, y anula el posicionamiento inicial que planteábamos, de considerar a la actuación como hecho autónomo, puesto que se coarta el saber que en ella experimentan sus actores y actrices. Esta mirada, relacionándola con nuestra experiencia, nos permite revisar permanentemente ¿Cómo intervenimos ante el otro que actúa?, y ¿Cómo estamos configurando nuestros espacios de creación artística?

Conclusiones

Este recorrido por nuestra experiencia en la dirección de actores y actrices y analizar los procedimientos, nos devela todo lo que en ellos se contiene, desde saberes, condicionamientos, conceptualizaciones que pesan, ajustan y aprisionan los procesos creativos. Por ello, creemos que es fundamental animarse a observar profundamente los dispositivos de trabajo, y re descubrir mapas conceptuales invisibles que se crean desde el cuerpo. Y ahí precisamente, pudimos apreciar que es imposible hablar de dirección sino se acuerda un concepto de actuación, por lo que es imprescindible poder nombrar aquellos que sucede en la experiencia viva y sensible de la actuación para construir un lenguaje propio, que auto-relate los saberes de la praxis, y colabore en los vínculos de trabajo. Re-pensar que es la actuación permite que podamos re-pensar problemáticas específicas de la dirección.

En esta investigación observamos como lo vincular y las ideas conceptuales de la actuación (y todo lo que estas ideas conllevan) atraviesan la práctica de lleno, y es necesario abrir y revisar estos asuntos para que no se encapsulen y vayan en detrimento de un proyecto artístico singular, con perspectivas humanas. En particular, creemos que es necesario pensar la dirección de actuarial en relación a la actuación, como un hecho autónomo, porque ahí se constituye el territorio donde habitamos con nuestro trabajo y surgen los asuntos específicos de esta práctica, y también en relación a los actores y actrices, con quienes se entabla un entramado complejo y profundo, de sentires y sensibilidades colectivas. Teniendo presente la singularidad de cada uno ellos.

Desde esta perspectiva creemos que re ubicar las técnicas y procedimientos dentro del terreno de lo humano, habilita la posibilidad de construir una mirada ética y política, que claro, también, tendrá consecuencias estéticas en nuestro trabajo.

Referencias Bibliográficas

- Barba, E. (2005). *La Canoa de papel. Catálogos*, Buenos Aires: Editoras Argentina.
- Arguello Pitt, C. (Ed.) (2013). *Ensayo Teoría y Práctica del acontecimiento escénico*. Córdoba: Documenta/Escénicas.
- Arguello Pitt, C., (2016). *Dramaturgia de la Dirección de Escena*. México: Paso de Gato.
- Dubatti, J., (2002) *El Nuevo Teatro de Buenos Aires, en la Postdictadura, (1983-2001). Micropoéticas*. Buenos Aires: Grupo Altamira.
- Dubatti, J. (2011). *Introducción a los Estudios Teatrales*, México: Libros de Godot,
- Dubatti, J. (2020). Universidad y Filosofía de la Praxis Artística: Teatro, Pensamiento Teatral, Ciencias del Teatro. *Escena. Revista de las artes*, 80 (1), 8-31.
- Dzienczarski, L. (2020). *La construcción del rol de dirección escénica en una nueva generación de hacedores teatrales mujeres y disidencias en San Miguel de Tucumán En el marco del "Encuentro de Directoras Provincianas. Una Escena Propia" 2018 y 2019* (Tesina de Grado no publicada). Facultad de Artes, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán.
- Mauro, K. (2011). Alcances y límites de una perspectiva canónica: La actuación entre las nociones de representación y de interpretación. En S. Larios Ruiz. *Escenarios post-catástrofe. Primer Premio de Ensayo Teatral*. México: Artezblai.
- Mezzano N. (2019). Teatro de Estados o de Intensidades: poética de actuación. En AA.VV. *La Actuación y la escena contemporánea en la Argentina* (pp. 54-66). Vila Real: MUNDIS - Associação Cívica de Formação e Cultura.

Sequeira, J. (2013). La potencia de lo desconocido, Dirigir errando entre palabras y cuerpos. En *Ensayo: Teoría y Práctica del acontecimiento teatral*. (pp: 69-91). Córdoba: Documenta/Escénica

Sánchez J. (2012). *Práctica de lo real en la escena Contemporánea*, México: Paso de Gato.