

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 situada. Notas para pensar prácticas de dirección diversas

Gabriela Aguirre*

Hacia un *conocimiento situado* en la escena¹

Donna Haraway en su libro “Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza” (1991) hace un aporte muy sustancial a la crítica epistemológica del objetivismo, combinando la filosofía, la epistemología y el estudio de los primates de manera interdisciplinaria, planteando que *no existe conocimiento sino es desde una posición*, incluso aquel que dice ser universal. La autora invierte la fórmula, haciendo que aquello que según el positivismo acabaría con la objetividad, se transformara en la fortaleza: “La objetividad dejará de referirse a la falsa visión que promete trascendencia de todos los límites y responsabilidades, para dedicarse a una encarnación particular y específica. La moraleja es sencilla: solamente la perspectiva parcial promete una visión objetiva” (1991, p. 326). Es importante entender que, según la propuesta de Haraway, saberse *situado* no es sinónimo de incompleto ni parcializado, sino que constituye un lugar de búsqueda desde el que partir, asumiendo las particularidades y convirtiéndolas en el inicio y centro de sus preocupaciones y su accionar. Al decir de la autora: “no buscamos la parcialidad porque sí, sino por las conexiones y *aperturas inesperadas* que los conocimientos situados hacen posibles” (Haraway, 1991, p. 339).

¹ Este trabajo está elaborado con fragmentos diversos de mi investigación doctoral en curso (Tesis del Doctorado en Artes, UNC, denominada “Temporalidades diversas en la creación escénica de Córdoba”, dirigida por el Dr. Mauro Alegret). Esta investigación propone, a partir de pensar formas diversas de concebir el tiempo (Bergson, Deleuze), considerar vinculaciones entre temporalidades y procesos de escenificación, analizando puntalmente procesos escénicos de producciones de la ciudad de Córdoba, y observando la búsqueda de *acontecimiento* como una característica de esta ampliación temporal, como parte de una *escena del presentar* (Chevallier) que busca crear *sentidos escénicos* alejados de lo representacional.

* SeCyT / Fac. de Artes, UNC
gabrielaaguirre@artes.unc.edu.ar

Junto a otrxs investigadorxs, hacia el interior de las prácticas de investigación escénicas se toma del *conocimiento situado* la invitación a pensar la producción en clave local y no hegemónica, potenciando el espacio de los *bordes* -como lo es el teatro independiente de la ciudad de Córdoba- para pensar una epistemología de lx menor o minorizadx.

Una de ellas sin duda es Ileana Diéguez Caballero, investigadora cubana radicada en México que presenta a lo largo de numerosos textos, tratados y libros, no sólo un corpus destacado sobre *teatralidades liminales*, sino un diálogo intenso entre *modos diversos* de construir escena y modos igualmente diversos de investigar y de producir conocimiento.^{2 3} Es decir que su reflexión sobre la teatralidad se vuelve también una reflexión sobre los *modos* de investigación en las artes escénicas, preocupación que traía desde antes de su tesis sobre *escenarios liminales* y sigue sosteniendo hoy en día.

Actualmente, junto a Ana Longoni, desarrolla una cátedra itinerante sobre *Pensamiento situado y práctica decolonial* donde buscan confluir prácticas situadas que provienen de distintos espacios, *alter* institucionales -no *anti*, aclaran-, de *afección* y necesidad de conectar como *impulso guía*, entendiendo las conversaciones como espacios de construcción, y nuevamente apostando a desarmar y cuestionar qué implica investigar y qué generar conocimiento.^{4 5}

² Ver, entre otros “Escenarios liminales. Teatralidades, performance y política” (2007) Buenos Aires: Atuel.

³ Ya desde su tarea como des-montajista Diéguez Caballero corría los límites de lo que supone una investigación teatral, en “Des/tejiendo escenas. Desmontajes: procesos de investigación y creación” reflexiona sobre el desmontaje y la de construcción, pensada desde Derrida:

Desmontar esos recorridos implicó develar algunas relaciones entre investigación y creación, [...] Los desmontajes tampoco implican estrictamente una deconstrucción, en el sentido derrideano, pero el propósito de desmontar procesos teatrales pone en tela de juicio el sistema estructural al someterlo a la mirada de los otros sin pretender perpetuar modelos, colocando en el centro de la discusión la consistencia dura de las categorías, de las poéticas y de los sistemas cerrados de valoración y pensamiento (2009, pp. 10-13).

Diéguez despega el desmontaje de la crítica y del análisis, abriendo el juego del desmontar como una construcción proveniente del diálogo, que construye y no demuele.

⁴ Ana Longoni es escritora, investigadora del CONICET y profesora de grado y posgrado de la Universidad de Buenos Aires y del Programa de Estudios Independientes (MACBA, Barcelona). Doctora en Artes (UBA), se especializa en los cruces entre arte y política en la Argentina y América Latina desde mediados del siglo XX hasta nuestros días. Fuente y más datos: <http://webiigg.sociales.uba.ar/iigg/miembrosDetalle.php?id=149>

⁵ *Pensamiento situado, I encuentro*, Ciudad de México, 4 de febrero 2019, Casa Refugio Citlal-

Así en esta conversación Diéguez Caballero pone en tela de juicio la palabra *pensamiento* y propone entender las prácticas desde *lo que nos afectan e interpelan*, más que desde los pensamientos.⁶ Pondera la *conversación* lejos de la conferencia magistral, entendiéndola como el diálogo entre personas de diferentes prácticas, diferentes ocupaciones, diferentes generaciones, y como una práctica *generadora de conocimiento y de pensamiento crítico*.

Junto a Longoni advierten que el *pensar situado* tiene en cuenta la densidad experiencial, lo que marca y acota la propia experiencia de vida. Hablan de un pensamiento en *estado de intemperie* que implica moverlo, por su estado de precariedad y de vulnerabilidad absoluta del pensamiento, y de cuerpos igualmente vulnerables que los acompañan. Así, el *pensar situado o emplazado* atiende a que hay que *mover el pensamiento*, y eso implica necesariamente mover lo que entendemos por investigación.

Propone pensar de qué maneras los espacios de vida y de trabajos se pueden entender situadamente a partir de la *mirada encarnada* (como la propone Donna Haraway), haciendo foco en *qué miramos y con qué cuerpo miramos*. Asegura que *mirar* es el primer acto de investigación, por lo que se pregunta, como investigadora, cómo nos relacionamos con esa mirada para levantar capas, y qué es investigar de una manera situada. Se pregunta, entonces, qué es *encarnar* una investigación.

tépetl Conversaciones con Ana Longoni. La *Cátedra Pensamiento Situado. Arte y Política desde América Latina* es un proyecto organizado por la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), la Unidad Cuajimalpa, y el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, pensado como un encuentro que versa sobre la manera de encarar y producir pensamiento crítico, con énfasis en las singularidades de la producción intelectual y artística que, debido a circunstancias sociales y políticas particulares, ha cambiado sus objetivos y modos de realizarse. Subido a youtube por UAM Cuajimalpa <https://www.youtube.com/watch?v=gamfnMscIjw>

⁶ En interesante como en este punto refiere a la socióloga feminista boliviana Silvia Rivera Cusicanqui cuando defiende que *la gente de a pie también produce pensamiento crítico*. De igual manera, se pregunta qué es producir pensamiento crítico y qué referencias toma la academia sobre otros tipos de pensamiento crítico diversos, colectivos, horizontales. Ref: <https://www.youtube.com/watch?v=gamfnMscIjw>

Una Escena propia

Así estamos: situadas, descentradas y reunidas
(parte del texto de convocatoria de Escena Propia 2018)

A la par de experiencias como la cátedra itinerante *Pensamiento situado y práctica decolonial*, existen otras experiencias que comparten preocupaciones en común, tanto en su forma como en sus contenidos. Dialogando de cerca con la propuesta de Diéguez Caballero y Longoni vamos a detenernos en una experiencia que comenzó a realizarse en Córdoba, Argentina, en el año 2018, llamada *Una Escena Propia, encuentro de directoras provincianas*.⁷

Una Escena Propia es un espacio de reflexión para pensar las problemáticas que atraviesan la dirección teatral desde una perspectiva de género y político-territorial. Comenzó a funcionar en 2018, primero en un grupo reducido de doce directoras, luego ampliado a lo largo de dos ediciones nacionales hasta ser más de doscientxs. Desde su creación se multiplicó en ediciones regionales o zonales, como *Una Escena Propia Córdoba, Jujuy, Tucumán, Tandil, La Plata, Neuquén*, entre otras. Entre las dos ediciones nacionales (Córdoba 2018 y Tucumán 2019) participaron más de trescientas directorxs de casi todas las provincias argentinas.^{8,9}

Desde su origen tuvo la impronta de ser un encuentro autogestivo, solidario y cooperativo, sin ninguna vinculación institucional. En su convocatoria se presentaba como un espacio de encuentro entre directoras escénicas de diferentes provincias de Argentina que se reunían para repensar sus prácticas como directoras, así como su recorrido en la formación y ejercicio de esas prácticas directoriales, entendiendo que todas ellas han sido atravesadas por una idea patriarcal de dirección a la par de una legitimidad en lo centralista. Dicen en su convocatoria (2018):

⁷ El nombre del espacio fue creado en complicidad con la obra "Una habitación propia" de Virginia Wolf, obra importante para el movimiento feminista y primera lectura conjunta del grupo de directoras que inauguraron el espacio.

⁸ Directoras mujeres, lesbianas, travestis, trans y no binaries.

⁹ Estableciendo cuál es *mi lugar situado* para la redacción de este artículo, considero pertinente decir que personalmente fui partícipe de *Una Escena Propia* desde sus orígenes en su grupo reducido, formé parte de la comisión que organizó el encuentro Nacional en Córdoba 2018 y asistí a las ediciones regionales y nacional de 2019.

La historia del teatro está construida sobre la regencia de un relato masculino, donde el rol de la dirección parece ser la quintaesencia del mandato patriarcal: líder (que señala una dirección), político (que sabe hablar al colectivo y representarlo), intelectual (que sabe más), arquitecto o capataz (que diseña el plan y controla). Así, nuestro objetivo es deconstruir esta práctica desde una perspectiva de género y político-territorial.

Desde su primera edición *Una Escena Propia* propone vincular la perspectiva de género con la condición situada de su territorio, reivindicando en su denominación lo peyorativo del mote *provinciana*. Son condiciones que conviven en sus prácticas de dirección escénica, ya que son disidencia, son lo no-hegemónico, son el espacio de borde; tanto al respecto de la condición de hombre como de la capital. Dice al respecto Daniela Martín, una de sus organizadoras de las primeras ediciones, en una entrevista con Barbara Cuoto del 2018:

Le pusimos de nombre *Encuentro de Directoras Provincianas*, un poco jugando con esta cosa peyorativa del ser provinciano y nosotras lo ponemos como en un valor. Es una pregunta por nuestro oficio, que es de género y es político territorial porque entendemos que son dos cosas muy parecidas, muy emparentadas entre sí y que en este caso coexisten. Ser mujer te lleva a un lugar que es como estar un poco fuera del centro masculino hegemónico y ser de provincia es parecido, justamente, estamos lejos de la capital. Por lo tanto, lo político territorial en este caso va muy de la mano con la cuestión de género. Y es un eje que por ahí queda de costado. También en esto de las dominancias, todas las directoras de provincia combatimos contra la dominancia de CABA que se queda todo el presupuesto, que se queda con la definición de lo que es buen teatro y que no, de lo que es el teatro argentino.

A lo largo de sus diferentes ediciones, *Una Escena Propia* ha compartido espacios de reflexión teórica, de experiencias prácticas, de vista de producciones y principalmente de conversatorios grupales, todas experiencias tomadas como *modos generadores de conocimiento y de pensamiento crítico* (como lo propone Diéguez), de *construcción colectiva de conocimientos diversos, oblicuos* que, abandonando la pretensión de ser el centro, se permiten otros modos de ser, y con eso otras formas de construir escena, estableciendo prácticas que repensan el lenguaje, las formas y métodos, las vinculaciones, las expectativas, los reconocimientos, la circulación de producciones, entre otros.

La voz propia

Fue a partir de *Una Escena Propia* que comencé a pensar la potencia de los bordes, de lo liminal, lo no dominante y lo descentrado al respecto de las prácticas de dirección escénica, pero también al interior de otros modos de habitar y de investigar la escena.

En el marco de mi tesis doctoral había participado de los ensayos de un proceso escénico dirigido por Daniela Martín, participante y propulsora de *Una Escena Propia*.¹⁰ Ese proceso escénico, de un año y medio de trabajo, dio por resultado la obra “La fatalidad de los detalles (esto es no-ficción)”, obra que tomaba resonancias de la novela “A sangre fría” de Truman Ca-

¹⁰ Daniela Martín (1976, Córdoba) es directora, docente e investigadora de prolífica actividad en el teatro independiente de la ciudad de Córdoba, actividad que se extiende al ámbito universitario y terciario. Es fundadora y directora del grupo *Convención Teatro*, espacio que concentra la mayor parte de su producción artística, aunque ha ocupado diversos roles en producciones que no pertenecen a este grupo. Desde principios de los 2000 Daniela Martín abre un lazo franco entre investigación y práctica escénica, expuesto en un currículum que enlaza proyectos, estudios y prácticas constantes, afianzado en un perfil novedoso de hacedorx/investigadorx. Dentro de su actividad académica es docente en la Facultad de Artes de la UNC y la UPC (Universidad Provincial de Córdoba). Fue becaria numerosas veces en proyectos vinculados a la documentación y análisis del campo teatral independiente de Córdoba, y obtuvo la beca doctoral del Conicet para el cursado del Doctorado en Artes, UNC. A la par se destaca por producir una constante práctica escénica, ya que estrena a razón de una o dos obras por año (más reposiciones), además de frecuentes participaciones en festivales y encuentros escénicos. Constantemente promueve espacios y eventos como encuentros de lecturas, foros de dirección o de dramaturgia. Además de ser precursora de *Una Escena Propia*, forma parte del espacio “Bordando por la paz” y de “Liberata Antonia”, espacio de indagación colaborativa en la dirección escénica que tiene un espacio de conversatorio durante las presentes Jornadas de dirección. Esta proliferación de actividades conforma en mosaico una forma activa de pensar, un cuerpo que piensa y un pensamiento en acción, características del trabajo de Daniela. Es justamente ese cruce, ese límite y combinación entre lo que es canónicamente académico y lo que es estrictamente del campo artístico, lo que constituye una marca en su producción (tanto de obras teatrales como de su producción intelectual en revistas, foros, encuentros y charlas). Es esa misma búsqueda la que marca como una rúbrica su principal grupo de pertenencia, del que ella es directora y única integrante fija. Daniela Martín funda La Convención Teatro en 2007, espacio que cuenta en la actualidad con trece piezas estrenadas y numerosos premios, reconocimientos, menciones otorgadas y subsidios ganados. La propuesta de La Convención establece una tensión original en sus procesos de escenificación, en sus procedimientos, estrategias y técnicas en las prácticas dramaturgicas, como maneras de reflexionar sobre la escenificación de clásicos en la creación escénica.

pote y de un proyecto vinculado realizado años anteriores por el director y docente cordobés Oscar Rojo.^{11 12}

Como investigadora presencié su proceso en todas sus etapas, pero no fue hasta después de *Una Escena Propia* que me propuse analizar ese proceso. Eso supuso un problema: como investigadora yo ya no era la misma, y no me conformaba analizar el proceso según los parámetros que había aprendido hasta el momento. Replicando estructuras aprendidas en la academia, me había propuesto en un primer momento abordar el análisis observando la conformación de la obra a partir del trabajo textual con la novela de referencia, la conformación de personajes, el proceso de dramatización de la novela, la elaboración de la estructura dramática, entre otras. Pero algo fallaba. El material recaudado a lo largo del año y medio de registro se me presentaba distinto, tanto las anotaciones propias como las grabaciones de ensayos, de funciones, de reuniones; no lograban crear *sentido*. Como investigadora que *presenció* esas vivencias documentadas, entendía que ese análisis no podía explicar el suceso *intenso* y complejo que fue la creación de *La fatalidad...*

Re leyendo mis observaciones y entrecruzándolas con las anotaciones hechas a lo largo de cinco ediciones (nacionales o regionales) de *Una Escena Propia*, comenzaron a tomar relevancia aspectos que antes habían pasado inadvertidos, particularmente sobre las propuestas que Daniela Martín había abierto desde la dirección del proceso. Observé la cantidad de anotaciones que no eran procedimentales en un sentido estricto, sino

¹¹ Ficha técnica del equipo de trabajo de “La fatalidad de los detalles (esto es no-ficción)”. En escena: Soledad Pérez, Oscar Godoy Leyes, Gustavo Kreiman, Julio Ibarra, Ernesto Aliás. / Diseño lumínico y escenográfico: Rafael Rodríguez. / Vestuario: Julio Ibarra. / Edición, composición y arreglo musical: Fede Gaumet. / Realización escenográfica: Pérez, Godoy Leyes, Kreiman, Ibarra, Aliás, Martín. / Fotografía: Gastón Malgieri / Foto Bruta. / Diseño gráfico: Sergio Cuenca. / Producción: Julieta Lazzarino. / Dramaturgia: Pérez, Godoy Leyes, Kreiman, Ibarra, Aliás, Aguirre, Martín. / Dramaturgista: Gustavo Kreiman. / Asistencia de dirección: Gabriela Aguirre. / Dirección: Daniela Martín. / Co-producción: Quinto Deva / Convención Teatro - Con el apoyo de Proyecto Rasante. / Estrenada en sala Quinto Deva de la ciudad de Córdoba en mayo de 2015, reposición en 2016.

¹² El proyecto de *La fatalidad...* tuvo un origen diverso. Por un lado, el deseo de integrantes del espacio Quinto Deva de Córdoba por sostener, afianzar, y desarrollar la producción y la formación después de fallecido su director Oscar Rojo en 2012, quienes invitaron a Daniela a impartir un seminario y luego, en continuidad, una obra que recogiera en algo el proyecto “La infancia de los asesinos”, obra de Rojo elaborada a partir de la misma novela: “A sangre fría”. Por otro, el interés de Daniela por trabajar específicamente con esas personas, quienes no conformaban un elenco desde antes, varias de ellas ni siquiera habían trabajado juntas.

que hablaban del plano vincular de lxs hacedorxs, de su amistad, de sus recurrentes reuniones, de sus larguísimas jornadas de trabajo o de simple disfrute.

Me propuse cambiar el foco de análisis y establecer la relevancia que esas vinculaciones habían tenido para el espacio de dirección y para la conformación de la obra. El resultado fue más ajustado a lo que como investigadora vivencí en ese proceso creativo. Entendí que a lo largo del tiempo, y gracias de una habilitación desde el momento cero, fueron creciendo los espacios vinculares, personales pero también grupales. Observé que había una relación muy cercana entre el crecimiento de esa vinculación y el afianzamiento y crecimiento que lograban en la escena.

Establecí cómo el grupo dedicaba cada vez más tiempo del ensayo a relatar cuestiones personales, y cómo aumentaban con el tiempo los espacios compartidos. A lo largo del primer año de manera menos clara, pero en el segundo año con mucha contundencia, había momentos previos y pos de los ensayos destinados a hablar o compartir aspectos no escénicos.¹³ Lxs hacedorxs se juntaban en sus casas, compartían materiales diversos (al inicio muy vinculados a la novela o a Capote, a Oscar Rojo, después con vinculaciones más azarosas que funcionaban para la obra por *resonancia*), compartían espacios con sus concubinxs o familia ampliada, se juntaban a ver partidos de fútbol del mundial, acordaban ir a ver otras obras de teatro o ir a comer juntxs. En los espacios virtuales creados específicamente para la obra a lo largo del tiempo se hicieron cada vez más frecuentes las preguntas por sus estados emocionales, por sus preocupaciones laborales o familiares. En esos espacios compartían lo ensayado, compartían materiales vinculados, textos elaborados específicamente; pero también se saludaban, se deseaban feliz cumpleaños, se decían que se extrañaban, que se querían.

Es decir que, así como en el proceso operaron muchos referentes textuales para la conformación de la escena (Capote, Rojo, entre un largo etcétera), en la *misma medida* operaron las vinculaciones grupales logradas y los deseos escénicos de cada unx de lxs partícipes del proceso. Ese entramado, en el caso de *La fatalidad...*, termina resultando en un trabajo sobre la *resonancia de los afectos y deseos*.

¹³ Aquí sería pertinente preguntarse qué conforma lo escénico, si es estrictamente lo que sucede en suelo escénico, o si también se conforma en otros planos y momentos.

El espacio de circulación de deseos y afectos estaba gestionado y apropiado de modo grupal, pero sin duda a partir de una habilitación de la dirección. Desde antes de comenzar el proceso, ya en la elección del grupo el orden del deseo direccionó la acción. “Decidí el grupo por *algo* que me había capturado” dijo Daniela (Martin, 2020).

Desde su origen y creciendo a lo largo del proceso, el espacio de dirección propuso un entramado de vínculos entre hacedorxs como el espacio elegido para potenciar la experimentación escénica.¹⁴ Así se hicieron frecuentes, en la apertura o cierre de ensayos, los relatos propios sobre acontecimientos singulares y no totalmente relacionados a la obra, a la par de las reflexiones escénicas sobre lo ensayado o puesto a público. Reflejo de esto fueron las numerosas *jornadas de trabajo*, donde todo el equipo se reunía en casa de algunx integrante durante muchas horas, a ensayar, leer, escribir, comer, descansar y conversar.

Esa modalidad fue haciéndose método; incluso en los ensayos sin jornada se garantizaba (aunque nunca se obligaba) un espacio de conversación sobre aspectos individuales de cada unx. “La ética de trabajo que deviene en estética”, dijo Gustavo Kreiman, uno de los hacedores, durante una comida, haciendo referencia a esta particularidad: su forma de trabajo vincular, sus afectos, *devenían escena*. No como temática sino como *modo de abordar* la creación y *modo de estar* en escena.

La otra parte de esta resonancia, y entrelazado a los afectos, fue la escucha y atención de los *deseos*, propios, grupales, y del proceso. Por invitación de la directora, en la primera reunión todxs lxs integrantes se preguntaron el *deseo escénico* que despertó la lectura de la novela. Además, la directora preguntó abiertamente: “¿*Qué le dan ganas de actuar a cada uno? ¿Qué zonas problemáticas le gustaría transitar?*”

Estas preguntas y otras similares abundaron en el proceso.¹⁵ El *deseo* de cada unx -tanto en torno a la escenificación como al desafío escénico que suponía- era, desde la dirección, la materia que ordenaba los ensayos, los repasos, los recortes y descartes, y la puesta final. Un deseo que ubica

¹⁴ Durante el ensayo n°10 Daniela afirma, post ensayo: “*hay algo que se afianza a nivel vínculo entre ustedes. Se ve en un cuidado físico en escena, de tensión e intensidad, tanto a la distancia como en la cercanía física*”.

¹⁵ En el registro del ensayo n°5, figura la pregunta de Daniela: “¿*Qué tipo de obra uno quiere? ¿Un relato, una en la que prime lo atmosférico?*” y le pide a cada unx que se lo pregunte: “*que cada uno se pregunte dónde hacer foco*”.

a le hacedorx (actor, actriz, directora, etc.) en el centro e inicio del recorte del material.

A la par de esta profundización en su red de vinculaciones, la escena fue configurándose cada vez con más detalle, profundizando sus vinculaciones escénicas. Esta característica hizo posible que, de manera creciente, cada vez más la escena se convirtiera en un *dispositivo* sostenido por la atención plena de lxs hacedorxs hacia sus parteneres y sus estados. Más que el texto dicho, o que los personajes conformados, los *sentidos escénicos* sobre los que se sostuvo *La fatalidad...* fue el grado de escucha y vinculación lograda entre todxs lxs hacedorxs, no pensada desde las relaciones que la ficción establecía entre los personajes, sino como hacedorxs parteneres. Es decir que el sentido escénico más pregnante se cimentó en la injerencia permitida a los *afectos* y *deseos* circulantes.

A partir de la propuesta de dirección, lxs hacedorxs permitieron que esos afectos *potenciaran* el proceso, es decir *la fuerza desbordante de las afectaciones múltiples*.¹⁶ Esta no es simple unión de los afectos individuales (que existían de por sí), sino de lo que crece *entre* estos afectos, sin pertenecer a ningunx, sino al proceso de creación.

La potencia del simulacro

Una Escena Propia, la construcción de *conocimientos situados*, las prácticas *decoloniales* y particularmente estas prácticas directoriales de Daniela Martín tienen una preocupación en común: se preguntan qué implica generar conocimiento, qué implica investigar y qué producir arte. Proponen modos (de conversación, de *encarnar*, de habilitar afectos y deseos) que invierten la fórmula, que convierten en posibilidad aquello que era des-

¹⁶ Pensamos *afectos* enlazados a *preceptos*, al decir de Deleuze y Guattari (1993), para quienes los *perceptos* no son percepciones, sino que, siendo del dominio del arte, son un conjunto tanto de percepciones como de sensaciones, especificando que estas incluso sobreviven a quien las experimenta. Así como los *perceptos* no son percepciones, los *afectos* para Deleuze y Guattari no son afecciones ni un lábil sentimiento de cariño, sino que los afectos “desbordan la fuerza de aquellos que pasan por ellos” (Deleuze y Guattari, 1993, p. 165). Las obras para Deleuze son *bloques* de afectos y *perceptos* que sobreviven sus hacedorxs, que desbordan esa voluntad individual. Pensando en esto no diremos cuáles son en *La fatalidad...* los bloques de *perceptos* y *afectos*, ni que esta noción encuentra su ilustración en el proceso escénico observado. Sino diremos que, a partir de enlazar los afectos como los piensan Deleuze y Guattari, entendemos que la circulación de afectos en *La fatalidad...* *desbordaba* los afectos individuales y fue fundante de su escena.

cartado. Proponen modos descentrados, que entienden la potencia de los márgenes y de saberse *situado*.

Así como *Una Escena Propia* se creó y sostuvo por una red de vinculaciones afectivas y de preocupaciones en común, las formas directoriales de Daniela Martin en el proceso de *La fatalidad...* se preocuparon por sostener *sentidos escénicos* a partir de vinculaciones crecientes. En *La fatalidad de los detalles* fue la habilitación de los deseos y afectos quienes se imprimieron como *potencias* escénicas, mucho más que ninguna otra dimensión.

En este marco, practicar como investigadora una *mirada encarnada* fue, para mí, entender y autorizar *otros* recorridos posibles en el análisis de un objeto, un análisis que funcionó como una *apertura inesperada*, y que coincidía más orgánicamente con diferentes cuestionamientos que se hace Daniela Martin al respecto de las prácticas de dirección escénica, de los modos de abordaje, de la construcción de sentidos, *sentidos escénicos* y *sentidos vinculares*, plurales y blandos.¹⁷

Tomamos de estas *aperturas inesperadas* la invitación a pensar que existen lógicas que se derraman de la lógica masculina dominante. Se derraman, amorfas, o mejor dicho pluriformes, se vuelcan, se escapan. Si se escapan a esa otra lógica es en parte porque carecen de interés para cierta hegemonía y porque parecen inofensivas. Parecen. Aparentan. Ese simulacro es crucial. Si lo tomamos como un valor puede volverse nuestro refugio y también nuestro trampolín desde el que hacer un salto, autorizarnos y practicar otros modos de construir escena, otros modos de investigar, otros modos de crear conocimiento que denuncien, a su vez, otros modos de crear sentidos.

Referencias Bibliográficas

Cátedra de Pensamiento situado y práctica decolonial, Universidad de Cuajimalp (4 de Febrero de 2019). En línea en <https://www.youtube.com/watch?v=gamfnMscIjw> Consultado en octubre de 2020.

Cuoto, B. (3 de Setiembre de 2018). Directoras de teatro en busca de repensar la perspectiva de género. Diario *La Nueva Mañana*.

¹⁷ Decimos *sentidos*, en plural, lejos de la imposición de un sentido unívoco al que se somete cierta escena tradicional y patriarcal.

Deleuze, G., y Guattari, F. (1993). *¿Qué es la filosofía?* Barcelona: Anagrama.

Diéguez, I. (2007). *Escenarios liminales. Teatralidades, performance y política.* Buenos Aires: Atuel.

Haraway, D. (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza.* Valencia: Cátedra.

Martin, D. (2020). Sobre el proceso de La fatalidad de los detalles. (Inédito, G. Aguirre, Entrevistadora)

Una Escena Propia, financiamiento colectivo (setiembre de 2018): En línea en <https://www.idea.me/proyectos/64126/encuentro-de-directoras?fbclid=IwAR2X6MJ5Vqqktz82T6qHzVeAVL13I8I3-CT-Vtm0-5JWmzsGckgGSfISa9yM>. Consultado en octubre de 2020.