

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 como dispositivo de resistencia micropolítica

José Luis Britos*

Como artista, como docente y como incipiente investigador, me he sentido motivado por problematizar la correspondencia entre pensamiento y prácticas teatrales. En esta instancia, me interesa examinar mi propia praxis directorial, como un investigador que es parte de la experiencia social que estudia y, por ende, de aquello que registra, cuestiona, analiza. Desde esta perspectiva, me propongo reflexionar acerca de la dirección teatral en relación con lo político en la contemporaneidad.

Cuando se revisan las diferentes formas de pensar la articulación de la política con el teatro, suelen detectarse conceptualizaciones que reducen la complejidad de las dimensiones en que dicha articulación se expresa. Por sólo enumerar algunas, están las que sólo consideran al teatro como un instrumento al servicio de una transformación global de la sociedad y las que consideran que todo el teatro es político; las que presuponen la muerte del teatro político y las que lo ven gozando de buena salud y reinventándose en prácticas diversas (teatro comunitario, teatro en contexto de encierro, teatro en espacios públicos, etc.), las que hacen hincapié en su contenido y las que lo hacen en su forma; las que lo consideran una poética específica y las que lo ven atravesando todas las esferas de la producción teatral; las que sostiene que es en su capacidad metafórica donde radicaría su mayor potencialidad política; las que creen que está en la capacidad del teatro de generar otros mundos posibles; las que sostienen que “lo político” está en el hecho teatral, ya que propone modos de organización social e institucional diferentes u opuestos a los que rigen la sociedad, poniendo en duda la eficacia de las instituciones que rigen en el momento o descubriendo, en la escena, los efectos negativos de la organización política vigente.

En mi percepción, parcial y atravesada por el lugar que ocupo dentro del campo teatral de Mar del Plata, resulta bastante frecuente constatar que, muchas veces, se reduce la complejidad de la politicidad del teatro, simplificándolo a la adscripción o la confrontación con el discurso de

* Cuatro Elementos Espacio teatral
josebitros238@gmail.com

representación totalizante (macropolítico) hegemónico. En otras, las prácticas contradicen en su concreción postulados que desde lo discursivo se pretenden sostener. Parece oportuno comenzar recuperando a Eduardo Pavlovsky, citado por Dubatti (2006) cuando afirma que:

El teatro adquiere recursivamente la función micropolítica - ya no macropolítica- de construcción de otras territorialidades de subjetividad alternativa. El teatro se transforma en metáfora epistemológica del contra poder [...] en herramienta de resistencia contra la desterritorialización de las redes comunicacionales, contra la homogenización cultural de la globalización, contra la insignificancia, el olvido y la trivialidad, contra el pensamiento único, contra la hegemonía del capitalismo autoritario, contra la pérdida del principio de realidad, contra la espectacularización de lo social y la pérdida de la praxis social. La micropolítica de la resistencia afirma que el teatro no está en crisis, está en contra. (p. 14)

También sostiene que la subjetivación teatral podrá ser macropolítica o micropolítica. Y que desde lo micropolítico teatral, se distinguen diferentes modalidades de acuerdo a su posicionamiento frente a lo macropolítico: reproducción o ratificación, complementariedad, confrontación, beligerancia. En los últimos años hemos asistido a nivel global a la consolidación del régimen capitalista en su versión financiera neoliberal. Adhiero a las posturas que sostienen que el neoliberalismo no es, solamente, una doctrina económica referida a determinada gestión de los recursos que el Estado aplica en ciertas coyunturas. Creo que es también, un conjunto de dispositivos micropolíticos que subjetivan bajo una forma determinada. Me interesa, por lo tanto, imaginar cómo se generan territorios de subjetividad alternativos que enfrenten la homogeneización macropolítica neoliberal; sobre todo allí donde, *a priori*, no están dadas las condiciones para que ocurra. Me refiero a agentes e instituciones que no comparten posturas a nivel macropolítico. Pero, como dice Luis García Fanlo (2011):

Las reglas no son directamente prácticas; las reglas, para hacerse prácticas, tienen que aplicarse en determinadas situaciones que se presentan a cada individuo en infinitas variaciones y es en cada situación que hay que tiene que determinar cómo aplicar la regla. (p.6).

En este sentido, nuestras prácticas teatrales si bien se inscriben en una “red de saber- poder” que las contiene y que limita su alcance, pueden dejar inscriptas en los cuerpos implicados reglas y procedimientos aplicables en otro sinfín de situaciones. En el grupo creativo y, también, en el público. Allí reside, considero, su potencial micropolítico.

Aquí creo esclarecedoras las afirmaciones de Michel Foucault cuando advierte que donde hay poder hay resistencia. Pero también que esto no determina que no haya escapatoria al poder dado que la resistencia va más allá del poder porque logra transformar su ejercicio en las prácticas mismas y en los sujetos, en sus formas de vida y en sus formas de comunidad. Foucault concibe que el poder no es una realidad inmutable y que la resistencia no sería otra cosa que la respuesta de los sujetos al ejercicio del poder sobre sus cuerpos, sus afectos y emociones, sobre sus actos y acciones.

En la fase actual del desarrollo del sistema capitalista, las dinámicas del poder se han complejizado de manera que resulta difícil descifrarlas y, por lo tanto, inventar estrategias para oponerse a su perpetuación. Pareciera ser que ya no es suficiente dar la batalla por la distribución más justa de los bienes materiales e inmateriales y por la ampliación de los derechos, reivindicaciones históricas, permanentes e irrenunciables que a nivel macropolítico siguen teniendo plena vigencia. En este sentido, la psicoanalista y crítica cultural brasileña Suely Rolnik nos advierte que si bien la base del régimen capitalista desde su origen es la explotación de la fuerza de trabajo y de la cooperación inherente a la producción para extraer plusvalía de ellas, en esta nueva versión, el capital tiende a apropiarse de la vida misma; más particularmente, de su potencia de creación y transformación en su impulso inicial, como así también de la cooperación a la que obedece para confirmarse en su singularidad. Es decir,

es la propia pulsión de creación individual y colectiva de nuevas formas de existencia, y sus funciones, sus códigos y sus representaciones lo que el capital explota, haciendo de ella su motor. Por eso la fuente de la cual el régimen extrae su fuerza deja de ser exclusivamente económica para serlo también intrínseca e indisolublemente cultural y subjetiva –por no decir ontológica–, lo cual la dota de un poder perverso más amplio, más sutil y más difícil de combatir (Rolnik, 2019, p.28)

Ahora bien, si nuestro orden social está caracterizado desde lo macropolítico por el neoliberalismo que vuelve a instalarse con crudeza cíclicamente, ¿no es la consecuencia, entre otras causas, de que en lo micropolítico se siguen desarrollando estrategias neoliberales que en lo profundo legitiman aquel orden social que dicen impugnar? Y si la respuesta es afirmativa, ¿cuáles son nuestras estrategias para desde lo específico de la actividad teatral resistir a los modos en que el neoliberalismo configura nuestra subjetividad?

Imaginar al teatro como espacio de resistencia micropolítica requiere resistir al régimen dominante en nosotros mismos, en nuestros discursos y en nuestras prácticas artísticas, en nuestras pequeñas y temporales comunidades, en nuestras producciones artísticas y en cada encuadre en el que actuamos, atendiendo particularmente a que las relaciones que se generan aspiren a actuar en esa dirección en la construcción de nuevos territorios de subjetividad. Al respecto dice Rolnik (2019):

Es necesario resistir en el propio campo de la política de la subjetividad y del deseo dominante en el régimen en su versión contemporánea [...] es un territorio al cual debe conquistárselo y construirse incansablemente en cada existencia humana que componen una sociedad, y esto incluye intrínsecamente a su universo relacional (p.31).

Pareciera que se trata de reubicar los alcances de nuestro quehacer. Si bien asumimos que desde el arte no es viable producir una alternativa macropolítica contrahegemónica, no es menos cierto que se tiene la posibilidad de apuntar a la transformación de la sensibilidad y de la representación, de despertar nuevas formas de sentir y percibir el mundo. Dice Rolnik (2013):

La singularidad del arte como modo de expresión y, por ende, de producción de lenguaje y pensamiento es la invención de posibles, que adquieren cuerpo y se presentan en vivo en la obra. De allí el poder de contagio y de transformación que la acción artística porta. Mediante esta acción, es el mundo el que esta pone en obra, reconfigurando su paisaje. No es de extrañarse entonces que el arte indague sobre el presente y participe de los cambios que se operan en la actualidad (p.476).

En este marco se impone clarificar como opera el modo de subjetivación dominante. Y más aún poder detectar resonancias de otros campos de

la teoría y de la praxis, en direcciones singulares y variables, en cualquier esfera de la vida colectiva que posibilite enfrentarla con mayor expectativa de reapropiación colectiva de la fuerza de creación. Siguiendo a Rolnik, creo que se trata de trabajar cierta permeabilidad, de activar una capacidad específica de lo sensible, que fue reprimida durante muchos siglos. Una sensibilidad a ser afectada por las fuerzas del mundo y por el otro que se hacen presentes en nuestro cuerpo. Históricamente, se ha privilegiado un modo de percepción de la realidad que, a través de nuestros órganos de los sentidos nos permite aprehender el mundo en sus formas para luego proyectar sobre ellas las representaciones de las que disponemos, de manera de atribuirles sentido. Así, se delimitan claramente las figuras de sujeto y objeto, conservando entre ambas una relación de exterioridad. El cuerpo sigue separado del mundo. Es esa capacidad la que permite establecer el mapa de representaciones vigentes donde las cosas permanecen con un mínimo de estabilidad.

Sin embargo, existe una segunda capacidad, menos conocida, que permite aprehender el mundo no ya como formas más o menos estables, sino como campo de fuerzas que nos afectan y se hacen presentes en nuestro cuerpo bajo la forma de sensaciones. A través de esta vía, el otro es una presencia viva hecha de una multiplicidad plástica de fuerzas que afectan nuestra textura sensible, volviéndose parte de nosotros mismos, se interioriza. Se desdibujan las figuras de sujeto y objeto y, por ende, aquello que separa el cuerpo del mundo. Rolnik llama “cuerpo vibrátil” a esta segunda capacidad de nuestros órganos de los sentidos en su conjunto.

Ambas capacidades son dos niveles de relación con el mundo que no se anulan, sino que entrando en tensión, obliga a desplazamientos, reajustes permanentes, sobre todo por el choque con las representaciones habituales de la realidad. Rolnik (2013) llama “subjetividad flexible” al ejercicio de dosificación de estas dos capacidades, perceptivas y sensibles, más o menos vulnerables, que crean procesos dinámicos de reajustes permanentes.

Ahora bien, en la política de subjetivación dominante se reduce la aprehensión de la realidad a la experiencia como sujetos que, si bien es indispensable tener en cuenta (puesto que nos permite orientarnos en lo cotidiano, posibilitando la sociabilidad y la comunicación) no es la única. Se niega la otra experiencia, el “cuerpo vibrátil” en palabras de Rolnik, que atraviesa a todos los cuerpos y que nos afecta y no se reduce a la

representación de algo que le es exterior: el mundo habita en ese cuerpo y produce en este, otros gérmenes de otros mundos en estado potencial. Nos encontramos frente a

una subjetividad que habita la paradoja entre sus dos experiencias simultáneas: como sujeto y fuera-del-sujeto. Una subjetividad que logra sostenerse en la tensión entre las fuerzas que de esas experiencias emanan, y que desencadenan ambos movimientos paradójicos que constituyen el inconsciente pulsional. Y que logra igualmente mantenerse alerta ante los efectos de los nuevos diagramas de fuerzas, generados en la experiencia intensiva de nuevos encuentros; y tolera las turbulencias que tales encuentros provocan en su experiencia como sujeto (Rolnik, 2019, p. 53)

La subjetividad buscará, en sus acciones, respuestas que no halla dentro de sus parámetros habituales, en el campo de las formas conocidas. Esas acciones se traducirán en actos de creación (una idea, una imagen, una obra de arte, etc.) y también en nuevos modos de relacionarse con su entorno. Serán experiencias sensibles que generen desvíos en la configuración del mundo. Esos actos de creación se inscriben en los territorios existenciales y en sus respectivas cartografías, y rompen lo instituido. A través de esta fuerza instituyente se plasma efectivamente un nuevo equilibrio mediante un acto de creación que transmuta la realidad, se crean nuevos mundos.

Aquí se nos plantea una opción para resistir un modo que construye sujetos por la vía del individualismo excluyente que anula las propias singularidades. Se trata de un trabajo que debe realizar cada uno en su propia subjetividad y en la red de relaciones en la que esta se inscribe, habilitando nuevos modos de ver y de sentir que se inscriben en el mundo y que producen desvíos, discontinuidades o rupturas en su configuración actual.

Imagino posible crear dispositivos poéticos contrahegemónicos entendidos como procesos creativos que promuevan la articulación de singularidades y que produzcan una transformación efectiva, que se concrete en un hacer compartido en un marco dado. Apelar al hacer compartido en un marco dado, orienta la mirada no ya hacia la obra como producto sino hacia la red de relaciones de saber/poder entre la obra y su proceso de producción. Entramado de relaciones que se establecen entre formador y estudiante, entre director y autor, entre director y actrices y actores, entre autor y actrices y actores, entre actrices y actores, entre director y equipo

técnico, entre el grupo creativo y el público. Y de todas, quizá las que involucran al director sean aquellas en las que, por la especificidad de su tarea, las posibilidades de replicar o enfrentar los modelos hegemónicos de ejercicio del poder sean las más transparentes.

En mi labor como director he procurado aplicar de manera más o menos consciente algunas de esas tácticas. Sin pretensión de ser modélico ni prescriptivo y menos aún, original, las comparto. Mi interés es procurar que el proceso formativo y de entrenamiento sea el verdadero territorio de exploración, de búsqueda, de experimentación y que este no se vea interrumpido cuando deriva en un proceso de montaje. Es decir, privilegiar los procesos por sobre los resultados. Particularmente, *Otra vez Ubú* responde a la decisión de realizar una producción en el cuarto año desde un encuadre pedagógico. Por lo tanto, se lo piensa como continuidad de los ciclos anteriores, ya que procura brindar nuevas herramientas a las actrices y actores en formación. En el caso de *Viajeros de toda sinrazón*, se establecieron premisas de exploración e hipótesis de trabajo antes de vislumbrar el espectáculo que iba a terminar produciéndose.

Además, busco ejercitar ambas capacidades perceptivas y sensibles que posibilitan la construcción de subjetividades flexibles. La formación en el espacio teatral *Cuatro elementos* se inicia proponiendo a las y los estudiantes tomar contacto con los impulsos primarios, esenciales y traducirlos en movimientos cada vez más expresivos, aprender a despojarse de ideas preconcebidas y a reducir los procesos de racionalización, a interactuar y a adaptarse dentro de un grupo, tomar decisiones en función de afectar y ser afectado. Luego, adquieren reglas compositivas que les posibilitan construir con rigor y precisión escenas a partir de estímulos diferentes, en un camino desde lo abstracto a lo concreto. En la última etapa, el tránsito por territorios dramáticos diversos les permite aplicar esas reglas al abordaje de escenas representativas de poéticas distintas. En todo el proceso se estimula ser permeables para responder no tanto a lo que “haría”, sino a lo que la otra persona “me hace hacer” en escena. Entrenar la percepción sensorial como requisito para conmovirse y para estar disponible para accionar.

También procuro brindar oportunidades que habiliten la autonomía en las decisiones y la consecuente cuota de responsabilidad que conlleva. Tanto en la formación como en la puesta en escena, estudiantes/ actrices y actores proponen, deciden, confrontan, descartan el material escénico

que han generado durante o por fuera de las clases/ensayos según los requerimientos del montaje. A la vez, apostamos por fomentar la iniciativa y la creación de su propio material, el cual, en muchos casos, reemplaza el generado a partir de propuestas desde la dirección.

En el mismo sentido, pretendo propiciar la construcción grupal que desaliente el individualismo y fomente el descentramiento narcisístico. En *Otra vez Ubú* diferentes intérpretes se van alternando en la asunción de los roles protagónicos sumando una lectura posible al texto original; en *Viajeros...* el protagonismo es colectivo. Esta es una estrategia para revalorizar la singularidad. Por ejemplo, en *Otra vez Ubú*, como se dijo, los personajes protagónicos son interpretados alternativamente por todos los actores y actrices. Esta decisión, obligó a encontrar una síntesis de dichos personajes: síntesis de corporalidad, gestualidad, voz, ritmo, movimientos. Pero, al mismo tiempo, dio lugar a los matices propios de cada intérprete. En *Viajeros...* se trabajó tanto con partituras físicas individuales como con secuencias grupales construidas colectivamente.

La propuesta parte del texto dramático como provocación para implicarnos más allá de lo expresado a nivel discursivo y asumiéndonos como parte de una realidad susceptible de ser modificada. La elección de adaptar *Ubú rey* de Alfred Jarry obedeció a múltiples razones. Pero no se redujo a la denuncia de la naturaleza perversa del poder. El ataque de Jarry se dirige también contra el colaboracionismo de la gran masa de ciudadanos comunes. De este modo nos permitió cuestionarnos a nosotros mismos en relación al modo de construir poder, de apropiarnos de él, de conferirlo y de usurparlo. En el caso de *Viajeros...*, se proponen meta-personajes que se convierten en portavoces del discurso de un poeta desaparecido en la última dictadura militar y que sólo son capaces de recuperar de manera fragmentada y desdibujada, como un recuerdo colectivo que se da por recortes en la memoria. En la misma sintonía, al ampliar el espectro del material literario escenificable, aportamos a la puesta en crisis de categorías dadas. En *Viajeros de toda sinrazón* es una dramaturgia escénica original basada íntegramente en poemas de Roberto Santoro. Se trata, por tanto, de una traducción escénica de textos no escritos para ser representados.

El propósito es también contribuir a la superación del logocentrismo en el teatro. El texto dramático se integra a la red de signos en tensión con los provenientes de los demás lenguajes. En *Otra vez Ubú* el entrenamiento

específico en percusión corporal y de objetos, derivó en producciones rítmicas basadas en las escenas (textos y acciones) que buscaban ser fusionadas con las situaciones planteadas. *Viajeros...* podría definirse como un acontecimiento poético donde las escenas apoyadas en el texto y las partituras físicas fueron construyendo un acontecimiento compartido sin pretensiones argumentativas. Es una apuesta a romper con la linealidad como única lógica posible para contener el relato, alterando la sucesión y la continuidad de los acontecimientos. En consecuencia, ampliar las posibilidades de percepción del tiempo.

La búsqueda pretende confrontar con los presupuestos espaciales dominantes. Por ejemplo, el teatro “a la italiana”, escenario elevado por sobre la platea, frontera infranqueable entre el espacio escénico y el espacio del público, proximidad entre artistas y espectadores. En ambos casos el espacio fue también un territorio de exploración. La sala en la cual se llevaron a cabo el proceso de ensayos y las funciones, tiene algunas características que resultaron estimulantes para la escritura de los textos espectaculares. El diseño espacial resultante del aprovechamiento de estas características logra una total y plástica unidad de sentido y de articulación con los otros componentes de la puesta en escena. En consecuencia, invita a ampliar las percepciones del espacio, En *Otra vez Ubú* los lugares aludidos se multiplican y superponen; en *Viajeros...* predomina la incertidumbre, lo sugerido, una atmósfera.

En nuestros modos de trabajo, apelamos a la metáfora evitando predeterminar la lectura del producto escénico. Esto es dejar espacios imprecisos, indefinidos, ambiguos que promuevan un espectador activo e implicado en la creación de nuevos mundos. Además, evitamos lo hermético y lo críptico. En ambas producciones se intenta establecer una interacción con el público que no se aleje tanto de su horizonte de expectativas que habilite la empatía, reconozca sus propias resonancias y posibilite nuevos modos de relacionarse con su entorno.

Para concluir, considero que se trata de pensar que desde la dirección es posible generar condiciones favorables a los procesos, que construya desde lo grupal, que fortalezca lazos comunitarios, que sea flexible, dinámica, que pueda atender a las demandas de quienes lo integran y que genere un espacio de contención que facilite la transformación de las subjetividades que habitan, como afirmamos más arriba, la paradoja entre sus dos experiencias simultáneas: como sujeto y fuera-del-sujeto.

Resulta imperioso, junto con la lucha macropolítica, involucrarnos en prácticas micropolíticas de resistencia. En esta línea, dice Rivera Cusicanqui (2018):

La micropolítica es un escapar permanente a los mecanismos de la política. Es constituir espacios por fuera del estado, mantener en ellos un modo de vida alternativo, en acción, sin proyecciones teleológicas ni aspiraciones al “cambio de estructuras”. En este sentido es, nada más ni nada menos, que una política de subsistencia. Pero también es un ejercicio permanente y solapado de abrir brechas, de agrietar las esferas molares del capital y del estado. Una reproducción ampliada, de lo micro a lo macro, que no traicione la autonomía molecular de estas redes-de-espacios pero que pueda afectar y transformar estructuras más vastas, sin sumirse a su lógica, es aún una posibilidad no verificada, y por lo tanto un riesgo (p. 142)

Deseamos diseñar un funcionamiento interno que articule elementos que se disponen como constantes desde el inicio. En otras palabras, presupuestos de tiempo, espacio, personas, enfoques teóricos, herramientas técnicas, entre otros y sobre cuya base se despliegan juegos dinámicos, abiertos. Queremos poner en crisis jerarquías dadas y asumidas acríticamente. Será una colectividad que se conciba como un espacio de libertad para transitar, para dar lugar a los procesos personales, a la dinámica grupal, a lo imprevisible, a lo inesperado, a lo que acontece. Que desaliente por igual el individualismo excluyente como el colectivismo homogeneizador, dos maneras de anulación de la singularidad. Que sea vehículo para que la polifonía se exprese. Que respire en la suma de horizontalidades y no, en lo vertical. Que genere las condiciones para un devenir de la subjetividad e, indisociablemente, del tejido relacional en el cual se generó su impulso de actuar.

Referencias bibliográficas

Dubatti, J. (2006) “Prólogo. Política en el teatro y en los ensayos de Eduardo Pavlovsky”. En *Resistir Cholo. Cultura y política en el capital*. Buenos Aires: Topía.

García Fanlo, L. (2011) ¿Qué es un dispositivo?: Foucault, Deleuze, Agamben. *A Parte Rei. Revista de filosofía*, (74). Pág. 2. En línea

en <http://serbal.pntic.mec.es/AParteRei>. Consultado en mayo de 2020.

Rolnik, S. (2013). Geopolítica del rufián. En Guattari, F. y Rolnik, S, *Micropolítica: cartografías del deseo*. Buenos Aires: Tinta limón.

Rolnik, S. (2019) *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Rivera Cusicanqui, S. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Tinta Limón

Souto, M. (2019). *Acerca de la noción de dispositivo en la formación universitaria. Educación, Lenguaje y Sociedad*, 16(16). En línea en <https://doi.org/10.19137/els-2019-161602>. Consultado en junio de 2020