

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.



Descentrando la creación escénica: procesos de dirección y producción grupal

Colectiva Liberata Antonia* integrada por:

María Paula Delprato**

Daniela Martín*

María Palacios*

Jazmín Sequeira*

Introducción

Las reflexiones que aquí compartimos tienen como punto de partida las discusiones llevadas a cabo en las dos ediciones de “Una escena propia. Encuentro Nacional de Directoras provincianas”, encuentro de carácter federal y autogestivo, que tuvo como objetivo abordar críticamente la cuestión de la dirección escénica desde una perspectiva de género y político-territorial. Tanto en la primera edición, realizada en la Ciudad de Córdoba en el 2018, como en la segunda, realizada en la ciudad de Tucumán en el 2019, cientos de directoras de todo el país nos reunimos para compartir nuestras experiencias, conocernos, preguntarnos sobre ciertos mandatos que definen históricamente este rol y que lo mantienen sujeto a lógicas androcéntricas. Esas conversaciones, experimentaciones, intercambios y contagios, abrieron muchos ejes de discusión, torcieron guiones naturalizados, habilitando preguntas y territorios de posibilidad. En este escrito, retomamos algunos hilos, continuamos trazos abiertos por otrxs y ensayamos algunos desmontajes y derivas que buscan, tanteando, otras tecnologías de estar juntxs –por fuera de las sustancias y jerarquizaciones que invisten a la dirección. Es por esto que, como colectiva, escribimos *con* Escena propia, *junto y a través de* ese movimiento que nos encontró y nos sigue encontrando en la imprevisible potencia de una comunidad abierta, dispuesta a sensibilizar fronteras y experimentar otros modos de tramar la escena teatral, política, vital.

* liberata.antoncia.cba@gmail.com

**FFyH, UNC

* FA, UNC

Descentrar la mirada

Solemos decir, quienes nos dedicamos a las artes escénicas, que la propiedad de estas prácticas es eminentemente colectiva. Sin embargo, en esa compleja trama de interacciones múltiples y de colaboraciones recíprocas entre diversos roles y personas, la concentración del poder tiende a encontrar sus embajadorxs. Así como la herencia decimonónica entronizó la figura del autor, el derrotero histórico del siglo XX llevó a posicionar a la dirección escénica como principio organizador y catalizador capitalista de ese tumulto multifacético y escandaloso del devenir grupal de la creación.

No es casual que las metáforas históricamente construidas para referirse a la dirección escénica estén vinculadas al capitán del barco, el timón de la nave, cuando no al padre, al líder, el conductor o guía. Parece una obviedad remarcar la sonante jerarquía de superioridad, el lugar central y tutelar de todas estas imágenes y su estrecha correspondencia con lógicas patriarcales –y a sus respectivos engarces a dinámicas capitalistas y colonialistas. Y habrá quienes consideren que estas son imágenes del pasado, que el rol de la dirección ya no se entiende ni se practica desde esa verticalidad comandante, por lo menos en ámbitos independientes. Sin embargo, al desmontar los fundamentos y lógicas que construyen esas metáforas se revela que la centralización jerárquica de la dirección sigue rigiendo soterradamente hasta en las prácticas de los colegas más progresistas y bien intencionados. Cuando no, en nosotras mismas, ya que estamos entramadas en la conformación del campo en las que estas narrativas y prácticas tienen lugar.

Si bien es fácil rastrear y encontrar la raigambre patriarcal y colonial de estas metáforas, no es tan fácil desengancharnos de ellas e inventar otras. Pero estamos en esa labor y la consideramos vital para acompañar el proceso de cambios paradigmáticos que se están disputando actualmente, activados desde distintos ángulos por los movimientos feministas, trans-feministas y decoloniales.

En aquellas metáforas que construyen el lugar soberano de poder que se concentra en la figura de quien dirige, se juegan otras asociaciones metafóricas que resultan claves de analizar para aproximarnos a comprender cómo opera esa centralidad del poder. Vamos a desmontar dos enunciados que consideramos tienen gran protagonismo en el tejido simbólico y práctico de la dirección, o dicho de otra manera, en la lógica androcéntrica

de la dirección: “El director es quien mira de afuera” y “el director es quien tiene la última palabra”.¹

Empezaremos por la primera: “El director es quien mira de afuera”. Esta es una idea que está muy presente en discursos que quieren desmarcarse de la evidente asimetría de poder-saber que ha signado al rol. Quien ‘mira de afuera’ parece tener una participación reducida en el evento, se posiciona en un lugar secundario respecto del protagonismo de la escena, un testigo que contribuye a armar las piezas de un acontecimiento. Se acude a esa metáfora para horizontalizar el rol, para situarlo en un lugar de asistencia y colaboración que no implique una verticalidad. Sin embargo –y paradójicamente– ‘mirar desde afuera’ ha sido una práctica de control y disciplinamiento muy extendida y efectiva en carceleros, médicos psiquiatras, policías, curas, señores de las ciencias y demás embajadores de la colonialidad androcéntrica.

El dispositivo del panóptico pensado por Foucault (1989) representa cabalmente el poder disciplinador que tiene la mirada sobre aquel que, sin poder ver a quien lo mira, no le queda otra opción que actuar según le es requerido por la ley –ley que la mirada policial garantiza cumplir. Podemos relacionar este dispositivo del poder basado en la posición de la mirada con lo que Derrida (1998) llama el *efecto visera*: “no vemos a quien nos mira”. Derrida analiza este efecto a través del cual recibimos el mandato de la ley a partir de la aparición del espectro del padre de Hamlet: el príncipe de Dinamarca se pregunta –para poder saber cómo actuar– si es realmente el fantasma de su padre, pero el espectro lleva puesta su armadura de combate con su visera baja, lo que dificulta saber la verdadera identidad de “la cosa” fantasmal. Dice Derrida (1998):

El efecto desde el que heredamos la ley es eso: el sentirnos vistos por una mirada con la que será siempre imposible cruzar la nuestra. Como no vemos a quien nos ve, y dicta la ley, [...], como no vemos a quien ordena: “jura”, no podemos identificarlo con certeza, estamos entregados a su voz. A quien dice “Soy el espectro de tu padre”, solo podemos creerle bajo palabra (p. 21)

¹ Nos referimos en masculino al director justamente para señalar que las condiciones de enunciación de estos discursos que estamos interpelando están regidas por lógicas patriarcales.

La dirección escénica construye esa “espectral disimetría” (Derrida) que mira la escena y a los actores y actrices, sin que ellos puedan ver al director. Si estamos adentro, a quien nos dice “esto es lo que se ve de afuera”, solo podemos creerle bajo palabra y entregarnos a su voz –siguiendo y desviando un poco a Derrida. Ahora bien, esta disimetría espectral del poder-saber solo puede funcionar en tanto se sostengan y reproduzcan una serie de valores y de supuestos androcéntricos que se encuentran allí amarrados: 1) que el órgano directorial es por excelencia la visión; 2) que la visión es la ley (por ende, la ley es del director); 3) que la visión de afuera tiene más valor que la de adentro (violencia típicamente colonial). Todo esto, suponiendo que haya efectivamente un “adentro” y un “afuera” de la escena que pueda distinguirse con nitidez, como quien traza una línea en el suelo. Entonces, ¿no hay una reflexión ‘afuera de la escena’ de los actores y actrices?; ¿no hay un sentirse ‘adentro de la escena’ de quien dirige?; ¿no basculamos constantemente entre sentir, pensar y actuar todos los que participamos en los ensayos?

Todas esas premisas de corte oculocentrista siguen sujetando al rol de la dirección a una posición central en el ejercicio del poder, y continúa reproduciendo la diferencia jerárquica al interior de un trabajo que es colectivo. Y lo hacen de un modo tan naturalizado que queda soslayado. Según este paradigma, la mirada supone tener un panorama del todo, por lo tanto pareciera recaer en ella la “articulación de las partes”. A diferencia de la problemática del cuerpo y la actuación que pareciera reducirse a “sentir y operar sobre su parte”. Y aquí, de nuevo, parece al menos curioso tener que señalar que el rey va desnudo: esto es, que ninguna mirada, ni la del director ni la de nadie, puede ver por sí misma algo así como ‘un todo’. Y, por otro lado, que tanto actores, como actrices y cualquier integrante del equipo creativo, pueden tener una visión de la obra y pueden articular distintas partes del complejo escénico. Es decir, no hay tales *lugares privilegiados* para entender y crear un fenómeno complejo y tridimensional como es un acontecimiento teatral. Hay múltiples lugares, posiciones intersubjetivas, ‘entres’ movedizos y participaciones sensibles que se influyen mutuamente. Los privilegios provienen de las ficciones del poder.

Mirando deconstructivamente la historia se comprende la alianza entre mirada, poder-saber y dirección. El oculocentrismo se forja en el corazón epistemológico de la cultura occidental. En la llamada “visión del director”, ver y pensar conforman un tándem logocéntrico naturalizado.

Escuchamos decir con frecuencia: “la visión de la dirección se plasma en x cosa”, y sonaría extraño escuchar: “el sentimiento de la dirección”, o el “tacto directorial”. Y no podemos dejar de reconocer que estas producciones subjetivas se construyeron con gran ayuda de los aportes misóginos de los padres de la filosofía griega.

Platón –si bien menos explícito que Aristóteles al momento de expropiar a las mujeres de ciudadanía–, fundó los cimientos de una cultura corpo-fóbica en la cual el mundo sensible –territorio del cuerpo–, impide el acceso a la verdad; a la que solo es posible llegar a través del “ojo de la mente”. Esto es: desmaterializando todo conocimiento y procediendo por medio de abstracciones universales –facultades que Aristóteles, en franca misoginia, atribuye a la naturaleza masculina. Se puede reconocer allí la línea de puntos que nos lleva a “la visión del director”, “la mirada del todo”, “el ojo de la dirección” e, incluso, la “visión estereoscópica de la dirección” de Peter Brook (2004) –que, si bien dentro de las poéticas de dirección más extendidas la de Brook atiende bastante a la problemática de lo colectivo, no hay que olvidar que para él la dirección recolecta todos los puntos de vista, intuiciones y aportes eclécticos del grupo, siempre y cuando “la última palabra” sea del director.

La palabra y lo que la excede

En el artículo “Contra las dicotomías”, Diana Maffía (2016) plantea que leemos el mundo desde una lógica binaria, la cual agota las posibilidades de pensar por fuera de esos pares dicotómicos. Esto no es ingenuo, ya que fabrica una narrativa acerca de ‘lo propio de lo masculino’ y ‘lo propio de lo femenino’, clasificando superiores e inferiores. Así aparecen los estereotipos dicotómicos tanto en las formas de conocimiento como en las subjetividades que pueden producirlas. Pares como: razón / sensación, objetivo / subjetivo, abstracto / concreto, mente / cuerpo, literal / metafórico, son solo algunos de los que modelan nuestra comprensión de la realidad (p. 139). Casualmente, los elementos que forman parte de la primera columna son los atributos que se le asigna al hombre, los de la segunda, a la mujer, es decir que opera sobre ellos no solo una jerarquización, sino también una sexualización de los elementos que los componen. Es más: su sexualización ha sido la herramienta que ha validado esa jerarquización. Entonces la razón es una forma más válida que la sensación para conocer,

la objetividad es más necesaria que la subjetividad, y una larga cadena de jerarquías que no solo producen la sobrevaloración de ciertas capacidades, sino también la marginalización de otras –casualmente, las atribuidas a las mujeres e identidades feminizadas–. Si el patriarcado es un sistema que se define por la opresión que el género masculino ejerce sobre las mujeres y disidencias, y esa opresión se da a través de modos de nombrar, pensar, conocer, accionar, y estar en el mundo, debemos revisar cómo miramos, cómo nombramos, a través de qué mecanismos y lógicas.

Muchos de los atributos que se le asignan al paradigma cientificista y patriarcal establecen como válida la mirada de un sujeto que tenga “la capacidad de racionalización, la capacidad de evaluación y de argumentación” (Maffía, 2016, p. 146), capacidades que no casualmente son las que se asignan a la tarea del director. Baste una mirada rápida a muchos de los estudios sobre dirección del siglo XX (y XXI, para qué nos vamos a engañar) y observaremos que palabras como “organización”, “composición”, “montaje”, “análisis”, “elección”, parecieran ser sus tareas exclusivas, como si no fueran acciones transversales a la tarea de crear un acontecimiento escénico, es decir: crear mundos allí donde no existían antes.

Desde esta perspectiva, ubicada en el centro de la narrativa de ‘lo masculino’, la dirección puede y debe ser objetiva por su estar-afuera de la escena. La actuación puede y debe ser subjetiva porque está adentro. La actuación, así, parece una tarea de pura afectación corporal, en la cual la tarea es sentir, vibrar, intensificar (veamos la diferencia de términos que se vinculan a cada tarea). La dirección *ordena* lo que la actuación *desordena* y *erotiza*.

Aquí, la palabra aparece como una cuestión insoslayable. El director pareciera dominar el campo de la palabra, de la decisión y del control, mientras la actuación pareciera devenir del mundo sensible e inefable del cuerpo. Inefable, *que no puede ser dicho*. El director referencia, habla, señala, la actuación no encuentra palabras, experimenta, ¿calla?

En este imaginario, la última palabra es del director. La palabra es, entonces, además de la mirada, la sustancia que se jerarquiza y se localiza en un rol específico. El director está en el centro de la mirada y del lenguaje... Como Dios, ¿quizás?

Lo indecible y la materialidad de lo existente, con su exuberante voluptuosidad, nos abisma todo el tiempo, excede nuestra posibilidad de nombrar, dar cuenta *de*, hablar. Si el director “tiene la última palabra”,

sepamos de una buena vez que esta es y será incompleta, que el acontecimiento escénico está más allá de cualquier idea, decisión o voluntad que lo limite y cercene. La materia se rebela a la posibilidad de ser nombrada y controlada, fuga y abre posibilidades insólitas, que no existían y existen allí, por fuera de todo límite *decible*. Si hay última palabra, no hay posibilidad de experiencia, hay dominio y especulación sobre el encuentro. Y el encuentro es del orden de lo inefable y de lo imprevisto.

La escena tiene su propia corporalidad y todes les que allí trabajamos lo hacemos a partir de contagios, resonancias, saberes fragmentados e inconclusos, preguntas precarias y desestabilizaciones múltiples, y es ese encuentro de experiencias, trayectorias, modos de vida singulares, la que produce un saber colectivo, mestizo, híbrido que deviene obra. Tal vez, algo así como una experiencia colectiva del tanteo, de hacer camino al tantear.

Entonces, ¿qué sabe la escena? ¿Qué nos hace saber, y cómo? ¿Cuáles son las intuiciones, percepciones, sentires, que generan modos de entender las lógicas singulares y situadas de creación? ¿Qué experiencia cognitiva nos propone, y cómo poder habilitar otras formas de conocer el mundo, la escena, lo que allí sucede? ¿Cómo operamos colectivamente en esa construcción de conocimiento?

La problemática que estamos tratando de pensar no implica meramente extraer ciertos atributos asignados a la dirección para poner otros. Sino, justamente, dejar gravitando alrededor de la tarea directorial una serie de operaciones, vinculaciones, modos de experimentar, que pueden ser compartidas por todo el grupo, y que se irán ejecutando en la medida en que el proceso las vaya necesitando, según su propia situación, desde distintos ángulos y en la espesura de complejidad que implica crear una escena en común, o una comunidad puesta en escena, un modo de estar juntas. Un conocimiento poético que se va haciendo, apareciendo, encontrando su propia forma de existir y ser pensado.

Descender implica pensar que la dirección mira y es mirada, habla y es hablada, ordena y es ordenada, compone y es descompuesta, organiza y es desorganizada. La actuación es mirada y mira, habla y es hablada, ordena y es ordenada, compone y descompone, organiza y desorganiza... La afectación de operatorias se multiplica en el juego de la creación, circula, no va por un solo carril, sino que provoca bucles, retornos y devenires.

Posibilitar, entrenar, jugar con aquello que no cierra, no concluye, es parte de una tarea compositiva –ética, política, poética– que busca encontrarse con un otro, sin saber qué pasará allí, porque es *imposible* saberlo. No hay posibilidad de una última palabra, porque esta no existe (es solo ¿un espectro?, ¿un fantasma?): lo que existe es continuidad y disrupciones, trazos que se encuentran y se desorganizan, acontecimiento, materia viva y múltiple en movimiento. Un enigma que se resiste a ser controlado y, por eso, nos invita al desafío de pensar y crear las condiciones para habitarlo colectivamente.

Descentrar las formas de creación estandarizadas

Si tomamos este camino de descentrar los privilegios de la dirección, es porque nos interpela en nuestra praxis y tenemos la necesidad de habitar formas distintas no solo en los mecanismos de creación en las artes escénicas sino también en el mundo que vivimos. Y el mundo que deseamos nada tiene que ver con ciertas lógicas de opresión que tanto la jerarquización y los privilegios conllevan de la mano de su mentor, el patriarcado y el capitalismo. Queremos poder imaginar otro mundo posible, y por qué no empezar desde la escena, en su célula que es la creación, el equipo de trabajo, el ensayo, erradicando la repetición, como el emblema teatral, más allá de una manera de crear, sino de fórmulas incuestionables como el lugar privilegiado de la dirección y las jerarquías de poder que se barajan en ciertos roles en la creación escénica.

Para continuar adentrándonos en el corazón de discutir estas lógicas en los modos que efectivamente se introducen en los grupos y en nuestras propias prácticas, descentrando las formas de creación estandarizadas. Atendiendo que lo que estamos poniendo en cuestión es la transformación en la ética de trabajo, ni más ni menos, preguntándonos en el centro de nuestra práctica, y por ende en el medio de nuestros corazones, ¿Qué lógicas impuestas habilitamos sin darnos cuenta? Desnaturalizar nuestro andar es una manera posible de que aparezcan múltiples maneras de dirigir. Apostando a transitar por las sendas de lo colectivo, como decisión política, ya que lo colectivo permite salirse de la lógica, no rinde en el mercado, no entra dentro la estandarización de las políticas culturales, te saca de eje, permite la reforestación de ideas y paradigmas de la vida no solo artística sino social, colectiva. Confianza en la potencia de lo que

se alcanza por medio de lo grupal, pero también asumiendo los desafíos, la crisis: la tensión entre lo grupal y lo individual existe y es inminente ponerlas sobre el tapete, porque de alguna manera sus mayores conflictos siguen echando raíz sobre lógicas patriarcales y capitalistas. Y aquí es donde invitamos a detenernos, en las preguntas que nos interpelan, más que en certezas:

Creemos y entendemos la práctica escénica como una praxis grupal, por eso mismo hablamos de la creación de un colectivo de trabajo entendiéndose como un continente donde se habilite lo horizontal, la circulación tanto de la palabra, la piel, la percepción como también las decisiones y los cambios de rumbo, invitando al grupo a asumir la responsabilidad de lo creado, por más que exista la figura de la dirección como un cuerpo más que habita ese colectivo y esa creación con su piel abierta, expuesta.

Pensar, reflexionar, discutir y crear estrategias tanto de creación como de mecanismos de trabajo en conjunto conlleva asumir como propia la dinámica y no recurrir a tradiciones estáticas que más tiene que ver con el deber que con el deseo, entonces, nos preguntamos: ¿es posible despertar un deseo común? ¿O más bien crear un mundo donde coexistan los múltiples deseos que sobrevienen al acto creativo? Volverse prisma y que lo creado contenga formas caleidoscópicas donde se sumen las partes y no exista el privilegio, el subrayado, ni jerarquías.

Sabemos que el mapa no es el territorio, así como sabemos en carne propia que en los proyectos que se piensan colectivos también conllevan crisis, confusiones, cambio de rumbo, pero es justamente por moverse en zonas pantanosas, “fuera de pista” más que en rutas de creación. Esto ineludiblemente nos lleva de viaje por otra temporalidad, y a veces nos aleja de ciertas premisas en el campo de trabajo, ni hablar si se piensa el tiempo en términos de efectividad y productividad, que tan acostumbradas nos tienen las convocatorias, la concepción cultural sobre el “trabajo”, las exigencias de la políticas culturales y el mercado, que muchas veces nos estrellan a conclusiones prematuras y nos alejan de confiar en el destino de lo común, de la praxis grupal, creándonos la necesidad de que aparezca la figura de alguien que pueda “tomar el timón”, que nos salvaguarde de accidentar al cuerpo colectivo contra la incertidumbre.

Alimentamos entonces, la combustión para que el colectivo encienda sus motores, ponga su movimiento en acción y que en lo procedimental vaya marcando la dirección del itinerario permitiendo que más de una vez

la duda tome el volante de la creación, el caos, la prueba y el error, que son maneras de permitir que lo diferente entre en juego y que nos estalle el nervio óptico para visualizar otras formas posibles, porque la percepción visual también es motora y táctil. Bajo estas premisas nos preguntamos si en la multiplicidades de miradas, que tuercen caminos, ¿la dirección es posible?

La experimentación en cómo habitar diferentes roles de creación, ha sido premisa en estos últimos tiempos que se agradecen, podemos mencionar proyectos de dirección compartida, por ejemplo o proyectos de dirección grupal (decimos esto porque estamos en las Jornadas de Dirección, si no, hay millones de ejemplos de trabajo colaborativo y formas diversas de cómo encarar proyectos creativos grupales), pero de alguna manera es redundar en lo ya mencionado, es tomar la decisión del trabajo compartido, el grupo como praxis política, ética y poética.

De hecho, este mismo escrito está siendo confeccionado a ocho manos, y seguramente más de cuatro cabezas, para no irnos más lejos. Nos pusimos nombre y apellido, a lo que somos en unión, nos re nombramos y nos creamos.

Somos Liberata Antonia, es decir, una criatura que nace de tramas colectivas, se alimenta de la potencia de lo que es un deseo que inunda lo común y que roza las pieles de las entramadas. No es únicamente medio de transporte para pensar lo colectivo, es gasolina, pura combustión. Somos cuatro mujeres, pero seguramente muchas más. Vehiculizamos proyectos propios, proyectos compartidos... Nuestra última dedicación está siendo un libro a muchas voces, que por ahora es un misterio. Un misterio susurrado por voces de mujeres y disidencias hacedoras de lo escénico, desparrramadas por todo el territorio, porque sabemos que existe una hegemonía teórico-escénica y queremos que aparezcan otras miradas y sabores en el plano de la reflexión y el pensamiento, que se diversifiquen los interrogantes y definiciones sobre la teatralidad en nuestro país y que se abra la cancha, no queremos estar más en la tribunas.

Propuestas feministas para el nuevo milenio: hacia una reinención de las tareas

Y bueno, una vez más volveremos a pasar por una senda que el feminismo ha abierto como posibilidad: la cópula herética de la praxis política con la abstracción teórica. Ambas esferas para la Academia y cierto sentido común han permanecido como espacios contrapuestos, y ha sido principalmente el feminismo, más que otros activismos –aunque no único–, el que ha dado batalla por la construcción de una práctica reflexiva y una reflexión sobre la práctica. Aunque la disposición fuera más la de romper que la de diseccionar, como se esperaría en ciertos ámbitos más caros al cientificismo. Romper para exponer aquello que se ha tratado de ocultar, romper lo calcificado por el tiempo, romper para imprimir en la piedra otras formas, romper para tirar abajo la casa del amo.

Los feminismos y el pensamiento de-sobre el género y la sexualidad ponen sobre el tapete de manera brutal la complejidad de los modos de existencia a los que nos encontramos sometidas, y en virtud de ello, hacen justamente del conocimiento una práctica política, de la consciencia una militancia, y de la comprensión una herramienta de trabajo.

En la cantera abierta por el feminismo, entonces, nos podemos ubicar en la necesidad de transformar las prácticas, aunque éstas no solo se transforman por prepotencia de trabajo. El voluntarismo nos excede, porque la práctica nos compone como les sujetos de acción y decisión que somos, no existimos antes del hacer, somos mientras estamos haciendo. Producto y efecto de las lógicas de las que renegamos, somos quienes las llevamos inscritas en el cuerpo: en el tamaño de nuestras piezas de ropa interior, en el plomo que contienen la cavidades de nuestro arreglos dentales, en el largo del cabello, en nuestras manos demasiado pequeñas o demasiado grandes, en la excepcionalidad o en la completa ordinariez de la norma. El mundo se hace evidente en nuestra permanente fricción contra les otros y las cosas, somos el resultado de ese encuentro inesperado, profuso, irregular, caótico y conflictivo. Y las artes colectivas están en el centro del asunto.

¿Cómo vivir juntas? ¿Cómo vivir juntas en otras formas? El feminismo ha estado pensando la otra forma, la otra manera, busca la herida mortal en el costal de harina que permita que la materia vital, el pensamiento, la práctica, la acción física, metafísica, imaginaria, se derrame; se desvíe, se descentre, se desconcentre. Aprovechar la deriva, aprovechar lo des-

atendido, lo periférico, lo dejado de lado, justamente lo que crece en la frontera.

De todo lo que habita en el borde lejos de lo mayor resulta la materia con la que se construyen las minorías. Y la idea de lo minoritario es una clave. La fábula de lo minoritario hace que aquello que ontológicamente resulta mayoritario –por ejemplo, las mujeres, los pobres, las pieles no blancas–, sea epistemológicamente minoritario. Y esa fábula constituye una de las piezas principales de este entuerto, porque aquí estamos a la búsqueda de un arte tuerta, que no es reina de nadie ni nada, más que de su propia deriva. Y, para ello, metemos el lápiz en el ojo predilecto de la mirada directorial, en busca de desarrollar una ceguera parcial que nos permita reactivar la percepción y acallar el ruido de fondo que no cesa, inaudible en medio de la portentosa cotidianeidad.

De la misma manera que las minorías no son pragmáticamente mínimas ni menores; las geografías de poder en las que hemos nacido incrustadas no son materiales, por el contrario, son ideales, ideológicas, imaginarias, narrativas, ficticias, epistemológicas. Y esto no las hace inexistentes.

Las hace mutables, mutantes.

Sin embargo, nosotras no somos antes o después de esas epistemologías, somos esas epistemologías, esas epistemologías nos encarnan, por lo que su transformación es una compleja tarea de conocimiento abrazada a la pragmática del activismo. Conocer y cambiar, conocer y ejercer la práctica que busque activamente cambiar.

Este es uno de los motivos por los que salir de las lógicas existentes resulta tan complejo, porque no están por fuera de nosotras ni de nuestra propia práctica. En ese sentido, las dos enseñanzas del feminismo, otra vez, regresan para recordarnos: comprender para visibilizar, desnaturalizar para cambiar.

En el mundo de la práctica escénica, artística en general, aquello que llamamos colectivo o grupal constituye un microcosmos de tensiones y pulsiones, un revoltijo de potencias en contradicción. Allí, la dirección se puede pensar como justamente este rol ejemplar hegemónico asociado a la figura de lo masculino, como lo masculino-rector-dominante se relata en el marco de nuestras sociedades latinoamericanas occidentalizadas.

Al levantar la visera a la dirección rompemos el hechizo, veremos que el semblante espectral de aquel supuesto poseedor de la visión privilegiada del acontecer escénico era apenas una sábana blanca que esconde la

rudimentaria figura de un señor de tamaño regular, por lo general, pobremente vestido.

La pregunta, en consecuencia, aquí tiene que ver con de qué manera nos bajamos de aquellas lógicas de dominación que son moneda corriente en nuestras experiencias cotidianas, en todos los ámbitos, como así, en las artes escénicas. Quizás, la figura de la dirección puede convertirse en el caballo de Troya por dónde ingresar a la batalla contra estas formas, la pregunta por la no centralidad de la dirección es una pregunta metafórica por los modos de construcción de otras geografías del encuentro en la escena, modos diversos de ensamblarnos en el territorio de la práctica artística, de crear y producir. Y si nos permitimos ponernos marxistas, podríamos decir que cambiar los modos de producción será una manera de producir objetos otros, experiencias otras, obras otras.

Inefables e inenarrables son los modos en que se alcanza esas otras vías, en razón de su resistencia a la perennidad de las instrucciones, de los procedimientos, de los manuales, porque someter lo que hay a una matriz fantasmagórica, universal, desterritorializada es justamente ejercer una violencia sobre lo que es para que alcance a manifestar aquello que no está.

Existe otra posibilidad, el despliegue de potencias que buscan alejarse de una moral, de una prescriptiva, que buscan acercarse a lo que hay en tanto real, anclado en un presente, un contexto, unas experiencias. El despliegue de una ética territorial, inmanente, circunscripta, comprometida en brindarse a un encuentro con lo que aparece imprevisible.

Una ética arrojada al azar de los encuentros, como dice Spinoza (2011), informada de un pensamiento feminista en tanto pide que dejemos de demandarle a las cosas que sean otras, y en su lugar, busca abrazar las cosas en la forma que adquieren en el impacto con nosotras mismas.

En este punto, nos damos permiso para hacer una proclama (nunca un programa ni un plan), en todo caso, una invitación gritada desde lo alto de un balcón imaginario a dejarnos seducir por lo torcido, abandonar lo recto, lo diestro, adiestrado. Quizás las piezas de arte descompuestas que vendrán no tengan una dirección, un destino, un camino, ya no se aferren a la unicidad de un único trazo. Y en su lugar, la mano torcida, la del corazón, la ruta izquierda, trunca tuerta, inacabada, revele –en lugar de una dirección–, un devenir mutante fronterizo inestable, que pise la sábana de los fantasmas trasnochados y se ría con todos los dientes de lo escondido bajo las alfombras de la supuesta verdad de la materia.

Referencias bibliográficas

- Brook, P. (2004). *Más allá del espacio vacío. escritos sobre teatro, cine y ópera 1947-1987*. Barcelona: Alba Editorial.
- Derrida, J. (1998). *Espectros de Marx. El estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva internacional*. Madrid: Editorial Trotta.
- Foucault, M. (1989). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Maffia, D. (2020). Feminismos y epistemología: un itinerario político personal. En D. Maffia (Comp.), *Apuntes epistemológicos*. Rosario: UNR Editora.
- Maffia, D. (2016). Contra las dicotomías: feminismo y epistemología crítica. En C. Korol (Comp.), *Feminismos populares. Pedagogías y políticas* (pp. 139-153). Buenos Aires: El Colectivo, Editorial Chirimbote, América Libre.
- Spinoza, B. (2011). *Ética. Tratado teológico político. Tratado político*. Madrid: Gredos.