

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.



Dirección, actuación y afectos.

Un estudio sobre las compañías teatrales de Buenos Aires durante la primera mitad del siglo XX

Lía Noguera*

Las compañías teatrales argentinas, desde sus comienzos, se centraron en la organización de sus miembros a partir de un predominio de los lazos de consanguinidad a fin de garantizar la continuidad de sus labores y transmisión de saberes. En el caso de los artistas circenses, concentrados alrededor de la primera figura, eran compañías ambulantes que se sostenían mediante las prácticas jerarquizadas por el esquema de la familia. En este sentido, los roles eran fijos y sus avances dentro de los estratos artísticos dependían del desarrollo que se obtenía dentro del mismo grupo y del reconocimiento del público. Con relación a estos roles fijos, Alicia Aisemberg (2001, p. 147) -y en el momento de transición del circo al teatro a la italiana- señala que estos eran: primer actor dramático, primer actor cómico, segundo característico, actores del conjunto, primera actriz dramática, segunda característica, actrices de conjunto.” Además, afirma Pellettieri (2001, p. 147) que estos roles: “eran fundamentales a la hora de distribuir las ganancias y para acceder a los papeles de mayor jerarquía había que hacer carrera dentro de la compañía.” Asimismo, esta estructura vertical permitía el disciplinamiento de los integrantes no sólo en lo que refería a lo artístico sino también al ámbito escolar. Otro aspecto a señalar es que la transmisión de saberes artísticos y culturales se producía de generación en generación, garantizando así la estrechez de los vínculos estéticos y familiares. Así también, las compañías, y en especial las de circo, tenían una estructura en la cual tanto hombres, mujeres y niños trabajaban a la par y el oficio se aprendía mediante la transmisión de saberes de los adultos y la imitación por parte de los restantes integrantes.

Ahora bien, en muchas ocasiones, y a medida que las compañías comienzan a tener cada vez más éxitos, los vínculos laborales se tensionan y en muchos casos se rompen, a pesar de las diversas tácticas y estrategias que los integrantes de las familias-compañías establecen para perdurar en

* IIT/DAD/UNA/CONICET/UBA
liasabrinanoguera@gmail.com

el campo teatral pero también en el árbol genealógico familiar. Tal lo hemos observado en las compañías que formó el padre del teatro argentino, José “Pepe” Podestá, durante el período 1872-1937 en el Río de la Plata (Noguera, 2018). En ese estudio establecimos tres fases para estudiar las compañías de José Podestá: la primera, intuitiva y asistemática (1872-1884); la segunda, de reconocimiento y consolidación (1884-1901) y la tercera, empresarial y epigonal (1901-1937). Estas tres fases evidencian no sólo los cambios que se produjeron en torno a la organización laboral y estética de sus compañías, sino que también se encuentran en estrecha vinculación con los cambios políticos y económicos que se suscitaron en la Argentina de fines del siglo XIX y principios del XX. Las fuentes halladas en la investigación anterior en el Fondo Documental Jacobo de Diego¹, sito en el Instituto Nacional de Estudios Teatrales de Buenos Aires (cuadernos de apuntes, contratos, fotografías, cartas, notas periodísticas, obras, libros de cuentas, Libros de críticas teatrales), no sólo referían a la trayectoria de Pepe Podestá sino que también pudimos observar que existía en este Fondo, como así también en los restantes materiales del Archivo histórico del INET, una vasta documentación referida a muchos otros integrantes de esta familia fundacional del teatro argentino. Razón por la cual decidimos ampliar nuestro corpus de trabajo a partir del estudio de otros tres integrantes de la familia Podestá: Jerónimo y Pablo (hermanos mayor y menor de Pepe) y Blanca Podestá (hija de Jerónimo y sobrina de Pepe y Pablo). Así, y con este nuevo corpus, nuestro actual estudio - que se inscribe en el marco de una beca de Investiga Cultura otorgada por la Secretaría de Cultura de la Nación para desarrollar en el INET²)- busca sistematizar los lazos asociativos, económicos, laborales y estéticos a fin de proponer un mapa que dé cuenta de la situación de las compañías teatrales desde las primeras décadas del siglo XX hasta mediados de ese siglo a partir de estos artistas. Al mismo tiempo, en esta investigación sostenemos que el trabajo con los documentos de los diversos archivos es una tarea fundamental para todo investigador. Ellos permiten el acceso a un pasado que, a la luz de las ideas de un presente, permiten reconstruir, significar

¹ El Archivo Jacobo de Diego, sito en el Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET), está compuesto por el material donado por el periodista, crítico e investigador argentino Jacobo de Diego (1908-1993), conformado entre los años 1928 y 1993 y que refiere fundamentalmente a la historia del teatro argentino y latinoamericano desde sus orígenes hasta finales del siglo XX.

² Período noviembre 2019-noviembre 2020.

y resignificar la historia y las historias de los múltiples agentes de nuestra cultura. Por tal motivo, la conservación, el rescate y la clasificación de los materiales es una acción que toda política cultural debe mantener como eje de sus preocupaciones puesto que los archivos alimentan los resultados de las investigaciones y se constituyen como elementos centrales para la conservación de nuestra memoria.

A fin de alcanzar nuestros objetivos, en primer lugar, partimos de la noción de que las tareas de estos artistas del espectáculo deben entenderse como trabajo no clásico³ (De la Garza Toledo, 2009) y su estudio debe responder a dichos parámetros. Además, un aspecto fundamental para el estudio de sus características y sus condicionamientos es que “el cliente, el derechohabiente o usuario está implicado en el propio proceso de producción y, por tanto, el control sobre el proceso introduce un tercer agente que no es obrero ni empleador en el propio proceso de producción” (De la Garza Toledo, 2009, p. 115). Según estas afirmaciones, consideramos que ese tercer agente es el público, puesto que en toda actividad artística sin espectador no hay espectáculo. No obstante, cabe señalar que en este trabajo no clásico intervienen otros agentes, ya sea en el plano creativo (directores, técnicos, asistentes) como en el plano productivo (agentes de prensa, empresario artístico, dueños de salas, representantes de artistas y gremios, entre otros, y dependiendo del circuito en la cual se realicen). Sin embargo, las relaciones que se establecen entre los agentes, las ganancias económicas que se obtienen y el cuidado que los resguarda no son equitativas, dejando así en evidencia que la balanza no siempre se inclina hacia el lado del beneficio de los artistas.

Asimismo, en esta investigación partimos del supuesto de que lo afectivo⁴, determinado por los vínculos familiares y amorosos, constituyen

³ Trabajo no clásico o atípico que, tal como lo define De la Garza Toledo (2018, p.125) “sería el no subordinado a un solo patrón, o integrado a una sola empresa, sin contrato por tiempo indeterminado, sin tiempo completo, desprotegido, riesgoso, pero no necesariamente precario, también aquellos en los que el cliente está implicado directamente en la producción. Ejemplos de trabajos atípicos serían: de tiempo parcial, por llamada, por obra, estacional, con agencias de contratación, a domicilio, el teletrabajo, el de aprendizaje o a prueba, el del free lance, el domiciliario, pero también los tradicionales de salud, transporte, la venta callejera, las actividades delictivas.”

⁴ El estudio de los afectos y sentimientos (el objeto de estudio y su definición es uno de los problemas y temas con el que se enfrentan los investigadores) posee una larga trayectoria en las Ciencias Sociales. Desde la filosofía antigua hasta la actualidad, desde múltiples enfoques y disciplinas (sociología, antropología, psicología, historia, literatura, estudios del trabajo, etc.), se ha contemplado cómo las relaciones emotivas y afectivas se encuentran presentes

un motor fundamental de las asociaciones estéticas y económicas de estas compañías como así también de sus rupturas. Coincidimos con Sara Ahmed (2010:29) quien en su libro *La promesa de la felicidad* sostiene que “los afectos son aquello que une, lo que sostiene o preserva la conexión entre ideas, valores y objetos.” En este sentido, las emociones son entendidas como prácticas sociales y culturales “capaces de producir la superficie y los límites que permiten que lo individual y lo social sea limitado” (Macón y Solana, 2015, p. 17). En este sentido, y retomando las teorías de los afectos que vuelven los pasos sobre los actos de habla propuestos de John Austin, coincidimos en postular su dimensión performática puesto que “los afectos son en sí mismo actos capaces de, por ejemplo, alterar con su irrupción en la esfera pública” (Macón y Solana, 2015, p. 18). Cabe señalar que esta dimensión afectiva, que influye y determina las relaciones al interior y exterior de las compañías-familias teatrales, podemos estudiarla a partir de la delimitación y abordaje de un “espacio biográfico” que, siguiendo a Leonor Arfuch (2007) entendemos como la construcción de un corpus de trabajo basado en materiales disímiles en los cuales la subjetividad se revela y se construye por medio de narrativas biográficas o autobiográficas. Esta cartografía biográfica se supone más como “un horizonte de inteligibilidad y no como una sumatoria de géneros ya conformados en otro lugar.” (Arfuch, 2007, p. 18) En otras palabras, a partir del estudio de las biografías de los artistas del espectáculo que se evidencia no sólo en las narrativas literarias producidas por los actores y directores teatrales, sino también de sus cartas, telegramas, entrevistas y en las biografías realizadas por investigadores teatrales que se hallan en el Archivo del INET en

de manera determinante en las prácticas sociales y artísticas no respondiendo de manera radical a factores biológicos. María Bjerg (2019, p. 16) en relación con las investigaciones actuales y a partir de la genealogía de estudios sobre los afectos que plantea en su artículo afirma que: “Sustraer las emociones de los enfoques construccionistas y lingüísticos, recuperar la materialidad del cuerpo y del mundo y repensar la dicotomía naturaleza/cultura son algunos de los retos que enfrenta la historia de las emociones por estos días. Por su parte, con respecto al giro afectivo, Leonor Arfuch (XX: 246) señala que a partir del siglo XXI este *affective turn*: “parece haber ganado terreno en la reflexión de las ciencias sociales -en particular en el mundo anglosajón en sintonía con ciertos cambios significativos de las sociedades contemporáneas, que se manifiestan tanto en la vida cotidiana, los comportamientos y los hábitos como en relación con la política. “Vivimos en una sociedad afectiva” –dicen algunos- una condición que se despliega en cantidad de registros donde los medios tienen indudable primacía: *talk shows*, *realities*, expansión de lo auto/biográfico y lo subjetivo, culto a la intimidad, exaltación confesional en las redes sociales, hibridación de géneros, *voyeurismo* y emociones vicarias en la TV, justicia restaurativa –y juicios mediáticos- [...]”.

general, y en el Fondo Jacobo de Diego en particular, podemos construir una nueva forma de mirar esas vidas del pasado y entender cómo a partir de la discursividad de lo privado y lo íntimo se produce la afirmación de esos sujetos. Así lo hemos evidenciado en trabajos anteriores, por ejemplo, cuando revelamos una entrevista realizada a Blanca Podestá en la que contó las verdaderas causas de un hito importante en la historia de las compañías teatrales porteñas. Esto es la separación de los hermanos José y Jerónimo Podestá en 1901 y la posterior conformación de dos compañías teatrales conformadas por diferentes integrantes de la misma familia. Esta desvinculación familiar y artística, que determinó la elección de diferentes poéticas teatrales, repertorios de obras y formas de entender el teatro en su tiempo, fue leída por la crítica en términos estéticos. Sin embargo, a partir del hallazgo de esa entrevista realizada a la hija de Jerónimo (y que se halla en Fondo documental De Diego) pudimos evidenciar que la separación de los hermanos fue por un conflicto de intereses amorosos y no estéticos. Así también, a partir de las cartas⁵ que Jerónimo redactó en su gira por Uruguay en 1901 pudimos analizar las relaciones mantenidas al interior de su nueva compañía-familia. En una de ellas, y fechada el 1 de octubre de 1901 en la ciudad uruguaya de Salto encontramos que su escritura no se refiere a ningún aspecto artístico, sino que en todo momento relata las sensaciones y emociones que experimenta en relación con los paisajes, los habitantes y se detiene minuciosamente en describir su habitación de hotel. Asimismo, apelando al humor, narra sus penas puesto que no puede lucir su sobretodo (debido a las altas temperaturas) para ser “admirado” en su nuevo destino. Con esta carta, observamos cómo los lazos afectivos se entremezclan con las relaciones laborales y cómo muchas veces lo familiar y cotidiano supera los condicionamientos artísticos. A la vez, revela el mundo privado del artista, las formas de conocer y acercarse a los nuevos públicos y cómo se construye su subjetividad en esa nueva geografía.

Otros documentos que encontramos en el Fondo Documental De Diego, que posibilita la construcción de una cartografía biográfica de las compañías familias de los Podestá, son los que refieren a la relación de

⁵ Afirma Arfuch (2007, p. 112) que: “[...] desde el auge del género epistolar en el siglo XVIII -y su asimilación formal a la estructura de la novela-, ese diálogo entre voces próximas y distantes, alimentado por el saber, la afinidad, la pasión o los intereses políticos, nunca ha dejado de atraer la atención de lectores y críticos.”

Pablo Podestá, uno de los actores más destacados de la historia teatral argentina y su hermano Pepe, nuestro padre fundador del teatro argentino. Esta relación artística y familiar, que estuvo siempre pautaada por peleas y reconciliaciones tanto estéticas como privadas, puede ser abordada y entendida a partir de diversas entrevistas brindadas por Pablo a los medios gráficos de la época. Allí encontramos las declaraciones de Pablo sobre el gran afecto que sentía hacia su hermano José, quien no sólo le enseñó el arte del oficio artístico, sino que también lo cuidó y protegió como a un hijo. En esa relación de intensidad afectiva, que también leemos en las memorias de José Podestá en su *Medio siglo de farándula*, podemos construir una línea de entendimiento política- afectiva que nos posibilita leer las diversas compañías que ambos hermanos establecieron de manera conjunta y de forma individual. En misma sintonía, los apuntes biográficos manuscritos sobre las vidas de José Podestá, Alberto Ballerini y Blanca Podestá titulado “Comentarios dialogados algunos hechos de teatro, actores, etc.” de autor anónimo revelan aspectos que, si por un lado algunos de ellos han sido publicados en *Medio siglo de Farándula*, por otro, revelan trayectorias y anécdotas poco difundidas en el campo teatral. Tal es el caso de la unión matrimonial y luego artística de una de las parejas más emblemáticas de nuestro pasado teatral: Blanca Podestá y Alberto Ballerini. Estos apuntes biográficos hallados en el Archivo INET, sección Manuscritos, nos muestra cómo el casamiento de los dos artistas principales de la compañía del padre de Blanca se produjo en la clandestinidad, puesto que, al parecer, la hermana de Blanca también estaba enamorada de Alberto Ballerini. No obstante, Blanca y Alberto se escaparon durante uno de los ensayos de la compañía de Jerónimo Podestá y en el centro de la ciudad porteña dieron el sí y marcharon, posteriormente, a la ciudad de Chivilcoy⁶. Cuenta el biógrafo que al enterarse de la noticia la compañía estalló en asombro, pero aún más lo hizo Ana (la hermana de Blanca) quien terminó desahuciada y rompió en parte el camarín de Blanca. Este enlace afectivo, con sus pasiones y despechos, no sólo consolida lo afectivo en la pareja sentimental, sino también propicia una unión artística que se traducirá en la formación de una compañía y también la posesión y dirección de un teatro: el Smart. La trayectoria de Blanca como actriz, como

⁶ Cuenta el biógrafo que: “Luego de efectuado el acto, los novios de 23 y 24 años se dirigieron a Constitución donde tomaron un tren a Chivilcoy. Muchos aseguran que, en Chivilcoy, ni siquiera bajaron del vagón”.

cabeza de compañía y también como empresaria teatral ha sido intachable y ha despertado todos los laudos del público y de la crítica teatral. Trabajó destacadamente junto a su esposo, pero también con su tío Pablo Podestá erigió gran parte de las obras teatral que constituyen el arco temporal desde principios hasta mediados del siglo XX y su estudio pormenorizado excede los límites de esta presentación.

No obstante, nos concentraremos en uno de los directores que ha trabajado junto a la actriz, Elías Alippi, a partir -y continuando con el concepto de espacio biográfico que guía esta investigación- de una publicación realizada en el número 20 de los *Cuadernos de Cultura Teatral* del INET correspondiente al año 1936 y en el cual encontramos la conferencia titulada: “Mi experiencia como director teatral”. Como testimonio del pasado que viene a develar aquello que no se ha dicho o no se ha querido contar; como discurso que se construye con la intención de trascendencia de una cadena de hechos, pero también del propio sujeto que la enuncia, nos interesa analizar este discurso biográfico a partir de las estrategias ficcionales de autorrepresentación del Yo. Por ello, y coincidiendo con Arfuch (2007, p. 60), nos interesa “no tanto la verdad de lo ocurrido sino su construcción narrativa, los modos de nombrar(se) en el relato, el vaivén de la vivencia o el recuerdo, el punto de la mirada, lo dejado en la sombra...”.

Narrar la propia experiencia

Elias Alippi nació en la capital porteña en 1883 y falleció en esa misma geografía en 1942. Tal como lo relata su entrada en el *Diccionario biográfico estético del actor en Buenos Aires* sus inicios fueron como comparsa y claqueur y en 1903 logra su debut en la compañía de Jerónimo Podestá. Como actor tuvo una extensa trayectoria, integró el conjunto del Conservatorio Lavarden, formó compañía con Francisco Ducasse y tras el fracaso con este último en 1915 comienza a dirigir en la Compañía de Blanca Podestá y Alberto Ballerini. Años más tarde, forma compañía con Enrique Muño y luego con Blanca Podestá, entre otros y otras. Como actor, Patricia Fischer (2009) señala que en una primera etapa se destacó por “la intensificación de los procedimientos cómicos” para luego iniciar a una segunda etapa en la que abandona el género chico y pasa a la comedia en tres actos en la cual su actuación “desistía de las improvisaciones y de

las morcillas que se alejaban del texto dramático. Era un actor disciplinado que buscaba respetar al autor” (pp. 23-24). Estos aspectos son aquellos que Alippi destaca en relación con las tareas que el director debe tener y que manifiesta es su autobiografía. Pero antes de pasar a realizar un análisis de las características y los procedimientos de la dirección teatral desde su óptica, es interesante analizar las estrategias ficcionales de autorrepresentación del Yo que Alippi realiza en su narrativa autobiográfica. A partir de ella podemos caracterizar dos estamentos diferentes, y a la vez comentarios, que nos permiten configurar a la experiencia artística, personal y afectiva de este artista teatral en las primeras tres décadas del siglo XX.

En primer lugar, el prestigio que en el caso de Alippi, “el director ha ido superando y desplazando poco a poco al intérprete” y “es uno de los valores más respetables de la escena argentina” (Alippi, 193, p. 56), tal como versa el epígrafe de su conferencia, se entiende como un espacio de negociación constante al interior del campo teatral pero también al exterior: el campo político y cultural. Su narración comienza diciendo “No sé hasta qué punto pueden interesar mis experiencias como director escénico”, continúa destacando su agradecimiento al INET por incluirlo dentro de un conjunto de voces distinguidas y prestigiosas de las letras argentinas, pero aclara que es un lugar “que no posee” y de esta forma evidencia una autopercepción que se ubica más en los confines de la marginalidad que la centralidad. No obstante, entiende que las condiciones políticas y sociales del momento hacen que todo resulte confuso (nos encontramos en los años de presidencia de Agustín P. Justo), y por tal motivo “ese descentramiento” político y social le permite a él dar su testimonio. Asimismo, haciendo una comparación con el momento histórico desde el cual enuncia su relato, da cuenta de cómo se inicia como director teatral, dato que amplifica lo informado por el *Diccionario biográfico estético...* antes mencionado:

La época era mala, mucho peor que ahora. El dinero escaseaba, y las necesidades aumentaban. En estas condiciones me improvisé o mejor dicho, la fuerza de esas circunstancias angustiosas me improvisaron director. Fue el año 15, con una teatralización de “Martín Fierro”, el genial poema de Hernández, hecha por González Castillo, y con “Calandria”, la admirable y siempre moderna comedia criolla del eminente escritor Martiniano Le-guizamón (Alippi, 1936, p. 56).

A fin de revertir esa “falsa modestia” de su introducción, construye un relato autobiográfico que se sustenta en la apelación a su pasado artístico como actor, a sus orígenes rebeldes en las compañías y al éxito que lo acompañó en sus primeras participaciones en las compañías de Jerónimo Podestá. A la vez, evidencia el gusto que todos los jóvenes de su época debían poseer a fin de considerarse artistas. Un gusto que se sustenta no en la dramaturgia nacional sino en la universal de autores como Shakespeare, Molière, Lope, Calderón, Goldoni, D’Annunzio, Ibsen, puesto que estas obras, y en palabras de Alippi (1936), contenían:

[...] belleza en la forma, poesía en el diálogo, lucha de pasiones eternamente humanas, dentro del asunto tan interesante, que nos iba agarrando insensiblemente hasta hacernos olvidar que estábamos en el teatro, sin contar con la plasticidad y colorido de los trajes espectaculares. En una palabra, belleza interior y exterior, con el agregado de una eminente interpretación (p. 58).

Asimismo, en relación con su paso por la compañía de Jerónimo Podestá es interesante la referencia a cómo sus integrantes veían la compañía de José Podestá que prácticamente podemos delinear como la “competencia oficial” de la compañía de Jerónimo y que Alippi (1936, p. 60) define como “los del otro corral”. En la descripción del actor y director teatral encontramos los signos que marcan la diferencia entre una y otra compañía y que se distingue entre un incipiente modernismo para la compañía de Jerónimo y un marcado antimodernismo para la compañía de Pepe. El seguir apelando a obras con “resabios de circo”, el vetusto decorado y vestuario de sus artistas, la utilización de los mismos objetos para diferentes piezas, marcan el atraso en la concepción de la puesta en escena que tenía la compañía de Pepe y que Alippi ya perfilaba con una mirada más de director teatral que busca la armonización de todos los elementos que componen la representación. Estas afirmaciones comienzan a delinear el segundo estamento que mencionamos en relación a la conformación de su Yo en su discurso autobiográfico: el saber. Este se sustenta en la apelación a las funciones del director artístico, pero también destaca la perspicacia que él mismo supo tener para revertir la lógica de las obras que se estrenaban en ese momento. Así, Alippi revela cómo impone el estreno de comedias breves y con pocos actores (algo casi inaudito en esos momentos) a partir de la obtención de un premio otorgado por la Asociación

de Crítica por la dirección de la pieza *Las víboras* de González Pacheco. Además, ya avanzada la narración de la propia vida como testimonio de lo ocurrido, concentra las cualidades y funciones del director. Con respecto a las primeras, afirma que: “Si algo vale la experiencia, afirmo que el director debe tener, ante todo, amplia libertad de acción y autoridad moral. Libertad de acción en lo que respecta a elección de obras y formación de elencos artísticos, sin injerencias familiares o extrañas.” (Alippi, 1936: p. 65) Considera que la experiencia es un rasgo que debe ser determinante en la condición de dirección artística y que tanto la experiencia de vida como la experiencia artística marcan la diferencia en un director. Con respecto a las funciones del director, Alippi lo ubica como un mediador entre el autor y el actor que vela, por un lado, por el cuidado de las palabras y significancias que el autor brinda en sus obras; por otro, propicia en el intérprete la búsqueda de esa voz que acuerde con la voz autoral y el espíritu del personaje dramático. Sin embargo, considera que “La actividad del director no está circunscripta a estos aspectos únicamente. Su labor empieza mucho antes que la obra suba a ensayo. Es en muchos casos un colaborador amistoso del autor.” Alippi señala que es menester que el director tenga conocimientos del decorado, del vestuario, del maquillaje y conocer también a los trabajadores que se encargan de estas áreas. En este sentido, Alippi se ubica como un director demiurgo que busca en cada táctica la armonización de los elementos que comprenden la escena teatral puesto que, dicho en sus palabras: “El director es el alma del espectáculo, por consiguiente, nada debe hacerse, o dejar de hacerse sin su control” (Alippi, 1936, p. 66).

Es claro que todo su discurso está atravesado por el lugar y las formas en las cuales él ejerció la dirección escénica a la vez que apela a las anécdotas artísticas para autoafirmarse y confirmarse como tal en el campo teatral. Las menciones a renombrados actores y actrices de teatro nacionales e internacionales, la referencia a críticos de la época como así también su intención de destacar los precios de las entradas y las condiciones de precariedad y, muchas veces de pobreza en la cual desarrollaba sus actividades, nos permiten reconstruir la cartografía de una vida de un hombre de teatro, pero también delinear las características del campo teatral en aquellas tres primeras décadas del siglo XX el cual está signado por los cambios estéticos, los problemas económicos y la organización afectiva de las compañías. Así, a través del estudio de esta conferencia testimonial

de un director teatral y basados en un método biográfico que se sustenta en el análisis y reconstrucción de las experiencias de vida y de los afectos que la constituyeron volvimos sobre una narrativa del pasado, “(...) para comprender qué ha hecho el mundo en sus vidas y —especialmente— que le han hecho al mundo sus vidas, dando así cabida a la olvidada capacidad de agencia.” (Mecchia, 2020, p. 36)

Referencias bibliográficas

- AA.VV. 2018. Dossier: Condiciones laborales de los trabajadores del espectáculo en Buenos Aires (1902-1955). *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*. Facultad de Filosofía y Letras, UBA. N°27, segundo semestre. <http://www.telondefondo.org/index.php>
- Alippi, E. (1936). Mis experiencias como director artístico. *Cuadernos de Cultura Teatral*, Número 20. Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro. Pp. 53-73.
- Anónimo, “Comentarios dialogados algunos hechos de teatro, actores, etc.”. Manuscrito mecanografiado. Archivo Manuscritos del INET.
- Arfuch, L. (2007). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Arfuch, L. (2013). *Memoria y autobiografía*. Buenos Aires: FCE.
- De la Garza Toledo, E. (2009). Hacia un concepto ampliado de trabajo. *Trabajo, empleo, calificaciones profesionales, relaciones de trabajo e identidades laborales*, Vol. I, CLACSO. Disponible en: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20160216041739/07.pdf>
- Fischer, P. (2009). Alippi, Elias. En: O. Pellettieri (Dir.) *Diccionario biográfico estético del actor en Buenos Aires. Vol. I*. Garlena. Pp23-26.

- Meccia, E. (2020). Una ventana al mundo. Investigar biografías y sociedad en E. Meccia (Dir.) *Biografías y sociedad. Métodos y perspectivas*. Buenos Aires: EUDEBA- UNL. Pp. 25-63.
- Noguera, L. (2018). Las condiciones laborales en las compañías teatrales de José Podestá (1872-1937), *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral*. Facultad de Filosofía y Letras, UBA. N°27, segundo semestre. <http://www.telondefondo.org/index.php>
- Pellettieri, O. (2002). *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. Volumen II: La emancipación cultural (1884-1930)*. Buenos Aires: Galerna.
- Podestá, J. (2003). *Medio siglo de farándula. Memorias de José Podestá*. Buenos Aires: Galerna.
- Terán, O. (2008). *Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales. 1810-1980*. Buenos Aires: Siglo XXI.