



doctorado  
en artes



posgrado



facultad  
de artes



UNC

Universidad  
Nacional  
de Córdoba

Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Artes, Doctorado en Artes

Tesis de Doctorado

# Concepciones de dirección en prácticas contemporáneas del teatro independiente de Córdoba

Doctoranda: Lic. Fwala-lo Marin

Directora: Dra. Ximena Triquell

Co-director: Dr. Jorge Dubatti

Córdoba, julio de 2021

Universidad Nacional de Córdoba

Facultad de Artes

Doctorado en artes

Tesis de Doctorado

**Concepciones de dirección en prácticas  
contemporáneas del teatro independiente de  
Córdoba**

Doctoranda: Lic. Fwala-lo Marin

Directora: Dra. Ximena Triquell

Co-director: Dr. Jorge Dubatti

Córdoba, julio de 2021

## Resumen

Esta investigación se ocupa de las concepciones de dirección en prácticas contemporáneas del teatro independiente de Córdoba. Nuestro propósito es analizar ciertas prácticas teatrales a los fines de aportar conocimientos situados para hacedores e investigadores, por igual. El enfoque se centra en el rol de la dirección, entendiendo que ésta opera de manera influyente en las concepciones que se elaboran sobre las puestas en escena, los grupos, los espectadores y los procesos. Se trata entonces de comprender la especificidad de la dirección y, particularmente, entender el funcionamiento de un rol, que se diferencia del grupo, en el marco de una tradición de grupalidad y de creación colectiva, propia del teatro independiente de Córdoba.

Para hacerlo, comenzamos examinando hitos en la historia del rol, como su surgimiento en el teatro europeo, los aspectos que recupera el teatro porteño de 1930 de la tradición europea y los modelos de dirección en teatro de la ciudad de Córdoba a lo largo de distintos periodos históricos. Dado que nuestro estudio incluye comprender de dónde provienen y a qué juego se incorporan las concepciones directoriales, describimos y analizamos los contextos de aprendizaje, las personas que se constituyen como “maestras”, la formación específica de la dirección y la territorialidad de las formaciones en torno a la diada centro-periferia. Abordamos igualmente las distinciones que se otorgan en el teatro de Córdoba y que benefician al teatro independiente, en tanto entendemos que los premios sirven como instancias de explicitación de criterios institucionales, además de ser un espacio en el que los hacedores incorporan los cánones de premiación.

Un aspecto central de nuestra tesis, lo constituye el análisis de las concepciones teatrales referidas a la dirección en sí misma, a los grupos y sus conformaciones, a las metodologías de creación, a las puestas en escena y a los espectadores, según lo expresado por los y las entrevistadas, que se desarrolla a continuación.

Por último, a partir del desarrollo anterior, consideramos las posibilidades de las prácticas del teatro independiente para contribuir a la deconstrucción del sentido común y a la crítica al pensamiento hegemónico.

*A Dardo,  
con quien me hubiera gustado  
compartir partes de este trabajo.*

## Agradecimientos

A la comunidad teatral, por la lucha y la poesía, que se va transmitiendo con la bebida templada y en cada canción.

A mis amigos de teatro, de los que aprendo cada día. Por sus charlas, por los encuentros, por lo que se dice sin palabras. Por sus apoyos y sus ánimos. A Victoria, Lucía y Celeste, que dieron paz, consuelo y risa.

A los directores y directoras que entrevisté: Daniela Martín, Maximiliano Gallo, Marcelo Arbach, María Belén Pistone, Gonzalo Marull, Jazmín Sequeira, María Palacios, David Piccotto, Rodrigo Cuesta, Eugenia Hadandoniou, Martín Gaetán y Luciano Delprato por abrirme las puertas de sus ensayos y sus historias. Por su generosidad. Sin ustedes, este trabajo no podría haber sido.

A los compañeros del Ciffyh, que en su compañía silenciosa me permitieron entender las claves del oficio. A Talma Salem, Gabriela Aguirre Visconti, Leticia Paz Sena y Julia Jorge por escucharme y leerme con cariño y dedicación, por empoderarme con sus palabras y recordarme el valor y la bravura de investigar. A Charly Fernández y su tío Isidro, por traficar libros imposibles al otro lado del mar. A Amadeo Laguens por acercar Rancière.

A Ximena Triquell, por su mirada aguda y meticulosa, por su confianza y por su apertura. Por su manera divertida de vivir la academia.

A Jorge Dubatti, por su generosidad, por apostar a mi trabajo y a los conocimientos descentrados. Por los consejos, las charlas, los convites, los cafés y las caminatas.

Al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas que mediante su beca permitió que esta investigación germine, se desarrolle y fructifique.

A la educación pública, que me brindó una formación lo suficientemente sólida como para llegar a estas páginas. A la Universidad Nacional de Córdoba, y en especial, a los docentes y no docentes profundamente comprometidos con su trabajo. A Ana Yukelson, Lilian Mendizabal, Dardo Alzogaray y Ana Ruiz, que con su pasión marcaron mi trayectoria de estudiante. A Eugenia Moreyra, Gabriel Almada y Silvia Robin, que con su disposición y comprensión abren puertas tangibles e intangibles. A mujeres académicas que me tendieron una mano suave y amorosa: Marcela Sgammini, Clarisa Pedrotti, Marisa Restiffo y Silvia Avila.

A Cristina Fernández de Kirchner, por poner en pie las banderas, por empujar las luchas de dignidad, soberanía y alegría. Hoy son conquistas que en mi propia trayectoria puedo hacer consciente.

A mi tía Nancy, que siempre tiene sus brazos abiertos. A mi abuelo Lalo, a quien extraño mucho y quien siempre confió en mí. A mi abuela Lidia, compañera de travesuras.

A mi papá, Ricardo, por apoyarme y conversar, por aproximarse a mi mundo.

A mi mamá, Lía, por haberme hecho creer en mí.

A mi hermana, Irupé, por escucharme, por divertirme, por abrazarme, cantar juntas y siempre querer viajar y comer.

A mi amor, Carlos. Por las horas de charlas sobre la tesis, por sentarse y pensar conmigo. Por abrazarme todos los días. Por soñar conmigo.

# Índice

## **Introducción** **11**

### CAPÍTULO I

#### **Coordenadas de una cartografía** **18**

|  |    |
|--|----|
| Estado de la cuestión: miradas actuales sobre el concepto de dirección teatral | 18 |
| Estética y política de la dirección teatral                                    | 28 |
| La disputa por la definición legítima de la dirección                          | 36 |
| Esferas de acción y reconocimientos públicos de la dirección                   | 42 |

### CAPÍTULO 2

#### **Aspectos metodológicos** **48**

|   |    |
|---|----|
| Documentar la dirección teatral: entrevistas en profundidad | 50 |
| Análisis de las entrevistas                                 | 56 |
| Otros documentos y algunas aclaraciones metodológicas       | 58 |

### CAPÍTULO 3

#### **Caminos y postas en la historia del rol de la dirección** **61**

|  |    |
|--|----|
| Una historia de contagios: perspectivas historiográficas   | 61 |
| Surgimiento del rol de la dirección en el teatro europeo   | 65 |
| Rasgos europeos en el teatro independiente de Buenos Aires   | 69 |
| Teatro independiente en Buenos Aires: aproximaciones y distancias                                  | 71 |
| Los grupos del movimiento de teatros independientes  | 72 |
| Historizaciones del teatro independiente en Córdoba  | 75 |
| Bases (1800 a principios de 1900)  | 75 |
| Primeras experiencias de teatros independientes (1950 a mediados de 1960)                          | 78 |
| Nuevo Teatro Cordobés o periodo de Consolidación (fines de 1960 - 1970)                            | 79 |
| Puentes y orillas entre el pasado y el presente de un rol situado en un teatro de tradición grupal | 82 |
| El rol de la dirección contemporánea de Córdoba entre tradiciones heterogéneas                     | 95 |

## CAPÍTULO 4

|  |            |
|--|------------|
| <b>Formaciones y reconocimientos en el teatro independiente actual</b> | <b>100</b> |
| <b>Las formaciones</b>   | <b>100</b> |
| Contextos de aprendizaje   | 101        |
| Las maestras y los maestros  | 107        |
| Formación específica de la dirección                                   | 110        |
| Territorialidad de la formación  | 112        |
| <b>Reconocimientos actuales en el teatro independiente de Córdoba</b>  | <b>114</b> |
| Nivel del Estado Nacional  | 114        |
| Nivel del Estado Provincial  | 116        |
| Nivel del Estado Municipal   | 117        |
| <b>Reconocimientos desde una perspectiva feminista</b>                 | <b>117</b> |
| El director como genio artista   | 118        |
| La dirección y la cuestión de género                                   | 118        |
| El caso del Premio Provincial de Teatro                                | 121        |

## CAPÍTULO 5

|  |            |
|--|------------|
| <b>Concepciones teatrales contemporáneas situadas</b>                                  | <b>130</b> |
| <b>Dirección: ¿qué es lo específico del rol?</b>                                       | <b>130</b> |
| Las decisiones y la tensión entre el avance y la pausa                                 | 131        |
| Reparto de lo sensible: la ilusión de la producción ejecutiva y el peso de la consigna | 139        |
| Escuchar y provocar, hacer emerger y hacer hacer                                       | 143        |
| Enunciación y rol intelectual  | 147        |
| <b>Metodologías de trabajo</b>   | <b>150</b> |
| Proyectos y objetivos  | 151        |
| Procedimientos de la dirección sobre las dinámicas de trabajo grupal                   | 154        |
| Recursos materiales y tiempo en los procesos   | 157        |
| <b>Los grupos: ¿una cuestión de afectos o de capacidades?</b>                          | <b>161</b> |
| Deseo de estar juntas y profundizar problemas de creación                              | 163        |
| Calidad humana como potencia artística   | 165        |
| La vida cotidiana, la producción artística y la responsabilidad afectiva               | 167        |
| Amistad y admiración   | 169        |
| <b>Puestas en escena</b>   | <b>170</b> |
| Actuación: búsqueda, desborde y compromiso   | 174        |
| Dispositivos: transposiciones mentales o afectaciones materiales                       | 179        |
| Dramaturgia: antes o durante   | 182        |
| <b>Espectadores: una cuestión de invitades y anfitriones</b>                           | <b>189</b> |



|   |            |
|---|------------|
| CAPÍTULO DE   |            |
| <b>Conclusiones</b>   | <b>194</b> |
| Historia hecha cuerpo: formaciones y premios como ámbitos de incorporación de las tradiciones | 196        |
| Concepciones directoriales en el teatro independiente de Córdoba                              | 204        |
| Teatro independiente y escenas de igualdad  | 209        |
| SECCIÓN DE  |            |
| <b>Referencias bibliográficas</b>   | <b>216</b> |
| SUMARIO DE  |            |
| <b>Personas, instituciones y obras mencionadas</b>  | <b>232</b> |



# INTRODUCCIÓN

## Introducción

Con frecuencia los estudios teatrales atienden aspectos de la puesta en escena o centran sus indagaciones en la experiencia estética propia del acontecimiento poético-convivial. Estos abordajes dejan de lado los procesos escénicos, verdaderas instancias constituyentes de los acontecimientos teatrales, cuyo estudio otorga una comprensión profunda de la producción teatral, de sus participantes y de las concepciones que los orientan a actuar. Al interior de estos procesos, la figura de la dirección adquiere un papel fundamental y encuentra su lugar de pertenencia y acción.

Nuestro propósito es analizar ciertas prácticas teatrales a los fines de aportar conocimientos situados para hacedores e investigadores, por igual. El enfoque se centra en el rol de la dirección, entendiendo que ésta opera de manera influyente en las concepciones que se elaboran sobre las puestas en escena, los grupos, los espectadores y los procesos; en definitiva, sobre el teatro mismo.<sup>1</sup> Los objetivos son comprender la especificidad de la dirección y, particularmente, entender el funcionamiento de un rol, que se diferencia del grupo, en el marco de una tradición de grupalidad y de creación colectiva, propia del teatro independiente de Córdoba. Intentamos demostrar que la especificidad de la dirección en este caso radica en proponer un reparto de lo sensible a un grupo, respecto de un proceso creativo. Es decir, la singularidad de la labor implica actividades de carácter fundante que afectan la forma en que el grupo emprende el trabajo creativo, crea sentidos y organiza el mundo sensible para sí y para el público. A su vez, la dirección tiene un lugar relevante en la transmisión, preservación y transformación de los rasgos propios del teatro independiente de Córdoba.

La creación colectiva de textos y dispositivos escénicos es una particularidad en términos de producción contemporánea a la que se considera una modalidad “rara” propia de un tiempo histórico ya acabado (Pavis, 2013, p. 81). Sin embargo, está vigente en el medio que analizamos y configura la forma habitual de trabajo de los grupos. La singularidad de los modos de trabajo de

---

<sup>1</sup> El “uso inclusivo de la lengua” (Aniceto et al., 2019) obedece a cambiar las representaciones que elaboramos de “todos” o “todos y todas” hacia “todes” en una configuración no binaria. Las formas gramáticas empleadas se refieren especialmente a hacedores, artistas o espectadores con la utilización de “marcadores neutros [que] vendrían a incluir todo lo excluido por los dos géneros marcados y lo que no se contempla en el no marcado” (Aniceto et al., 2019). Sentimos imperativo reconocer las distintas identidades que este trabajo convoca sin encerrarlas en una lengua que no logre hablar de ellas con la justicia que merecen.

la ciudad configura un caso clave y no únicamente por la documentación de su peculiaridad.

A lo largo del trabajo, desarrollamos estrategias para comprender las formas en que se recogen y actualizan diversas tradiciones artísticas, preguntarnos por las escenas de igualdad que habilitan dichos modos, reconocer las concepciones directoriales que desencadenan y observar de qué manera éstas se corresponden con el territorio teatral en que están situadas. Buscamos dar cuenta de las potencias del rol de la dirección en el teatro independiente, potencias que rescatamos de las prácticas actuales y que refieren a la experiencia que, como artista y directora, quien escribe ha podido vivenciar. Potencias, entendidas como el poder de afectar y ser afectado, el poder de hacer o el poder creativo<sup>2</sup>. Si bien nuestro anclaje es territorial, este trabajo busca ofrecer claves de lectura y enfrentar ciertos núcleos problemáticos que aporten a futuros estudios sobre la dirección teatral contemporánea en otros contextos.

A este fin, el desarrollo está estructurado de la siguiente manera:

El capítulo 1 presenta los antecedentes teóricos del rol de la dirección contemporánea y la perspectiva teórica de la investigación. La literatura al respecto considera a la dirección como organizadora de materiales o como mediadora entre la obra y el público, sin tomar en cuenta los procesos de creación y, mucho menos, su dimensión grupal. Estos enfoques distinguen lo significativo de lo intrascendente sobre la base de aquello que ingresa al plano público como discurso; es decir, colocan su atención en las implicancias del rol en la “esfera pública” (Fraser, 1998), como lo son las obras en tanto productos o las instancias de funciones. De este modo, menosprecian el valor de los procesos y de las labores de las personas implicadas en ellos, cuestiones vinculadas a la “esfera doméstica” (Segato, 2018) de la producción teatral, como serían los ensayos. En efecto, estos son parte de lo que se escapa de la esfera pública del teatro y configuran lo doméstico, algo casi íntimo, de un proceso teatral. La politicidad de la dirección –o capacidad de transformar lo común– se mueve en ambas esferas, llevando a cabo tanto prácticas teatrales visibles como aquellas sistemáticamente invisibilizadas.

Como señalamos, muchos análisis ponderan únicamente aquellas prácticas que ingresan a lo público. Si nuestro objetivo es definir la especificidad del rol de la dirección, es imperativo orientar la observación hacia su campo de acción –los ensayos y actividades asociadas– que es principalmente “el

---

<sup>2</sup> En palabras de Jean-Frédéric Chevallier y que Gabriela Aguirre Visconti recrea para el contexto del teatro independiente cordobés.

detrás de escena” del teatro. El interés por esta esfera del hacer teatral nos llevó a recurrir a abordajes feministas que brindan herramientas para valorar la procesualidad del trabajo, las dinámicas grupales y las concepciones que orientan las prácticas. Al interior del campo de acción que definimos para la dirección, el rol puede a la vez comprenderse mediante la noción de “reparto de lo sensible” (Rancière, 2009; 2011). Aunque Peter Boenisch (2015) asocie este concepto a la distribución de lo sensible en la función y no en los procesos, aquí nos referimos a sus capacidades para configurar las percepciones, la distribución del tiempo y el espacio, la distinción de lo valioso y de lo prescindible, la asignación de la palabra y la capacidad de decidir en los procesos de creación.

La dirección que estudiamos se desarrolla en el contexto del teatro independiente, por lo que corresponde diferenciarlo de otras artes y otras formas de hacer teatro, lo que es posible mediante la noción de “campo” de Pierre Bourdieu (1995). El interés específico del teatro independiente, o aquello que moviliza a los hacedores *a jugar el juego* del campo, es “la pulsión expresiva” (Alegret, 2017) que posibilita su participación en actividades, trabajos o instancias que serían incomprensibles para quienes no participan del teatro independiente. El escenario es complejo, en tanto la “anomia” – que en términos de Bourdieu caracteriza los campos artísticos– produce que las prácticas de los agentes estén permanentemente disputando el sentido legítimo de la dirección y del teatro contemporáneo (1995, pp. 98; 341).<sup>3</sup> Aun así, las tensiones no impiden el trabajo cooperativo entre artistas, habilitado por las “convenciones” establecidas en torno al mundo del teatro independiente y la dirección. Sin embargo, las convenciones no terminan de esclarecer la especificidad del rol (Becker, 2008).

El mutuo reconocimiento de los hacedores, respecto de su pertenencia al teatro independiente, los diferencia de otras personas y grupos, y los lleva a constituirse en una “identidad colectiva” (Mouffe, 2007, 2014). Aquellas personas afectadas por el deseo de participar de acciones, encuentros y espacios del teatro independiente se distinguen del pensamiento “hegemónico” (Mouffe, 2007, 2014), en otras palabras, el pensamiento neoliberal, colonial, patriarcal. Las lógicas de mercado se suspenden –al menos parcialmente– y sus prácticas no se corresponden con el beneficio económico. Inclusive, la

---

<sup>3</sup> Anomia, en términos de Bourdieu, es la falta de una frontera consensuada entre lo artístico y lo no artístico, entre lo que es “buen” arte y lo que no. La institucionalización de la anomia implica que “nadie puede erigirse dueño y señor absoluto del *nomos*, del principio de visión y división legítima” (Bourdieu, 1995, p. 202).

pertenencia de clase de muchos de sus participantes nos lleva a preguntarnos por la potencialidad del teatro independiente para construir “escenas de igualdad”, es decir escenas en las cuales aquellos que no tienen voz, la obtienen (Rancièrè, 2010; 2012). Nos preguntamos entonces por el papel que juega la dirección en estas escenas.

El capítulo 2 detalla el diseño metodológico de la investigación. Para estudiar la dirección en el teatro independiente de Córdoba, decidimos observar a directores y directoras referentes del campo. Adoptamos los criterios de reconocimiento que el circuito establece y decidimos acotar la muestra por las edades de las directoras y directores. De este modo, las y los sujetos reunidos detentan aquello que el campo define como *las formas deseables de dirigir*. A la vez, es un conjunto de personas que atravesó trayectorias comparables debido a que vivenciaron los mismos procesos sociales, por ejemplo, en sus recorridos formativos, los que se desarrollaron enteramente en el periodo democrático.

La indagación sobre el rol se realizó a partir de la enunciación de las propias prácticas, en entrevistas que habilitaron la producción de una reflexividad sobre el itinerario de formación, de producción y las conceptualizaciones que elaboraron sobre su quehacer, explicitando las concepciones teatrales que los orientan a actuar. Nuestras elaboraciones teóricas parten del análisis del discurso que realizamos sobre las entrevistas y la consulta de otros documentos de acceso público vinculados a obras y a antecedentes en el teatro independiente.

El capítulo 3 traza un recorrido histórico que nos permite reconocer las principales tradiciones que constituyen el rol de la dirección actual en el territorio particular de la ciudad de Córdoba. En éste, es posible advertir los orígenes disímiles del teatro contemporáneo en la ciudad mediante las incompatibilidades de las prácticas respecto de una única tradición. Nos referimos a características del teatro independiente contemporáneo de Córdoba: primero, cierta división de roles que se corresponde con los teatros modernos europeos de principios de siglo XX; segundo, el modo de producción “independiente”, semejante al movimiento de teatros independientes de Buenos Aires de 1930 en adelante; tercero, la organización grupal desjerarquizada, característica del movimiento de creación colectiva latinoamericana de los años sesentas y setentas; cuarto, la experimentación, que fuera adoptada como metodología por el Nuevo Teatro Cordobés de los setenta. Por ello, examinamos momentos puntuales de la historia vinculados a estos movimientos, en virtud de observar las huellas que el pasado dejó en el presente.

La circulación de las concepciones teatrales a través del tiempo y el espacio requiere analizar no sólo continuidades y rupturas en relación a tradiciones disímiles, sino también el modo en que se dieron procesos de permeabilidad y distanciamiento respecto de sus fuentes de origen. Los procesos de transmisión de prácticas, metodologías, éticas de trabajo, etc., contribuyeron a configurar los rasgos del teatro independiente y, con ellos, los modelos de dirección que los y las hacedoras adoptaron.

El capítulo 4 describe las formaciones de las personas entrevistadas y expone los reconocimientos que otorga el campo. A partir de las entrevistas, abordamos los contextos de aprendizaje a fin de conocer las formas instituidas para aprender a dirigir, las concepciones de dirección que el propio campo imparte, así como las características que cada contexto propicia o desalienta. Por los distintos contextos, nos referimos a las instituciones oficiales, a las instancias no formales como talleres y a los espacios informales, como los procesos de ensayo en sí. Asimismo, presentamos los reconocimientos desde los tres niveles del Estado –municipal, provincial y nacional– especificando los beneficios que cada distinción estipula. Estos reconocimientos instituyen reglas de juego y condicionan las prácticas de las y los hacedores: disponen qué estéticas son valiosas, qué formas de producción o metodologías de creación son adecuadas o qué tipos de trabajo merecen ser recompensados. A partir de estos, podemos estudiar los medios que el campo establece para distinguir las *formas legítimas de dirigir*, de las que no lo son. Los fundamentos de los criterios de calidad de las obras son considerados para el caso particular del Premio Provincial de Teatro, otorgado por la Agencia Córdoba Cultura, perteneciente al Gobierno Provincial. A la luz de las perspectivas de género, este caso explica ciertas lógicas de reconocimiento en el teatro independiente de Córdoba.

El capítulo 5 indaga sobre dimensiones fundamentales del quehacer directorial. A partir de las entrevistas, condensamos los aspectos más potentes de las concepciones del teatro independiente en Córdoba, en términos creativos. Con esto nos referimos a los sentidos que organizan las prácticas y la manera en que éstas afectan de modos singulares al proceso, a la metodología de trabajo, al grupo, a la puesta en escena y al encuentro con espectadores. A su vez, las concepciones modifican sensiblemente los objetivos de las prácticas directoriales. Ancladas en una tradición de fuerte grupalidad, y experimentación, envueltas en condiciones de producción desfavorables, las concepciones cordobesas tensionan las definiciones de “dirección” que tenemos como referencia en la teatrología.

En el análisis, recuperamos de cada entrevista aquellos fragmentos que aportan a pensar a la dirección en su complejidad. Distinguimos aquellos pasajes que dialogan con modos democráticos y complejos de ejercer la dirección, enmarcados en un rol que detenta poder y organiza el mundo sensible. Con esto, pretendemos dar cuenta de la labor de la dirección, incluyendo aquello que integra la esfera pública –las puestas en escena y el encuentro con espectadores– y la esfera doméstica –las metodologías de creación y la grupalidad– para establecer la especificidad del rol.

En primer lugar, evidenciar el modo en que se lleva adelante la dirección de manera integral permite abordar sus alcances específicos respecto, por ejemplo, de la metodología de trabajo. Significa considerar qué tipo de objetivos o metas se establecen, qué papel juega la dirección en el desarrollo de la dinámica grupal o qué implicancias tienen los recursos materiales en el proceso. En segundo lugar, si la metodología es grupal, corresponde preguntarse por los cimientos sobre los que se funda el grupo y las incidencias de la dirección en estos. En tercer lugar, si una meta del proceso es producir una puesta en escena, examinamos cuáles son las concepciones con las que se trabaja y cómo estas afectan a los materiales y personas implicadas. En último lugar, analizamos las ideas sobre el espectador que están presentes en el trabajo creativo. Estos aspectos están afectados de manera transversal por las concepciones sobre dirección que los propios directores y directoras sostienen, es decir que definen la particularidad de la dirección de acuerdo a los quehaceres que afrontan, cuestiones que analizamos con el fin de sistematizar la especificidad del rol.

Dentro del campo del teatro independiente de Córdoba, hemos observado la “destotalización” o “canon de multiplicidad” (Dubatti 2020, p. 34) en las producciones, en los modos de entender la dirección, el grupo, la audiencia, las obras, e inclusive en la definición de lo específicamente teatral. Cada *hacedor* despliega estrategias distintas a la de otro, produce obras únicas, describe la particularidad de su práctica. Todos los casos son únicos, indudablemente. Por ello, nuestra investigación busca comprender la heterogeneidad en su complejidad y a la vez, encontrar lo que poseen en común en tanto parte de un proceso histórico y social. Esperamos haberlo logrado.





COORDENADAS DE UNA  
CARTOGRAFÍA

# Coordenadas de una cartografía

## Estado de la cuestión: miradas actuales sobre el concepto de dirección teatral

El debate que hace eco en nuestro trabajo sobre la dirección en el teatro contemporáneo es pronunciado desde enfoques distintos, tanto desde los estudios europeos contemporáneos (franceses, ingleses, españoles), como desde autores argentinos. Una singularidad de estos últimos es que su desarrollo teórico muchas veces está afincado en la producción artística y, en particular, en la dirección. En efecto, es notable que en Argentina gran parte de la bibliografía específica sobre dirección teatral y puesta en escena proviene de autores que son, a la vez, directores o bien, que además de estas dos identidades son también docentes de espacios universitarios de arte o teatro. Muchas de sus reflexiones están fundamentadas en la práctica de la realización artística o en la enseñanza del teatro. En línea con el diagnóstico que Peter Boenisch hace al respecto, consideramos que muchas preguntas acerca de la dirección teatral no encuentran respuesta en la bibliografía: la investigación teatral ha ofrecido un trabajo prolífico sobre la actuación, sobre sus problemas y sus técnicas, sin embargo, aún es necesario avanzar en una interrogación profunda sobre la dirección teatral (2015, p. 4). Si bien hay numerosos estudios historiográficos, descripciones de la labor de directores (y pocas directoras), o bien, manuales de procedimientos de dirección, consideramos necesario cambiar el foco de los interrogantes, para pasar de lo que hacen directores y directoras particulares a pensar lo que la dirección hace.

Apelamos a la noción de desacuerdo de Rancière, también tomada por Peter Boenisch, quien entiende que se trata de “un tipo determinado de situación de habla: aquella en la que uno de los interlocutores entiende y a la vez no entiende lo que dice el otro” (Rancière, 1996, p. 8). Es más, en este debate, los autores escriben en lengua francesa, inglesa, alemana o española y en los distintos textos recuperan las voces de otra lengua, eligiendo conservar el significado que trae aparejado en una tradición particular. *Mise en scène*, *regie*, *mettre en scène*, *staging*, son algunos de estos casos. De igual modo,

es observable que el desacuerdo opera también en los objetivos de reflexión, dado que algunos trabajos se detienen principalmente en la comprensión de los materiales que integran la puesta en escena, mientras que otros se centran en la esfera de la experiencia teatral.

Igualmente pueden reconocerse tendencias al interior de la teatrología contemporánea que oponen sus puntos de partida, ya sea por ponderar la composición de la obra o la función como encuentro con la audiencia. Por un lado, aquellos que se inclinan a valorar la centralidad de la organización de la escena. Desde esta perspectiva, suele destacarse la puesta en escena como eje central de la práctica teatral y ponderar el rol en función de su capacidad de ordenar los materiales que hacen a la puesta. Actuación, escenografía, texto, música, etc. son entendidos como materiales puestos a disposición de un proceso de construcción de sentidos individual: de la dirección. Esta perspectiva pondera el “texto espectacular” (Féral, 2004, p. 111). Por otro lado, algunos estudios surgidos en un contexto menos logocéntrico formulan la idea de que la dirección desarrolla una mediación en el encuentro entre audiencia y escena, dando importancia al vínculo. En este enfoque, el valor de las prácticas teatrales está en la reunión entre espectadores y escena, y no exclusivamente en la escena, a eso llamamos “experiencia” teatral (Dubatti, 2010, p. 40). Además, se multiplican las posibilidades de sentido, ya que la univocidad del teatro deja de ser una responsabilidad de la dirección. Si el objetivo es el encuentro, y no la construcción de un material organizado mediante un sentido, se habilita el valor de las sensibilidades y los sentidos de la multiplicidad de espectadores y hacedores. Esta postura se encuentra en consonancia con los desarrollos de Marco De Marinis y de Jorge Dubatti, que entiende al teatro como “un acontecimiento constituido por tres sub-acontecimientos relacionados: el convivio, la poiesis y la expectación” (Dubatti, 2012b, p. 35). El convivio designa a la reunión de los cuerpos de actores, artistas técnicos y espectadores en un mismo tiempo y territorio físico, dentro del cual ocurren los otros dos sub-acontecimientos, asociados a la división del trabajo entre artistas y espectadores. La poiesis es producida por los artistas a través de acciones, palabras, objetos, luces, sonidos, etc. La expectación es producida por los espectadores, ante la producción poeética.

Entre estas dos tendencias opuestas, la textual y la experiencial, decidimos posicionar las distintas nociones de dirección que nos sirven de antecedentes. Hacia un extremo, podemos pensar la propuesta de Juan Antonio Hormigón, quien en su libro Trabajo dramaturgico y puesta en escena (2002) recoge su experiencia artística como realizador español y pedagogo para presentar una

elaboración de carácter teórica. Allí plantea que el director es el creador del espectáculo, para lo cual cuenta con la colaboración de un equipo que construye elementos de la trama significativa y del discurso teatral. Considera que tiene una doble operatividad en tanto es diseñador y conceptualizador, a la vez que se convierte en inductor de la creatividad en otros (2002, p. 27-28). En otro pasaje se refiere a que la creación de espectáculos es el objetivo de la profesión del director, que realiza “mediante la articulación, selección y organización de los elementos expresivos según criterios estéticos y estilísticos personales, recursos técnicos adecuados y leyes propias de la escena” (2002, p. 132). Con posterioridad afirma que es el director quien “enuncia el sentido totalizador” de la obra, haciendo uso de herramientas expresivas –entre las que enumera el trabajo actoral– a la vez que genera relaciones entre los distintos instrumentos a los que apela (2002, p. 196).

En las concepciones de Hormigón la puesta en escena es “una determinada organización de los materiales escénicos: interpretación actoral, música, elementos espacio-visuales, movimiento, iluminación, etc.” que requiere “un cierto orden y sentido escénicos, así como la selección primaria de los materiales escogidos” (2002, p. 21). Se hace foco en la organización de materiales en función de un criterio, definido desde la dirección y al servicio del producto escénico. Desde esta perspectiva, es comprensible que la noción de dramaturgia sea estructurante del concepto de dirección, en tanto es pensada como “todas las leyes y elementos de la proyección del drama y del teatro” (2002, p. 106), es decir, como un eje de ordenación y disposición de materiales diversos. Aun cuando se separa de la definición clásica de dramaturgia e intenta acercarse a una perspectiva renovada, aludiendo a la “acepción teórica contemporánea” formulada por Patrice Pavis en los setentas, Hormigón reitera el valor de la estructura y del ordenamiento de materiales en el espacio y tiempo escénicos. Retoma a Pavis, quién considera que la Dramaturgia, como disciplina, se cuestiona por la disposición de materiales y estudia “la estructura a la vez ideológica y formal de la obra, la dialéctica entre forma escénica y un contenido ideológico y el modo de recepción del espectáculo por el espectador” (1978, p. 47).

En el otro extremo, Peter Boenisch<sup>4</sup> acude a la palabra alemana *regie* para hablar de dirección en términos contemporáneos. Si bien trataremos en profundidad a este autor en el siguiente apartado, por ahora señalamos que comprende a la dirección como un “médium” entre la audiencia, el

---

<sup>4</sup> Los textos del autor se encuentran en lengua inglesa, las traducciones son nuestras.

texto escénico y el momento presente (Boenisch, 2015, p. 21-22). En su libro *Directing scenes and sense* (2015), critica la noción de teatro cuando es definido solamente como una “máquina semiótica de representación de significados, transportando la página escrita, a través del escenario, a la audiencia que tiene que decodificar su mensaje en la forma correcta” advirtiendo que el otro extremo tampoco es deseable ya que con una postura polarizada de ese modo “nos perdemos tanto como si fantaseamos con la performance teatral como una experiencia fenomenal puramente pre-semántica” (2015, p. 9). En este sentido, el autor propone una mediación diferente a aquella que ocurre “de la página al escenario” para entender la dirección como un proceso de mediación:

¿Cuál es la mediación que la dirección realmente implica? Como médium, el teatro establece relaciones: por medio de su performance, relaciona el texto escrito con el momento presente, en el cual una audiencia espera y siente el texto, mediado por la puesta en escena. ... Como proceso de mediación, la dirección organiza las escenas, los sentidos<sup>5</sup> y las percepciones que interconectan procesos de dirección (y performance) con actos de expectación. (2015, p. 21-22)<sup>6</sup>

Plantea que el verdadero sentido de la producción teatral emerge “de la quintaesencia del encuentro del público, facilitado por la dirección y sus relaciones reflexivas: un encuentro con tradiciones culturales y registros de la memoria cultural, pero últimamente también el encuentro con nosotros mismos como espectadores” (2015, p. 22). Para desarrollar sus nociones de la dirección considera las conceptualizaciones de Rancière respecto del “reparto de lo sensible” (2015, p. 9). Su enfoque se propone pensar a la dirección de un modo superador de la visión del director como propietario y última autoridad de la obra, controlando todos sus aspectos (2015, p. 8).

Tanto Hormigón como Boenisch dialogan con Patrice Pavis. El primero, para apoyar sus definiciones; el segundo, para tomar cierta distancia y proponer otro tipo de abordaje. Sin embargo, los tres autores toman el mismo punto de partida: la existencia de un texto. En su libro *La mise en scène contemporaine* (2010), Patrice Pavis presenta una argumentación centrada en la dramaturgia

---

<sup>5</sup> Senses puede comprenderse como sentidos, sensaciones, percepciones o sentimientos.

<sup>6</sup> “So, what does this mediation of Regie actually entail? As a medium, theatre establishes relations: via its production and performance, it relates the written playtext with the present moment, in which an audience sees and senses the playtext, mediated through the production (...) As a process of mediation, Regie organises the scenes and senses that interconnect processes of directing (and performing) with acts of spectating”. (Boenisch, 2015, p. 21-22). La traducción es nuestra.

preexistente, donde las disrupciones en el teatro contemporáneo, relación al teatro moderno, están vinculadas principalmente a las dramaturgias. Directores asumen textos para poner en escena, adquiriendo unos desafíos distintos a los que el teatro moderno les proponía. Entonces, la noción misma de puesta en escena y de dramaturgia, estructuran la práctica directorial. Para atender a la “puesta en escena”<sup>7</sup> contemporánea, caracteriza primero la *mise en scène*, en su acepción moderna, como “un sistema de significación controlado por un director o un colectivo” que al poner el teatro en práctica, lo hace de acuerdo a “un sistema implícito de organización del significado” (2013, p. 4). Pavis recupera a Thomas Postlewait cuando refiere a puesta en escena como todo aquello que ocurre en el continuum de tiempo y espacio de la performance teatral, incluyendo las acciones de performers y que, en el periodo moderno, el rol del director fue organizar todos esos elementos en un trabajo unificado (2013, p. 5). Ahora bien, para 1990 caracteriza el retorno al texto y a una nueva escritura donde la cuestión ya no estaba centrada en el control del texto por parte del autor o del director, sino sobre cómo la actuación y la experimentación escénica impulsaron a actores y espectadores a entender el texto en sus propios términos (2013, p. 15).

A la hora de hablar de teatro contemporáneo, Pavis profundiza la noción de dirección como un sujeto “sometido a una desitinerrancia” y señala su destino errático al interior del texto y su sentido, al plantear que ya no existen lugares fijados y que deberá lidiar con la indeterminación (2013, p. 45). El autor pone en relieve que el “poder” ya no reside en la figura de la dirección, sino que es traspasado al actor y, en última instancia, al espectador, que tiene la pelota en su cancha durante la función. La dirección “ya no pretende disputar o reconstruir el mundo, ni producir su propio universo capaz de competir con el mundo”, y el sujeto que asume ese rol “ya no tiene que ser un “crítico cultural” que describe y desafía al mundo” (2013, p. 97). De ese modo, le asigna un lugar de deconstructor, un difuminador de categorías, cuya única condición es el deber de “poner el teatro en movimiento” (2013, p. 97). Constantemente se va poniendo en cuestión la “antigua” posición de la dirección como creador y ordenador del mundo, considerada “absolutista y autoritaria”, para dar lugar a modos más receptivos y permeables como horizontes directoriales (2013, p. 177). Una puesta en escena descentrada y deconstruida es lo que Pavis postula para el teatro contemporáneo. Conceptualiza la deconstrucción como

---

<sup>7</sup> Sin traducir el término francés, en su versión en lengua inglesa Pavis mantiene la voz *mise en scène*. En este texto mantendremos el término francés en los casos que el autor lo haya utilizado.

procedimiento para hacerle frente a lo posmoderno, al director como “sujeto posmoderno discontinuo” dotado de poderes intermitentes y dispersos (2013, p. 279), y a la escena como un mosaico, traceada de fragmentos que ningún director o directora podrá juntar y que en esa abundancia de materiales será quien recorte y aclare (2013, p. 281). Pavis retoma a Bernard Dort, cuando declara que el director no ha sido eliminado, sino que se le han asignado nuevas tareas en un “representación emancipada” (2013, p. 179). Nuestra tesis busca precisar esas tareas.

No es casual que en estos y en otros trabajos, nos encontramos con la referencia permanente al término “dramaturgia”. La noción de teatro contemporáneo que construyen los centros hegemónicos de producción teórica teatral se funda en condiciones de producción particulares, entre las cuales es fundamental la preexistencia de un texto. Inclusive, Pavis precisa que la diferencia entre la producción textual en proceso es una cuestión de época:

Ya no estamos, como en los sesentas o setentas, en la situación de escritura en proceso, trabajo que se desarrolló en el taller, y probablemente para ser modificado después de que los actores lo hubieran probado. Se ha vuelto raro, al menos en Francia, que un texto sea producido colectivamente, o que actores sean partícipes en el proceso de la elaboración del texto. Semejante lujo es raro en estos días (2013, p. 81).

Lo verdaderamente extraño es que aquello que es inusual (y lujoso) en el teatro francés sea lo habitual en el teatro independiente en Córdoba. La escritura en proceso es considerada como producto de un momento histórico ya concluido y, sin embargo, encuentra continuidad en las prácticas cordobesas actuales. Una modalidad que fuera típica en los sesentas o setentas se mantiene vigente en las prácticas contemporáneas, que aún conservan aspectos de la tradición de la creación colectiva. Las tendencias contemporáneas se nutren y actualizan metodologías de trabajo propias del movimiento latinoamericano de creación colectiva de los setentas, tomadas en ese periodo por los grupos del Nuevo Teatro Cordobés y retomadas en la actualidad por las nuevas generaciones de hacedores.

Las condiciones de producción francesas, que construyen la dirección sobre la base de una dramaturgia previa, son muy diferentes a las que analizamos en el teatro independiente de Córdoba. Aquí la relación con el texto es bastante más heterogénea que la que plantea Pavis. Entre las prácticas que analizamos, hay obras que trabajaron sobre una dramaturgia previa, obras que lo hicieron sobre una dramaturgia escrita en el proceso por la dirección,

otras que lo hacen sobre una dramaturgia escrita colectivamente o inclusive no hay un paso del texto dicho, producido en ensayos, al texto escrito. Todas estas posibilidades no se contemplan en las conceptualizaciones del rol de la dirección que dan por hecho una única posibilidad de pensar el vínculo entre la dramaturgia y el proceso: una relación de anterioridad en el tiempo, con cierta estabilidad de los materiales escritos.

Es en este punto donde podemos entender por qué estas teorías se empeñan en precisar el concepto de dramaturgia. En esa brecha se inscribirían los textos de Joseph Danan, dramaturgo e investigador francés, que pone en claro que a los fines de discutir la cuestión de la dramaturgia no es operativa la distinción entre la figura del autor dramático ni del director de escena, sino la función que él denomina dramaturgia. En virtud de esto, propone la definición “movimiento de tránsito de las obras de teatro hasta llegar a la escena” (2012, p. 12-14) para referirse a la dramaturgia que está (en el territorio del teatro) del lado de la escena y no del texto. En su ensayo *¿Qué es la dramaturgia?* (2012) atiende a la cuestión de la acción, y retoma a Philippe Lacoue-Labarthe y Jean-Luc Nancy con “puesta en obra del drama” y “activación de la acción”, clarificando al mismo tiempo que la dramaturgia es artificio, fabricación, decisión. Danan acude a las palabras de Dort e introduce la idea de “mentalidad dramaturgica” para indicar el trabajo que implica imaginar las posibilidades de representación de un texto, responsabilidad que es concerniente a todos los que participan en la creación de un espectáculo teatral “y entre ellos, en primer lugar, el director de escena” (2012, p. 23). El concepto se abre al ampliar la idea de texto por la de material y la de representación, por la de escena.

Desde una perspectiva diferente, de tipo sociológico, Serge Proust (2001; 2012; 2019) define la dirección como un trabajo artístico que requiere calificaciones artísticas y juicios estéticos específicos. Coincide con los autores citados anteriormente, que provienen de otras perspectivas, al considerar que hay materiales pre-existentes como la escenografía, el texto, los cuerpos de los actores. Eventualmente, la dirección tiene la capacidad de producir juicios estéticos y técnicos sobre dichos materiales. Para conceptualizar el rol se vale del concepto de “artificación”: un proceso de trabajo caracterizado por los cruces entre lo artístico y lo no-artístico, que ocasionan un cambio de definición y estatus de las personas, los objetos y las actividades (Heinich y Shapiro, 2012, p. 20). En el teatro, la artificación no transformaría un objeto que ya existe, sino que buscaría construir una nueva realidad inmaterial, mediante la dirección teatral. Esa nueva obra de arte será reconocida como tal, requiriendo calificaciones artísticas y juicios estéticos nuevos y específicos



(Proust, 2019, p. 339). Arribar a esta meta requiere “un esfuerzo estrictamente intelectual y se basa en juicios estéticos que incorporan preocupaciones que surgieron por primera vez en el siglo XVIII” (Proust, 2019, p. 339). El trabajo de artificio exige la capacidad de clasificar materiales, nombrar las relaciones entre materiales o darles una nueva entidad por fuera de sus estados en crudo, combinándolos o jerarquizándolos para “constituir una realidad que sea otra y reconocida como ‘superior’” (Proust, 2019, p. 339).<sup>8</sup> Para Proust, el reconocimiento se obtiene mediante la creación de una nueva realidad inmaterial a partir de materiales existentes, en ese contexto las y los directores son artistas que gradualmente van distinguiéndose de otros participantes del proceso por la combinación de varios atributos. Tendrían habilidades para “unificar en la escena un número creciente de componentes (actuación, iluminación, escenografía, vestuario, sonido, y más)”, tendrían capacidad de producir reflexiones intelectuales sobre esas actividades y, además, podrían monopolizar “recursos públicos” (Proust, 2019, p. 339).<sup>9</sup> La noción del autor está inscripta en las prácticas del teatro público parisino.

Tanto la propuesta de Boenisch como la de Proust nos sitúan en unas coordenadas particulares: por un lado, describen las prácticas directoriales como prácticas sociales, como un proceso de trabajo que implica habilidades y reconocimiento; y por el otro, proponen una revisión del concepto en función de la distribución del mundo sensible. El “reparto de lo sensible” es fundamental en la teoría de Jacques Rancière para referirse a la “distribución y redistribución” de lo inteligible, de lo escuchable y de lo visible (2011, p. 34).

De igual importancia son los aportes que realiza el campo teórico de la teatrología y las escrituras y sistematizaciones de teatristas, incluyendo los textos que se sitúan entre estas dos escrituras. El caso del director Ricardo Bartís en vínculo con el investigador Jorge Dubatti, es ejemplar. Sobre la práctica directorial afirma que:

el director es el responsable de la combinatoria de todas las fuerzas o elementos de aquello que se producen en el escenario. Es el que intenta generar el ritmo (...) como idea teatral, las combinatorias entre el tiempo

---

<sup>8</sup> “There are of course pre-existing material components (the sets, the playwright’s text, the actors’ bodies, etc.), which can elicit technical and/or aesthetic judgements. But the work of artifice demands an effort to categorize and name things, combining and subsuming these elements so as to constitute a reality that is other and recognized as ‘superior’, and which for that very reason becomes the main focus of discussion” (Proust, 2019, p. 339)

<sup>9</sup> “the ability to unify the staging of a growing number of components (the acting, lighting, sets and scenography, costumes, sound, and so on); the intellectualization of this activity through the production of commentary; and the monopolization of public resources” (Proust, 2019, p. 339). La traducción es nuestra.

y el espacio, y sobre todo las relaciones de lenguaje de la actuación. Por otro lado formula o plantea un campo de ideas (...) y propone tomar caminos laterales, indirectos, multiplicar esas ideas (...) pero por sobre todo producir materialidad escénica, temperatura, gestos, ritmos que se van seleccionando. (Bartís 2003, p. 115)

De esta manera el autor plantea un campo de acción al interior del texto escénico, en el que los sentidos que pretende multiplicar involucran a un espectador activo. Para Dubatti (2003) la noción de teatro que moviliza la labor de Bartís se funda en un teatro como experiencia efímera que “acontece en los cuerpos de los actores, en el convivio y el encuentro de presencias. Bartís asimila la percepción teatral a la de devenir de nuestro régimen de experiencia real” (p. 7). De este modo, la poética del teatro de Bartís integra la noción de mediador que revisamos con anterioridad.

Con otras concepciones sobre las instancias que generan el “acontecimiento teatral” (Dubatti, 2012b, p. 33), pero considerando a la dirección como ligada a la puesta en escena en el presente, podemos leer los planteos del director de teatro Rubén Szchmacher (2015). Considera que la dirección implica el nacimiento simultáneo del objeto y la acción: “la dirección es una acción, un conjunto de operaciones sobre la materialidad de los elementos propiamente teatrales, que posibilita que, de manera más o menos eficaz, se constituya la puesta en escena” (Szchmacher, 2015, p. 13). A partir de sus experiencias como director, este autor desglosa varios aspectos en los que se asienta el rol, considerando primero que lo distintivo es la toma de decisiones sobre la puesta en escena: “un espectáculo es dirigido por aquel o aquello que tome la mayor cantidad de decisiones” (2015, p. 97). Postula igualmente la dependencia “inevitable” de la dirección a los demás miembros del proyecto, ya que la palabra del director estaría mediatizada por las de los demás (2015, p. 115). Nos llama la atención que no se considere la participación de otras personas en términos de creación, sino como meros medios de los objetivos directoriales. Por último, destacamos de esta perspectiva que le asigna a la dirección la responsabilidad de generar relaciones entre los espectadores y la puesta en escena (2015, p. 131).

En un sentido similar, Guillermo Heras (2014), director de escena español y docente universitario, propone inicialmente la comprensión del “director de escena como productor de sentido” (p. 10), que “debe crear una poética propia que configure una dialéctica interna entre las diferentes áreas de creación del proceso escénico y su propia visión del mundo” (p. 18). Heras plantea que hay dos momentos fundamentales en “la construcción de la poética de un

espectáculo por parte del director de escena: el tiempo de su estudio personal (...) y el desarrollo de los ensayos” y acentúa la labor con los actores, a los que debe comunicarles un discurso metafórico a los fines de “ser un constructor de mundos sensoriales” (2014, p. 66). Hasta aquí hay un fuerte hincapié en la noción de los sentidos y significados que produce el texto escénico, con una breve mención a la experiencia sensorial. Con posterioridad, Heras plantea la metáfora de un “capitán de barco” que tiene una tripulación y unos posibles viajeros para una travesía marítima (2014, p. 77). En el mismo sentido, más adelante puntualiza que es “la persona por la que pasan todas las decisiones finales –por muy en equipo o colectivo que sea el trabajo–” (2014, p. 151). Como antes, próxima a la perspectiva de Hormigón, Heras opta por un abordaje centrado en la jerarquización del rol como característica fundamental de su especificidad.

En contraste a esta visión del trabajo colectivo, Víctor Arrojo (2014), director y pedagogo mendocino, plantea un enfoque diferente a los anteriores al referirse a la cuestión grupal y los roles de la dirección, haciendo hincapié en el aspecto motivacional del director en el proceso de creación. Entiende que las funciones principales son la estimulación, la observación crítica, la elaboración y selección de recursos expresivos, la consideración del espectador, la capitalización de la etapa de funciones.

En el contexto cordobés es relevante considerar la propuesta de Cipriano Argüello Pitt (2015), ya que forma parte del ámbito del teatro independiente como director y a la par es docente universitario, produciendo conocimiento específico para el teatro. El autor considera que “la pregunta sobre qué es un director de escena es la pregunta sobre el teatro” y plantea como hipótesis que “el realismo funda la tradición de directores dramaturgos” (p. 14). Igualmente, plantea que el ensayo es decisivo en relación a las preguntas que propone, ya que una metodología u otra se correspondería con una definición de dirección y, también, de teatro. Su conceptualización se afianza en el territorio del ensayo, ya que supone que ese “es el campo de trabajo del director, que debe estimular (...) coordinar las fuerzas individuales y colectivas en la creación de una tercera cosa: la obra” (2015, p. 82). Su labor es propiciar las condiciones para que sucedan cosas, hallazgos (2015, p. 83). Además de la cuestión del ensayo, Argüello Pitt presenta como actividad de la dirección la organización de los materiales, “creación composición y montaje (...) mi perspectiva es la de un director que crea una dramaturgia compleja de la escena” (2015, p. 49). El autor dialoga con las nociones de Danan para manifestar su postura acerca de que el director con su técnica ya no busca “transmitir mensajes”, sino que “lo

que se pone en relieve el juego por el juego mismo; el placer de conocer sobre el sentido de lo que se conoce”, en una ponderación de los procedimientos en vistas a discutir “los estatutos de la representación” (Argüello Pitt, 2015, p. 33-34). La dicotomía de puesta en escena como “máquina semiótica” y acontecimiento teatral como “pura experiencia” organiza las nociones de teatro, de dirección y sus respectivos modos de conceptualizarla.

## Estética y política de la dirección teatral

Es necesario tener en cuenta que la dirección se lleva adelante en base a una estética, es decir, a una particular manera de organizar el mundo sensible. Su capacidad para transformar lo común de la comunidad, es decir la politicidad de la dirección, afecta tanto a lo social –en tanto les espectadores que participan de la experiencia teatral– como al grupo que lleva adelante el proyecto. Como señalamos, nuestra comprensión de la dirección teatral es tributaria de las ideas de Jacques Rancière (1996, 2006, 2009, 2010, 2011, 2012, 2013) sobre estética y política, y de las apropiaciones que de este autor hace Peter Boenisch para el campo de las teorías de la dirección teatral; como así también de los aportes de Chantal Mouffe (2007, 2014) sobre política, hegemonía e identidades culturales y los planteos de Rita Segato (2018) sobre la distribución de los espacios dotados de politicidad en la vida contemporánea. Por su parte, en relación al campo específico de la producción teatral, Pierre Bourdieu (1995, 2003, 2007, 2008) y Howard Becker (2008) orientan nuestra lectura de las prácticas y las disputas en la definición legítima de la dirección.

Para conceptualizar la dirección teatral, Boenisch adhiere a la idea rancieriana de estética como reparto de lo sensible, y entiende a los actos políticos y disensuales como prácticas intrínsecas a la dirección teatral contemporánea. Nuestro razonamiento se asienta en la comprensión de que la política tiene en su base una estética, como propone Jacques Rancière. El autor plantea una definición amplia del concepto de estética, que trasciende las prácticas artísticas. Serían las formas a priori que determinan lo que se da a sentir, el modo de entender, percibir y apropiarse de los tiempos y de los espacios, ser capaz de ver y oír, de ser visto o ser oído, y que nuestra voz sea considerada palabra o ruido (Rancière, 2009, p. 10). El reparto de las formas de percepción vendría a definir los temas y las formas de la política, que se tratará de lo que vemos y de lo que podemos decir de eso. También, de quién puede ser visto y de quién puede ser oído y entendido. Comprender a la estética desde esta perspectiva no sólo implica pensar “las formas de inteligibilidad

del arte” sino que afecta la distribución de competencias y “las maneras de pensar en qué consiste la comunidad” (Rancière, 2012, p. 84-85).

Como dijimos, Peter Boenisch considera el rol de la dirección como un proceso de mediación: el director es quien organiza las escenas, los sentidos y las percepciones que interconectan procesos de dirección (y performance) con actos de expectación. Esa mediación toma la forma del “reparto de lo sensible” (Boenisch, 2015, p. 22), suscribiendo a las ideas de Rancière. Boenisch plantea que la dirección contemporánea (que nombra como *Regie*<sup>10</sup>) es una técnica de mediación artística que surge en correspondencia al paradigma rancieriano del régimen estético del arte, concepto sobre el que nos detendremos más adelante. El reparto de lo sensible sería una posibilidad de comprender políticamente nuestra percepción y cognición, nuestros sentidos y experiencias, todos estos aspectos fundamentales del teatro, que aparecen incluso antes que los lugares tradicionalmente dotados de política como el discurso, el orden simbólico o la red de representaciones (Boenisch, 2015, p. 17). Comprendido así, la relación trazada entre teatro y reparto de lo sensible habilita pensar cómo una obra, un proceso de creación o un espacio educativo teatral son lugares donde se regula lo que “‘realmente hace sentido’, qué (y quién) puede ser ‘naturalmente’ percibido visual, acústica, física y verbalmente” (Boenisch, 2015, p. 22). Nombramos estos tres sitios sólo por revisar situaciones vinculadas a la dirección teatral que, en su modo de repartir lo sensible, proponen una específica distribución estética de “los sentidos, sensibilidades y percepciones sensoriales” (Boenisch, 2015, p. 22).

La cuestión de la política en el pensamiento de Rancière está asociada entonces a la capacidad de redistribuir lo sensible por quienes no son considerados “y cuya voz, voto y cuerpo son negados”, una vez que comienzan a demandar ser tenidos en cuenta como parte de la sociedad (Boenisch, 2015, p. 23). La expresión de esta demanda sería una práctica disensual que propone una partición diferente de lo sensible del común de una comunidad. El disenso es comprendido como “una división inserta en ‘el sentido común’: una disputa sobre qué es lo dado y sobre qué marco vemos algo dado” (Rancière, 2010, p. 69). Boenisch traslada este pensamiento al contexto de la dirección teatral para entender a la puesta en escena como impulsora de una acción política. Opta por describirla “más apropiadamente como una puesta en sentido disensual”

---

<sup>10</sup> La palabra alemana para designar dirección no es traducida en los textos en inglés del autor. Es más, para Boenisch la forma que adopta en cada idioma revela matices que prefiere preservar. Por ello, mantiene las voces *mise en scene*, *stage* o *inszenierung* para nombrar distintas maneras de pensar la puesta en escena, escena o escenificación, correspondiendo a las palabras usadas en francés, inglés y alemán.

y reivindica que las puestas legitiman “una perspectiva alternativa y de una percepción diferente” (Boenisch 2015, p. 23). Por ejemplo, las distorsiones al texto u otro tipo de rupturas serían prácticas disensuales. Afectaciones a la percepción, asociaciones inesperadas entre sonido e imagen, entre cuerpo y sentido, entre espacio y cuerpo, entre presentación y representación, son posibilidades para el disenso, que operaría proponiendo un reparto de lo sensible singular de esa obra.

Las actividades involucradas en la dirección se identifican con la mirada, es quien mira desde afuera y quien afecta sustancialmente lo que será dado a ver por otros, en las funciones. Las elecciones tomadas por quien o quienes ejercen el rol configuran un sensible específico: es un recorte del mirar y del sentir, es la construcción de una experiencia perceptiva. Desde nuestro enfoque, las puestas en sentido disensuales habilitarían la existencia de una perspectiva otra, que difiere del sentido común, que nos habilita a pensar que en la vida fuera del teatro hay otras alternativas, otras formas posibles de existencia: otras posibilidades de repartir lo sensible.

Esa capacidad para poner en escena el disenso está vinculada al proceso de mediación que organiza y reorganiza nuestra percepción sensorial y “marca la diferencia entre ‘mera dirección’ y Regie” (Boenisch, 2015, p. 23). Desde nuestra perspectiva, la dirección trasciende la puesta en escena o la puesta en sentido, es decir, la organización y coordinación de materiales en torno a un sentido propuesto por la figura de la dirección. El rol participa en buena medida en la distribución de lo sensible en la obra, el grupo, el proceso y el teatro: todas ellas prácticas procesuales que se sostienen por fuera o más ampliamente que la obra como producto. En esas instancias, la dirección propondría otras formas de sensibilidad que impulsan el disenso debido a que quiebran con lo utilitario del mundo. Allí adquiere un valor político.

A través de la idea de disenso, Boenisch plantea que la dirección es fundamental a la hora de hacer que el teatro pase del régimen de representación de las artes al régimen estético (Rancière, 2011, p. 41). Al correrse de los cánones de representación, el teatro activa un “sensorium específico”. Es interesante pensar cómo en el teatro “la propiedad de ser un objeto del arte no remite ahí a una distinción entre los modos de hacer, sino a una distinción entre los modos de ser” (Rancière, 2011, p. 40). Así, por ejemplo, la precisión de la técnica actoral o la exactitud de la escenografía no garantizarían la pertenencia de una obra al régimen estético de identificación de las artes. Rancière se refiere, entonces, a formas sensibles heterogéneas que tienen la capacidad de suspender la relación ordinaria entre “apariencia y realidad”,

entre “forma y materia, actividad y pasividad, entendimiento y sensibilidad” (2011, p. 41). Esta dislocación de la sensibilidad ordinaria se activa en el teatro contemporáneo, como parte del canon de multiplicidad del que hablamos antes.

Otro nodo central es el concepto de comunidad. Hablar de lo común para una comunidad es referirse a sus normas y sistemas de asignación (y reasignación) de lugares e identidades mediante la distribución de tiempos y espacios, de la palabra y del ruido, de lo visible y lo invisible (Boenisch, 2015, p. 17). Para Rancière, las comunidades comparten la vida y con ella “un universo sensible, un tiempo y un espacio, un universo de palabra” (Rancière, 2012, p. 169). Para una ruptura con el sentido del común de una comunidad, Rancière se centra en la palabra de personas que se corren del universo sensible donde tienen designado vivir, resignificando la posición subjetiva simbólica de las identificaciones sociales correspondientes a ese sensorium. Por ejemplo, ser obrero no es únicamente una condición social, sino que cuenta con una carga subjetiva simbólica que puede transformarse (Rancière, 2012, p. 157). A partir de allí, entiende a la subjetivación política como una alteración de la experiencia, caracterizada por una nueva distribución de las capacidades (Rancière, 2012, p. 105). Como condición de la subjetivación política, es necesario que suceda un proceso de desidentificación de un colectivo que transforme el sentido de la simbolización subjetiva que tiene designada. Así, se desmarca de la identidad colectiva que tiene estipulada socialmente y sus sentidos asociados, consiguiendo moverse hacia la construcción un nuevo común mediante una capacidad colectiva. No obstante, antes de este proceso de desidentificación debe haber ocurrido una identificación relacionada a la simbolización de algunos o varios “rasgos comunes compartidos sobre la base de una comunidad de vida” (Rancière, 2012, p. 168 - 169). A partir de allí tendría lugar la desidentificación.

En nuestro trabajo proponemos que el proceso de desidentificación es parte de las acciones que toma la comunidad teatral independiente al momento de producir acciones que la desmarcan de la fragmentación social, de identidades laborales no deseadas, de la utilidad y el rédito como motores de vida.<sup>11</sup> Esa desidentificación construye, a la par, una nueva identidad como participantes del Teatro Independiente; una filiación hacia una colectividad, hacia una serie de espacios y de actividades. Formar parte significaría decir primero “soy teatrero”, “soy hacedora de teatro”, “soy teatrista” antes que decir

---

<sup>11</sup> Esto no descuenta que haya también otras lecturas posibles sobre los intereses que impulsan a directores a actuar.

“vendo ropa”, “atiendo un kiosco” o “hago delivery”. Diferenciamos el formar parte de dicha identidad de inscripciones asociadas al ámbito comercial, ya que no es una filiación necesariamente laboral o con fines económicos. También la separamos de la idea de ambiente, dado que no se trata de una serie de actividades, espacios de moda ni a fines de adquirir un prestigio cultural. La noción de moda se diluye frente a la larga duración de estas pertenencias y a la lejanía de las actividades ordinarias del teatro independiente con respecto al glamour y las tendencias en términos masivos. Si bien, muchas personas que circulan por las obras y los espacios del teatro independiente pueden estar esperando los beneficios simbólicos que les aporten, estamos discriminando a quienes participan de actividades por fuera de las funciones a público, es decir, espacios de formación, ensayos o encuentros recreativos. Reconocemos estos espacios como instancias protagónicas de participación del teatro independiente y sobre ellas enfocamos nuestra mirada.

De esta manera es imperioso considerar qué elementos nos permiten pensar en la identidad del Teatro Independiente. Para Chantal Mouffe (2007, 2014), es a partir del otro que se tiene la posibilidad de constituir la propia identidad, como condición indispensable. El “exterior constitutivo”, que la propia Mouffe retoma de Jacques Derrida (1992), vendría a explicitar que la “creación de una identidad implica el establecimiento de una diferencia” (Mouffe, 2007, p. 18). A su vez, buscar establecer la diferencia entre el interior y el exterior se vuelve un imposible, ya que la identidad es susceptible de desestabilizarse por su exterior, lo que afecta al interior que quedaría constituido por contenidos eventuales (Mouffe, 2007, p. 21). En este planteo sobre las identidades, las posiciones esencialistas quedan excluidas. Las identidades dejan de ser vistas como inscripciones a lugares o propiedades particulares, para ser comprendidas de manera relacional como “lo que está en juego en cualquier lucha política” (Mouffe, 2007, p. 21). En la construcción de las identidades, opera la creación de un “‘nosotros’ por la demarcación de un ‘ellos’” (Mouffe, 2007, p. 19). Para Mouffe las identidades colectivas, como se constituiría la comunidad del teatro independiente, se establecen en relación a una diferencia: la afirmación de la diferencia con otros constituye la identidad. La comunidad teatral se separa de aquellos otros que no participan de sus actividades, que no se apasionan con los procesos teatrales, las funciones, los ensayos, los encuentros recreativos, los talleres de formación y toda la serie de actividades en las que los hacedores se involucran. Sostenemos que la comunidad mantiene una relación de “afecto-fuerza” que la atrae hacia estas instancias (del Sarto 2012, 47). Los “otros” son quienes no entienden



esta atracción y sus actividades están estrictamente vinculadas al rédito económico, por eso les es inconcebible comprender los motivos por los cuales hacedores dedican energía y tiempo a actividades en las que ostensiblemente no obtendrán beneficios. Desde ese momento, al constituirse “cualquier forma que adopte la relación ‘nosotros/ellos’ ... pasa a ser política” (Mouffe, 2007, p. 19). Abordaremos la tensión modernidad-tradición en el próximo capítulo, complejizando las perspectivas del fenómeno Córdoba a partir de las herramientas propuestas por Mouffe.

Asimismo, consideraremos a la identidad en sí como escenario y a la vez como el objeto de la “lucha política” (Mouffe, 2007, p. 22). En la propuesta de Chantal Mouffe, el concepto de identidad cultural articula las nociones de “la política”, “lo político”<sup>12</sup> y “hegemonía”. El ejercicio de la hegemonía ocurrirá en el plano de las identidades culturales de grupos, puesto que cumplen un rol clave para producir “puntos nodales hegemónicos” (Mouffe, 2007, p. 22). Mouffe refiere a que dichos puntos “definen en parte el significado de una “cadena significadora” y nos permiten controlar el flujo de significantes, así como controlar temporalmente el campo discursivo” (Mouffe, 2007, p. 22). Es decir, vendrían a construir y disputar los sentidos sociales. Reconocemos la naturaleza hegemónica de lo social, producto de un conjunto de prácticas que consolidan proyectos particulares. Las prácticas hegemónicas establecen un significado particular para “las instituciones sociales”, fijando un sentido común que retroalimenta el orden constituido (Mouffe, 2014, p. 22). Dicho orden es también precario y contingente, testimonio de una configuración particular de relaciones de poder, por lo que aquello que “se acepta como el orden “natural”, junto con el sentido común que lo acompaña, es el resultado de prácticas hegemónicas sedimentadas” (Mouffe, 2014, p. 22). El orden “natural” es trabajar para obtener beneficios económicos. Las prácticas teatrales contemporáneas se desarrollan contra un sentido común correspondiente al pensamiento neoliberal.

Los términos teatro independiente y dirección teatral son parte de la disputa. Por un lado, es la propia comunidad hacia el interior del mundo independiente la que disputa el sentido de esos términos cuando contribuye a construir esas significaciones con sus prácticas cotidianas. Por otro lado,

---

<sup>12</sup> Con la expresión «lo político» me refiero a la dimensión de antagonismo inherente a toda sociedad humana, un antagonismo que, como he dicho, puede adoptar múltiples formas y puede surgir en relaciones sociales muy diversas. La «política», por su parte, se refiere al conjunto de prácticas, discursos e instituciones que intentan establecer un cierto orden y organizar la coexistencia humana en condiciones que siempre son potencialmente conflictivas, ya que se ven afectadas por la dimensión de «lo político». (Mouffe, 2004, p. 18)

hacia el exterior del mundo independiente, la comunidad disputa el sentido del teatro, de ser una persona dedicada a la cultura y de lo que es la cultura de Córdoba con el solo hecho de inscribir su existencia en un contexto neoliberal y en una sociedad que vela por la híper productividad. Nuestro planteo es que la identidad del teatro independiente viene a impugnar las prácticas hegemónicas con prácticas hegemónicas contrarias “es decir, prácticas que intentarán desarticular el orden existente” (Mouffe, 2004, p 63). Adherimos a la idea de que lo social implica, siempre, una dimensión política en la que las luchas de proyectos hegemónicos buscan definir lo común de una comunidad. Un común que, en los términos de Rancière, se define en el reparto de lo sensible, es decir, en su dimensión estética. Todavía cabe señalar el rol de las prácticas artísticas como vitales para que se construyan esas otras formas de identidad:

No se puede distinguir entre arte político y arte no político, porque todas las formas de práctica artística o bien contribuyen a la reproducción del sentido común dado -y en ese sentido son políticas-, o bien contribuyen a su deconstrucción o su crítica. Todas las formas artísticas tienen una dimensión política. (Mouffe, 2007, p. 26)

Supongamos por el momento que el teatro independiente desempeña un papel decisivo en la lucha por la hegemonía en la ciudad de Córdoba y que esas prácticas extrañas e incomprensibles (para quienes no participan en ellas) buscan torcer el orden “normal” de lo común en esta ciudad. En la propia experiencia, y en las entrevistas a directores y directoras, hay una observación recurrente sobre el shock que produce en espectadores jóvenes de escuelas medias el descubrimiento del teatro independiente: no es sólo el contenido de las obras, es la mera existencia de ese mundo lo que los asombra y les resulta incomprensible su presencia. No ingresa dentro de lo que el mundo es o debería ser, razón por la cual, creemos que las prácticas artísticas desempeñan el “papel decisivo” en la lucha hegemónica, de la que habla Mouffe; o bien, producen las “escenas de igualdad” sobre las que escribe Rancière.

Jacques Rancière llama “policía” a la ley que diferencia quien tiene parte en lo común, ordenando los cuerpos y definiendo “divisiones entre los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir” para hacer que los sujetos sean asignados a unas tareas y lugares y no a otros, que sean vistos y escuchados o sean percibidos como ruido y desorden (Rancière, 1996, p. 44). La policía no refiere al disciplinamiento de los cuerpos en sí, sino a la ley que les da visibilidad y audibilidad, configurando “las ocupaciones y las propiedades de los espacios donde esas ocupaciones se distribuyen” (Rancière, 1996, p. 45). Un

ejemplo de ley de policía es aquella por la cual “el tener parte del trabajador se define estrictamente por la remuneración de su trabajo” (Rancière, 1996, p. 45). Un determinado reparto de lo sensible fija los lugares asignados a los sujetos: se basa en una distribución de espacios y tiempos para definir la forma en que se comparte lo común y quienes tienen lugar en esa repartición. Rancière recupera de Platón sus apreciaciones sobre los artesanos y su participación en la gobernanza:

Los artesanos, dice Platón, no pueden ocuparse de cosas comunes porque *no tienen el tiempo* de dedicarse a otra cosa que su trabajo. No pueden estar en *otro sitio* porque *el trabajo no espera*. El reparto de lo sensible hace ver quién puede tener parte en lo común en función de lo que hace, del tiempo y el espacio en los cuales esta actividad se ejerce. Tener tal o cual “ocupación” define competencias o incompetencias respecto a lo común. (Rancière, 2009, p. 9)

Los lugares asignados a los sujetos trabajadores/as los dejan sin tiempo para dedicarse al arte, puesto que esos sitios están estipulados para quienes no tienen que preocuparse por sus remuneraciones. Según un particular reparto, los trabajadores no pueden estar en otro sitio porque su jornada debe distribuirse entre el trabajo, el hogar y a lo sumo, el consumo. Es lamentable pero cierto, que los trabajadores del arte y la cultura son trabajadores precarizados que sostienen varias actividades laborales más o menos próximas al campo artístico, y que en su tiempo libre llevan adelante prácticas teatrales. Personas que están impulsadas por su propio deseo y no por la necesidad de una remuneración. El hecho de que su supervivencia no se base en sus trabajos artísticos es, centralmente, porque la actividad teatral no produce remuneraciones dignas. Los artistas emprenden trabajos alimentarios en ámbitos diversos, siendo el educativo el más próximo a su quehacer.

La ruptura de una distribución dada de lo sensible significa un nuevo reparto, en el cual exista la posibilidad de que quienes no estaban incluidos en lo común, ahora tengan parte. Por escenas de igualdad, Rancière describe momentos de la historia en los que quienes están despojados de voz llevan adelante prácticas que conducen a revertir los términos desiguales de lo social. Lo significativo de estas interrupciones del “flujo temporal” es que perturban concretamente el “paisaje de lo visible, de lo decible y de lo pensable, transformaciones del mundo de los posibles” (Rancière, 2010b, p. 9). Las escenas de igualdad son “entidades teóricas” en las que ocurre una transformación de los términos en que se reparte lo sensible. El autor analiza la capacidad de dichas escenas de cuestionar los conceptos y los discursos que habilitan

el pensamiento, la palabra o el tiempo para unos y no para otros (Rancière, 2012, p. 99). La política, para Rancière, tiene lugar cuando el proceso policial y el proceso de igualdad se reúnen, entendido este último como “el conjunto abierto de las prácticas guiadas por la suposición de la igualdad de cualquier ser parlante con cualquier otro ser parlante y por la preocupación de verificar esa igualdad” (Rancière 1996, 46). Para nuestro problema, significa que el proceso policial por el cual los trabajadores no tienen parte en la producción de arte contemporáneo se encuentra con los procesos de igualdad que tienen lugar en el teatro independiente que reconoce a distintos sujetos, incluidos trabajadores, como personas habilitadas a producir discursos artísticos: improductivos, desprovistos de valor de mercado.

Los procesos de transformación del mundo de los posibles están vinculados a las dislocaciones de las identidades sociales correspondientes a una distribución dada de lo sensible. La resignificación de las posiciones subjetivas implica que un/una trabajadora no es únicamente una condición social, sino que su carga simbólica es susceptible de cambiar y habilitar otros paisajes de lo posible. De este modo, la subjetivación política altera la experiencia y redistribuye las capacidades, desidentificando de la identidad colectiva estipulada socialmente y sus sentidos asociados, para conseguir moverse hacia la construcción un nuevo común mediante una capacidad colectiva (Rancière, 2012, p. 105; p. 157). Creemos que el teatro independiente y particularmente la dirección vienen a construir prácticas contrahegemónicas, especialmente luego del retorno democrático, que analizaremos con las trayectorias de un grupo de directores que ha desarrollado su actividad desde los años 2000. Por lo tanto, creemos que el teatro independiente impugna el orden establecido en el que los trabajadores –mayormente precarizados– no tienen la potestad de producir arte contemporáneo, no tienen lugar en el común de la comunidad. Creemos que el teatro independiente es capaz de potencias de igualdad.

## **La disputa por la definición legítima de la dirección**

Nuestra postura implica situar la práctica directorial en el mundo social, en una comprensión que espera quitar los velos románticos que envuelven numerosas reflexiones sobre el arte y que llevan a pensar sus procesos de modo impermeable; como si las prácticas artísticas no estuvieran arraigadas en una circunstancia, a una economía, a unas personas y a unas tensiones específicas. En primer lugar, nuestro desarrollo conceptual abordará las

teorías de Pierre Bourdieu, especialmente aquellas que nos permiten pensar en la construcción y disputa por una definición legítima de dirección en el medio teatral. Brevemente, trazaremos vínculos entre las conceptualizaciones y nuestro objeto de estudio, apoyándonos en una investigación anterior del teatro independiente de Córdoba, realizada como tesis doctoral por Mauro Alegret en 2017.

La noción de campo de Pierre Bourdieu es estructural para este tratamiento, con posiciones y tomas de posición. Sin pretender ser exhaustivos, comprenderemos al campo como “red de relaciones objetivas (de dominación o subordinación, de complementariedad o antagonismo, etc.) entre posiciones” (Bourdieu, 1995, p. 342): por ejemplo, la que identifica a una sala teatral, un espacio de formación o un festival como lugares de reunión de un grupo de hacedores. Así, “cada posición está objetivamente definida por su relación objetiva con las demás posiciones” y depende de la estructura del reparto actual de los capitales. Por capital, entendemos los “bienes acumulados” que circulan: se producen, se ganan, se pierden, se reparten (Gutierrez, 2012, p. 42). Mientras que “a diferentes posiciones ... corresponden tomas de posición homólogas, obras ... pero también actos y discursos políticos, manifiestos o polémicas” (Bourdieu, 1995, p. 343). Por su parte, el trabajo de Mauro Alegret argumenta la presencia de una autonomía relativa en el subcampo de producción restringida del teatro independiente en la ciudad de Córdoba respecto de los campos del poder y económico (2017, p. 255). El subcampo teatral independiente funcionaría como un “sistema históricamente situado donde existen esquemas de percepción, de valoración y de expresión que enmarcan los procesos creativos dentro de las condiciones sociales de posibilidad de la producción y circulación de las obras” (Alegret, 2017, p. 326). Esto vendría a confirmarse por “la existencia de un código específico, jurídico y comunicativo, cuyos conocimientos y reconocimientos constituyen el derecho de entrada al subcampo, lo que acota significativamente las posibilidades de producir” (Alegret, 2017, p. 325).

Cabe señalar que el interés específico en el juego del campo, la *illusio*, aquello por lo que vale la pena jugar el juego, “esta creencia en el juego, en el valor del juego, y de sus envites” requiere que sus participantes acepten un conjunto de presupuestos como condición incuestionable de las discusiones que se mantiene al margen de los cuestionamientos (Bourdieu, 1995, p. 34; p. 253). Por ejemplo, resulta incomprensible para personas que están por fuera del campo teatral independiente que un grupo de personas invierta tanto

tiempo<sup>13</sup> (y calidad de tiempo) en reunirse a deshoras para ensayar una pieza teatral que no le traerá réditos económicos. Es ese el “reconocimiento del juego y de la utilidad del juego, creencia en el valor del juego y de su envite que fundamentan todas las donaciones de sentido y de valor particulares” (Bourdieu, 1995, p. 260-261). Nos interesa este concepto particularmente porque es mediante las “luchas por el monopolio” del modo legítimo de producir capital simbólico que se reproduce “la creencia en el juego, el interés por el juego y los envites” (Bourdieu, 1995, p. 337).

Dicho de otra manera, en las disputas por hegemonizar cómo y cuál es la manera de ser y hacer de la dirección, se va estructurando el interés específico del juego del teatro independiente, generando apuestas y sacando de la “indiferencia” a los agentes. Es decir, movilizándolos a desplegar estrategias en pos de instalar su propio juego como el juego legítimo. Bourdieu plantea que “los inclina y los dispone a efectuar las distinciones pertinentes desde un punto de vista de la lógica del campo, a distinguir lo importante («lo que me importa», interés, por oposición a «lo que me da igual», in-diferente)” (1995, p. 337). “Lo que importa”, según Alegret, está en relación a “la pulsión expresiva, el código específico de pertenencia y las problemáticas en juego” (1995, p. 326), que es el reconocimiento de una lógica competitiva que impulsa a hacedores consagrados y a ingresantes a valorar y desear los mismos objetos.

Bourdieu es claro cuando plantea que es la especificidad del campo, mediante su modo particular de regular las prácticas, la que ofrece a sus agentes “una forma legítima de realización de sus deseos” basada en el interés específico que persiguen. En la conjunción entre el sistema de disposiciones del campo y el sistema de las potencialidades ofrecidas por el campo se vendría a definir “el sistema de satisfacciones (realmente) deseables y se conciben las estrategias razonables inducidas por la lógica inmanente del juego” (1995, p. 338). Establecer las concepciones, expectativas, objetivos y prácticas que se consideran legítimas para directores y directoras será parte de lo que elaboremos en este trabajo.

La cuestión de la legitimidad es tratada por Bourdieu en las luchas entre los partidarios del “arte puro” y partidarios del “arte burgués”, cuando los primeros niegan el sitio de artistas a los segundos. En estos conflictos de definición del término artista “cada cual trata de imponer los límites del campo más propicios a sus intereses o, lo que es equivalente, la definición

---

<sup>13</sup> Para ampliar la cuestión del tiempo Rancière: “el tiempo es el que ordena los lugares y el tiempo es en sí mismo un principio de división: están los que tienen tiempo y los que no lo tienen” (2012, p. 88). Destinar un tiempo impensable a una actividad no lucrativa, es parte de lo que él plantea como prácticas disensuales.

de las condiciones de la auténtica pertenencia al campo”. En los conflictos de definición, los artistas “auténticos” buscan exaltar su punto de vista como punto de vista legítimo, imponiendo también “la ley fundamental del campo, el principio de visión y de división (nomos) que define el campo artístico como tal” (1995, p. 330-331). Un ejemplo de esto sería el caso de las inclusiones o exclusiones en la programación de una sala a tal o cual grupo o director, en virtud de criterios de “excelencia”. Para constituirse en campo, debe ocurrir un proceso de institucionalización de la anomia, que es la ausencia de ley, donde “nadie puede erigirse dueño y señor absoluto del nomos, del principio de visión y división legítima” (1995, p. 202). Aunque nadie puede dictar los mandamientos del campo, que permiten “distinguir entre el arte y el no arte” (1995, p. 341), cada agente tensiona con sus prácticas el juego, para volver su manera de jugar como la adecuada y válida. Transmitir el conocimiento específico de un hacedor, a través de un taller de actuación que enseñe la relación entre la dirección y la praxis actoral, por ejemplo, no hace más que sustentar que ese modo es el modo auténtico de pensar la relación entre ambos roles.

Alegret reconoce que el “ordenamiento, instituido en las escuelas de teatro, en las salas independientes, en los diarios y revistas especializadas, en los cuerpos, en los conocimientos prácticos, se presenta como una realidad trascendente a todos los actos privados y circunstanciales” (2017, p. 326). A partir de esto afirma que el orden teatral independiente desarrolla sus regulaciones y leyes propias, herederas también de una tradición. La noción de tradición se puede complejizar bajo el concepto de “espacio de los posibles” de Bourdieu, construcción que alude a recuperar la herencia acumulada por el trabajo colectivo. Ese acervo va constituyendo “un conjunto de imposiciones probables que son la condición y contrapartida de un conjunto circunscrito de usos posibles” (1995, p. 348). La adquisición de ese conjunto de imposiciones y usos posibles forma parte del proceso de aprendizaje e incorporación de los códigos específicos de comportarse y accionar. A la vez, los agentes reparan en cuál es “el universo finito de las libertades bajo imposiciones y de las potencialidades objetivas que este propone”, lo que incluye las problemáticas artísticas por abordar, las obras por crear, las concesiones por hacer, las rupturas por emprender (Bourdieu, 1995, p. 349). Lo pensable y lo impensable, lo realizable y lo irrealizable vendrían a estar delimitados por el espacio de los posibles: las concepciones de cuerpo y de actuación, la relación con el público, el contrato de expectación, la duración, las abstracciones y los materiales potencialmente utilizables.

Así como el espacio de los posibles es producto de un proceso temporal, la historia es un aspecto basal en la teoría de Bourdieu, tanto para el campo, “lo social hecho cosas” como para el habitus, “lo social hecho cuerpo” (Gutiérrez, 2012, p. 26). En el habitus se entiende que las personas son también producto de condiciones históricas y sociales particulares. En dicho proceso se adquieren disposiciones y esquemas vinculados a trayectorias sociales o escolares. Dicho de otro modo, el habitus son “los sistemas de disposiciones incorporados por los agentes a lo largo de su trayectoria social” (2012, p. 26).

Por disposiciones se entienden las “maneras de ser permanentes, la mirada, categorías de percepción” y por esquemas las “estructuras de invención, modos de pensamiento” (Bourdieu, 2007, p. 39). En nuestro planteo serían las disposiciones de los y las directores y directoras a “actuar, percibir, valorar, sentir y pensar” (Gutiérrez, 2012, p. 71). Serían, también, las disposiciones a imaginar obras teatrales, a ponerlas en escena, sus modos de ensayo, sus maneras de ponderar aspectos del proceso creativo. Igualmente serían las disposiciones a valorar cuestiones relativas a la circulación de la obra. En síntesis, sus concepciones sobre el teatro o la dirección constituyen el sistema de disposiciones que organizan sus prácticas. El espacio de los posibles vendría a definirse por “la relación entre el habitus como sistema de disposiciones ligado a una trayectoria social y un campo” (Bourdieu, 2007, p. 40).

Tanto espacio de los posibles como la idea de nomos refieren a las jugadas posibles al interior de un juego. En este caso, las reglas no están escritas y cada jugador actúa según las reglas que le sean más favorables. La noción de “estrategia” vendría a permitirnos pensar las prácticas como una manera de “defender los intereses ligados a la posición que se ocupa en el campo de juego específico”, haciendo uso de los márgenes de libertad propios del juego del campo (Gutiérrez, 2012, p. 77).

En cuanto al desarrollo teórico de Howard Becker, éste nos habilita a pensar las dinámicas del mundo del teatro independiente a partir de la noción de trabajo y de convenciones. Su propuesta sobre “el mundo del arte” refiere a la red de personas implicadas en la producción de trabajos artísticos mediante actividades cooperativas, articuladas a partir de saberes en torno a “los medios convencionales de hacer las cosas” (2008, p. 10). De este modo se describen las distintas tareas necesarias para la producción de trabajos<sup>14</sup>, que incluye la creación de una idea que luego debe ser ejecutada (2008, p. 18-19), en la que

---

<sup>14</sup> Las palabras *work* y *œuvre* en inglés y en francés dan cuenta a la vez de dos conceptos del español: trabajo y obra artística.



“trabajadores de diversos tipos llevan a cabo un tradicional «conjunto de tareas»” (2008, p. 27). Encarado desde esta perspectiva, una obra de arte se produciría en base a acuerdos previos entre los trabajadores que se hicieron habituales “acuerdos que pasaron a formar parte de la forma convencional de hacer las cosas en ese arte” (2008, p. 48). Estos acuerdos reunirían las convenciones que estipulan los materiales, las abstracciones, sus posibles combinaciones, las dimensiones que puede tener un trabajo artístico o las relaciones entre artistas, obra y audiencia. A esto podemos añadirle la convencionalización de las tareas asignadas a distintas categorías de trabajadores: actores actúan, escenógrafos diseñan y realizan la escenografía, iluminadores diseñan y ejecutan cada función las luces, directores dirigen. Directores, dirigen. El verbo puede ser llenado con significaciones tan diversas y heterogéneas, que es dificultoso convencionalizar las tareas de la dirección. La cuestión es que, en el campo teatral independiente de Córdoba, las convenciones acerca de lo que debe hacer la dirección son apenas precarias, como pudimos establecer en las entrevistas a los directores y directoras que integran nuestra muestra.

Para Becker, la convencionalización está vinculada a una economización de los esfuerzos de los participantes de los trabajos artísticos. Los trabajadores vuelven a “elegir lo mismo y logran así hacer lo que quieren con poco desgaste” (2008, p. 76). Reconociendo que de ese modo se logra la “coordinación deseada sin comunicación alguna” ya que se toma “como punto de referencia una solución anterior al problema que todos los participantes conocen bien y que estos saben que los demás también conocen”, Becker apunta a que “lo más fácil, y por lo tanto lo más probable, es que todos hagan lo que todos saben que ya todos conocen” (2008, p. 76).

Extrapolar este razonamiento a la dinámica de trabajo del teatro independiente, nos permitiría imaginar que quien es iluminador o iluminadora requerirá una coordinación con quién es técnico o técnica de sala. Ambos roles dividen una serie de acciones concretas sobre equipamiento muy específico: desde escaleras y trabajo en altura hasta el manejo de consolas digitales, patcheras y artefactos lumínicos. Dada la pobreza y precariedad de las salas, también están convencionalizadas las soluciones a equipos que no funcionan de manera correcta. Jamás un iluminador o iluminadora se rehusaría a hacer su trabajo porque la mitad de la consola esté en cortocircuito. Ambos roles encontrarán una solución adecuada para la realización de la función en las condiciones de producción en las que se suele trabajar en el teatro independiente.

Ahora bien, nuestra indagación sobre el rol de la dirección apunta no

sólo a conocer cuáles son las convenciones mínimas con los demás roles, sino a entender cuáles son las concepciones, razonamientos, imaginarios que las hacen posibles. De hecho, Serge Proust, afirma en el mismo sentido que el rol “no reposa en una simple determinación técnica ligada a la división del trabajo artístico” sino que implican “criterios objetivos que definen un grupo estable dotado de fronteras reconocibles”<sup>15</sup> (2001, p. 472). En otras palabras, la especificidad no está dada por las actividades que realiza sino por criterios conceptuales.

## Esferas de acción y reconocimientos públicos de la dirección

Antes dijimos que la observación de los procesos escénicos, especialmente la etapa de ensayos, es crucial para comprender la construcción de acontecimientos teatrales, además, es particularmente importante para analizar el rol de la dirección, puesto que es la instancia donde se concentra su quehacer. Inclusive podemos considerar que el territorio de su labor se localiza durante los procesos de ensayos, ya que luego, en funciones, ni siquiera tiene una asignación espacial definida. En los ensayos, la dirección habita el lugar del espectador o de actores, espacios que no le corresponden durante la presentación a público. Consideramos que la dirección trabaja en ámbitos públicos –como funciones, entrevistas con medios de comunicación o inclusive espacios de formación– y en ámbitos privados, íntimos o “domésticos” –como ensayos o encuentros informales o recreativos–. Posibilitan el análisis de la esfera pública y la “doméstica”, de su valor político y de los reconocimientos desiguales que producen las teorías de Nancy Fraser (1998), Rita Segato (2018), Marta Lamas (1986), Andrea Giunta (2008) y Mabel Burin (2008). Un abordaje de género apropiado nos permitirá revisar los ámbitos de las prácticas de la dirección en relación a cualquier identidad de género, pero también nos permitirá comprender las lógicas de reconocimiento del teatro independiente y las dinámicas descentradas que las nuevas tendencias promueven. Entendemos al reconocimiento como formas de visibilidad: modos de repartir lo sensible, diferenciando lo visible de lo invisible, el buen teatro del malo, el teatro contemporáneo de las formas antiguas de hacer. Reconocer a los buenos directores y distinguirlos de los malos, entre muchas otras formas de reconocimiento que ocurren en el teatro independiente en Córdoba.

---

<sup>15</sup> “Nous voudrions montrer que cette place ne repose pas sur une simple détermination technique liée à la division du travail artistique et impliquant des critères objectifs définissant un groupe stable doté de frontières reconnues” La traducción es nuestra.

Nancy Fraser recupera el origen habermasiano del concepto “esfera pública burguesa” como aquel espacio donde se delibera sobre problemas comunes. Este es “un espacio institucionalizado de interacción discursiva” (1998, p. 97) que se diferencia del Estado, produciendo discursos que pudieran ser críticos de este; de la economía oficial, donde las relaciones no son de mercado sino discursivas. Ahora bien, este foro de debate excluyó a las mujeres desde su constitución, oponiendo lo femenino de la vida política: “la profundidad de tales tradiciones puede apreciarse en la conexión etimológica entre “público” y “púbico”, una huella gráfica del hecho de que, en el mundo antiguo, poseer un pene era requisito para hablar en público” (1998, p. 101). Fraser plantea que la constitución misma de la esfera pública burguesa fueron asociaciones civiles que sirvieron de espacio de entrenamiento para un “estrato de hombres burgueses que empezaban a verse a sí mismos como “una clase universal” y se preparaban para afirmar su capacidad de gobernar” (1998, p. 102).

Las mujeres de todas las clases y etnias fueron excluidas de la participación política oficial, precisamente en base a la posición adscrita a su género, y los hombres plebeyos fueron excluidos formalmente mediante requisitos relacionados con la propiedad. Además, en muchos casos, mujeres y hombres de todas las clases, pertenecientes a etnias racializadas, fueron excluidos con base a la raza. (Fraser, 1998, p. 108)

La exclusión de las mujeres por su género de la vida política es fundante de la esfera pública burguesa machista y blanca. Rita Segato se refiere a la transformación del “espacio público”, de existencia precolonial y dominio masculino en el mundo comunitario, en “esfera pública”, en su estudio sobre el proceso de emergencia de la esfera pública en América Latina. A la convivencia precolonial de los espacios público y doméstico, ambos dotados de valor, se impuso otra organización de la vida en esferas, en las cuales se identificó a lo público con lo universal: de allí que la esfera pública sea la única dotada de valor social. De esta forma, vincula la historia de la esfera pública a “la historia del propio patriarcado y su mutación estructural a partir de la captura colonial-moderna del mundo-aldea” (Segato, 2018, p. 102-103). Así es como la esfera pública se transformó en el “locus de enunciación de todo discurso que aspire a revestirse de valor político” (Segato, 2018, p. 102). La esfera pública adquirió “el monopolio de toda acción y discurso que pretenda adquirir el predicado y el valor de impacto de la politicidad” (Segato, 2018, p. 19). Entre tanto, el espacio de las mujeres, reúne “todo lo relacionado con la escena doméstica” vaciada de la politicidad propia de los vínculos de la vida

comunitaria y se transformará en una esfera marginal a la política mediante los predicados de íntimo y privado (Segato, 2018, p. 102).

Por lo tanto, si el valor de lo político está dado, en el mundo contemporáneo, por los discursos públicos (Segato, 2018, p. 102), sólo se aprecian socialmente las prácticas directoriales que ingresan a la esfera pública. En la perspectiva de Chantal Mouffe sobre el espacio público, éste es considerado como el campo de batalla de los “proyectos hegemónicos” (2007, p. 64). Sería imposible hablar de un único espacio público, sino de espacios plurales, donde la confrontación “se produce en una multiplicidad de superficies discursivas” (2007, p. 64). En otras palabras, los espacios públicos estarían “estructurados hegemónicamente”<sup>16</sup>, al igual que las identidades culturales. En este punto, resulta clave entender que el Teatro independiente vendría a proponer, además de una particular identidad cultural, una experiencia singular del espacio público: las salas, las funciones hasta incluso las fiestas alrededor del ámbito del Teatro independiente instauran un modo de vivir la ciudad que entra en colisión con el neoliberalismo y la Córdoba de las campanas. De allí que Alegret entiende que el teatro independiente aporta a la construcción de un espacio público progresista, cuyas formas de ser y estar buscan estriar el sentido común de la Córdoba conservadora; aunque no así en la dicotomía tradición-modernidad que revisaremos en el capítulo 3.

En el caso de las prácticas teatrales, la esfera pública absorbe la presentación de las obras, los discursos reflexivos validados sobre la producción, la enseñanza en ámbitos formales, entre otras. El espacio íntimo y privado de las prácticas está conformado por los momentos de ensayo, las charlas entre pares, las vivencias compartidas en torno al teatro, las clases en medios informales. Y la vida misma. El rol de la dirección circula en las dos esferas, la pública y la privada. Sin embargo, la visibilidad del rol se circunscribe casi exclusivamente a la esfera pública. Adicionalmente, el rol tiene cierta propensión a ser considerado como lugar de enunciación de las prácticas teatrales para los medios, la crítica especializada, la universidad, el público especializado y el no-especializado. Se dice que una obra es de la o el director: de ese modo se le asigna un lugar central en la autoría, sin considerar las metodologías de creación y el grupo creador. Las instituciones de reconocimiento presumen que el locus de enunciación es el del director, es decir que podemos identificar que las distinciones están asentadas en modos

---

<sup>16</sup> Los espacios públicos siempre están estriados y estructurados hegemónicamente. Una hegemonía determinada es el resultado de una articulación concreta de una diversidad de espacios, y eso significa que la lucha hegemónica consiste también en el intento de crear una forma diferente de articulación entre espacios públicos (Mouffe, 65).

patriarcales de visibilizar a personas y sus trabajos.

En un sentido similar, Andrea Giunta afirma, sobre la cuestión de las distinciones en el sistema del arte, que los parámetros dominantes organizan el gusto estético normalizado y están “representados por sujetos a quienes los sistemas administrativos identifican como varones” lo que permite pensar “la patriarcalización” del mundo del arte (2018, p. 70). Giunta observa que en el caso de las artes visuales “por lo general, el índice estable [de artistas mujeres] no sobrepasa el 20%, tanto en los museos de los Estados Unidos como en los de Europa” (2018, p. 37). A su vez plantea que la naturalización de las desigualdades no es cuestionada. Es decir, existe una visibilización reducida de las artistas mujeres que, además, es aceptada con ingenuidad sin mediar interpretaciones o complejizaciones al respecto. Por su parte, Rita Segato nos ofrece algunas claves para cuestionar la afirmación naturalizada de que los premios son entregados en función de criterios de excelencia y no por el género de les artistas, al proponer el concepto de “etnografía del poder” como medio para conocer y analizar los órdenes de dominación y desigualdad a través de la regularidad de los efectos que producen.

Entendemos que la frecuente invisibilización de las artistas mujeres es de una regularidad evidente y debe ser analizada como parte de la etnografía del poder que opera también al interior del campo teatral en Córdoba. Nuestra perspectiva busca comprender las desigualdades de género en torno a los reconocimientos en el teatro independiente, desde la intuición de que las concepciones que organizan el mundo del arte, avalan dichas asimetrías. En ese sentido, Andrea Giunta demuestra la importancia de los “términos como «calidad» y «excelencia» en el mundo del arte” y cómo esas etiquetas se colocan en función de fundamentaciones tautológicas “el arte de calidad es el arte bueno y el arte bueno es el de calidad” (2018, p. 55), como justificaciones de los criterios de selección y validación.

La investigadora recoge el concepto de “gueto” como el sitio en que quedan o temen quedar circunscriptas las artistas mujeres que reclaman por la igualdad. Se naturaliza que el reclamo por la falta de reconocimiento de las mujeres artistas “las coloca en un gueto” (2018, 65). Es por esto que las artistas rechazan ser visibilizadas únicamente por su condición de género, porque este sitio diferenciado deslegitimaría su trabajo: “obra de mujeres, no de artistas” (2018, p. 61). La sectorización del problema –“es un problema de las mujeres”– anularía su cualidad de artistas por el de artistas mujeres. En un sentido similar, Segato critica la “minorización” (2018, p. 99) de los temas de género, cuando su tratamiento termina por sectorizar los problemas

y volverlos un gueto donde el análisis y las acciones parten de un sesgo. Pensar la distribución de las distinciones en el mundo del arte sólo como un problema de las mujeres (y de las disidencias) es perder de vista que existe una “estructura subliminal (...) que es la relación entre posiciones marcadas por un diferencial de prestigio y de poder” (2018, p. 92).

Consideramos que las instancias de distinción ocurren en la esfera pública, aunque consideran factores pertenecientes a la esfera privada. La esfera pública está dotada de valor social y allí están situadas las tomas de posición de los agentes. Tomemos por caso a las y los hacedores y las salas. Quienes las administran son también hacedores y dichos espacios de organización son sitios relevantes en términos de reconocimiento en el campo del teatro independiente. La participación del rol de la dirección en una sala implica ensayar, dictar clases o presentar funciones y es posible en la medida del reconocimiento de sus colegas. Las salas de mayor trayectoria son salas que otorgan un reconocimiento mayor. Los vínculos interpersonales entre hacedores gestores y directores pueden ser afectivos, aunque la importancia que le damos es otra. Si un gestor conoce el trabajo del hacedor, conoce a la persona en el espacio doméstico del teatro, eso puede redundar en dos alternativas: o le brinda espacio para realizar funciones o talleres, lo reconoce, le da visibilidad en la esfera pública. O no lo hace. En la esfera doméstica tienen lugar prácticas de varones, mujeres y disidencias, sin embargo, la esfera pública visibiliza los trabajos de varones, mayoritariamente, que consiguen reconvertir el capital que obtienen en la esfera doméstica.



**ASPECTOS  
METODOLÓGICOS**

### Aspectos metodológicos

El universo sobre el que se construye el problema de investigación está definido por la participación en el circuito de teatro independiente. Por ello, para estudiar la dirección, construimos una muestra sobre la que se produjo y recopiló documentación que, posteriormente, fue analizada. En la ciudad de Córdoba las salas de teatro independiente están agrupadas en torno a la Red de Salas de Teatro de Córdoba, un espacio desde el cual se coordinan acciones y criterios, en general, para con el Estado. Fue a partir de obras de este circuito que se seleccionó la muestra de directores y directoras. La misma quedó conformada por David Piccotto, Marcelo Arbach, Daniela Martín, Martín Gaetán, Rodrigo Cuesta, Luciano Delprato, Eugenia Hadandoniou, María Belén Pistone, María Palacios, Gonzalo Marull, Jazmín Sequeira y Maximiliano Gallo. Los criterios que tuvimos en cuenta buscan garantizar que los directores y directoras fueran referentes reconocidos en el campo del teatro independiente de la ciudad de Córdoba.

Para seleccionar este conjunto de directoras y directores reconocidos establecimos una serie de criterios. El primero, vinculado a la distribución de los premios y las distinciones del campo. Es decir, aquello que los organismos del Estado subsidian, distinguen o premian mediante jurados, que son los propios hacedores y participantes del teatro independiente. El recorte que trazamos reconoce que no es una frontera “natural”, sino construida a los fines de desarrollar la investigación, y se funda en la importancia que los propios directores y directoras le dan a estos “veredictos consagratorios” (Bourdieu, 1995, 339). Para el criterio de premios y distinciones se seleccionaron quienes habían recibido reconocimientos más de una vez. Respecto del nivel nacional, consideró a los directores de obras teatrales escogidas por el Instituto Nacional del Teatro para participar de la Fiesta Provincial ediciones 2013, 2014 y 2015. A nivel provincial, a través de la Agencia Córdoba Cultura, se tomaron las personas distinguidas en los Premios Provinciales (Mejor obra y mejor director) de las ediciones 2012, 2013 y 2015 y a los directores de obras reconocidas con los Premios a la Producción y Creación Teatral de las ediciones 2013, 2014 y 2015. Además, se consideraron aquellos directores que fueron seleccionados con sus obras para participar del Festival Internacional



de Teatro del Mercosur en 2015. A nivel municipal, se incorporaron los directores cuyos espectáculos fueron elegidos para participar del Festival de Estrenos en sus ediciones 2013, 2014 y 2015 en las categorías Fondo Estímulo a la Actividad Teatral Cordobesa y con el Premio Teatros.<sup>17 18</sup> Nuestra selección se basa en aquello que se instituye mediante mecanismos “legítimos” para el campo. Sabemos que en el campo artístico el “nomos”, es decir, el principio que designa y divide lo que es arte de lo que no, es un principio en disputa en el juego mismo. Bourdieu describe este proceso como “la baja codificación del campo” (1995, p. 335), lo que implica que la ley de división no está escrita, no está codificada, en otras palabras, la frontera jurídica que define la entrada al campo teatral independiente no está resuelta como ocurre en otros campos de mayor codificación. El consenso sobre lo que es “buen teatro” es débil y es precisamente lo que se disputa con las prácticas de los hacedores.

El segundo criterio, concerniente a la edad de quienes dirigen, fundamentado en la implicancia que adquieren las “trayectorias” en las concepciones teatrales (Bourdieu, 2013, p. 39). Presumimos que su configuración se da en torno a las trayectorias artísticas –es decir, instituciones de formación, maestros/as, experiencias iniciáticas–, por lo tanto, analizamos un conjunto de personas que pasaron recorridos contextuales similares. De ese modo fue viable abordar la historia de las concepciones de una manera más regular y a la vez, comprender cómo estas podrían haberlos orientado a accionar. Este conjunto de personas pasó, más o menos al mismo tiempo, por experiencias formativas similares y consolidó itinerarios artísticos también similares. La elección de directores y directoras nacidos entre 1975 y 1985 marca una división que nos permite estudiar a una generación que vivió experiencias comunes de formación, de iniciación, de ejercicio profesional y de distinción. A su vez, ingresó al campo durante el periodo democrático y sus maestros/as fueron teatristas en ejercicio antes de la dictadura, muchos de ellos inclusive volviendo del exilio. Nuestra hipótesis acerca de la relación del teatro independiente y el rol de la dirección en particular con la construcción de prácticas contrahegemónicas sustenta el interés por estudiar trayectorias de personas que comenzaron su actividad en el periodo democrático.

El tercer criterio refiere a los géneros escénicos y estipula un recorte específico para “teatro”, sin pretender incluir “danza”, “danza-teatro”, “circo”

---

<sup>17</sup> Para obtener esta serie de datos se requirió recuperar información que no había sido publicada de manera sistemática por dichas instituciones y en algunos casos fue necesario recurrir al boletín oficial, a las redes sociales y a noticias periodísticas.

<sup>18</sup> En el capítulo 4 se abordan las particularidades de cada una de estas distinciones.

u otras ramas de las artes escénicas que les hacedores escogen para mencionar sus obras. Si bien esta delimitación es parte de un debate sobre los límites de la definición de teatro, tanto las instituciones como los hacedores separan sus prácticas con categorías diferentes para premios e inclusive con formaciones universitarias específicas.<sup>19</sup> El cuarto criterio alude a la identidad de género de quienes ejercen la dirección y las categorías institucionales ligadas a esta. Se configuró la muestra contemplando la paridad de género, debido a que reconfirmar un criterio desigual de selección, idéntico al que las instituciones establecen, no revela las disputas entre las definiciones de dirección que conviven en el campo teatral independiente.<sup>20</sup> Este ajuste se basa en una posición crítica a los modos “patriarcales” de hacer las cosas. A lo largo de este escrito nos referiremos a mujeres y varones adhiriendo a la observación que realiza Andrea Giunta, por cuanto no se corresponde a perspectivas biológicas sino administrativas, ya que “las clasificaciones estatales que nos dividen en mujeres y varones desde que nacemos no implican una identificación social o sexual con la categoría administrativa impuesta” (2018, p. 14). En sus escritos al decir “artista mujer” señala la clasificación que las instituciones han perpetrado sobre las personas. Por lo tanto, la conformación de la muestra requirió incluir directoras que no habían recibido más de una premiación.<sup>21</sup>

## Documentar la dirección teatral: entrevistas en profundidad

Dado que el propósito era establecer las concepciones teatrales con la que los directores ejercen sus prácticas, necesitábamos acceder a la discursividad que el rol de por sí despliega. Para numerosos autores, la palabra es “el único y gran instrumento” de trabajo de la dirección (Szuchmacher, 2015, p.

---

<sup>19</sup> Desde 2014 existe la tecnicatura, profesorado y luego licenciatura de Danza Contemporánea en la Universidad Provincial de Córdoba.

<sup>20</sup> Observamos una distribución desigual de premiaciones entre distintas identidades de género, con 64% de varones y el restante 36% de mujeres e identidades disidentes.

<sup>21</sup> Además de estos criterios, consideramos que la dirección implica *un otrx*, en consecuencia, excluimos de la muestra a algunos casos concentraban los roles de dramaturgia, dirección y actuación en la misma persona. Si bien este tipo de dirección se puede observar en géneros como narración oral o títeres, si el propósito en nuestro estudio era abordar la especificidad del rol, sería aún más dificultoso si tres roles tan fuertes estaban reunidos en un mismo cuerpo. Inclusive, a quienes ejercen estos roles se les suele premiar en la categoría de actor, como si el campo reconociera ese rol antes que el de dirección. Como si un actor que se autodirige sigue siendo *sólo* un actor. Incluimos en la muestra aquellas personas que, aun siendo referentes del campo, no habían recibido más de una distinción ya que en ese periodo particular no habían estrenado obras y en los años subsiguientes su producción había obtenido estos reconocimientos e inclusive otros a nivel nacional. Consideramos la relevancia de estos/as directores/as por su impronta como docentes de hacedores profesionales del teatro independiente, por su presencia en las salas teatrales de mayor trayectoria y por la notoriedad mediática de sus espectáculos.

116) de allí que nos interesa la idea de “retórica escénica”, que Aldo Pricco circunscribe a la actuación y a la pedagogía, valorando su efectividad para sostener la atención de espectadores (2015, p. 19). La retórica teatral, en el caso de la dirección, puede entenderse como “las estrategias discursivas” de las formas de persuasión del “bien hacer” que directores y directoras ponen en juego para transmitir una metodología de creación y sus procedimientos (2015, p. 20). Sería a través de estas retóricas particulares que obtendríamos información relevante sobre las prácticas en el teatro independiente. Desde nuestra mirada, la labor inmaterial que ostenta el rol reposa en la dimensión discursiva del quehacer de directores y directoras durante el proceso escénico.

Optamos por la entrevista como herramienta prioritaria para la recolección de datos, ya que permite acceder a la discursividad de la dirección y porque, mediante el diseño del instrumento, iba a ser posible abordar puntos centrales para nuestros objetivos de indagación. Sería el caso de las trayectorias formativas, la reconstrucción de las metodologías de creación y las reflexiones de directores y directoras sobre el reconocimiento. Por eso, se eligió un marco metodológico que obedece a “una estrategia para hacer que la gente hable sobre lo que sabe, piensa y cree” (Guber, 2011, p. 69). Se realizaron entrevistas etnográficas, ya que consideramos que:

es una situación cara a cara donde se encuentran distintas reflexividades pero, también, donde se produce una nueva reflexividad. La entrevista es, entonces, una relación social a través de la cual se obtienen enunciados y verbalizaciones en una instancia de observación directa y de participación. (Guber, 2011, p. 70)

La aproximación a los directores se llevó adelante mediante entrevistas, parte de las técnicas de trabajo de campo de la etnografía. Este enfoque “constituye una concepción y práctica de conocimiento que busca comprender los fenómenos sociales desde la perspectiva de sus miembros” (Guber, 2011, p. 16). Nuestro interés consiste en elaborar reflexiones coherentes con las prácticas de hacedores, en la que la interpretación problematizada de quién investiga articule elaboraciones teóricas con procesos escénicos. Las entrevistas recuperan aspectos del enfoque de Santamarina y Marinas (1995), que observa la situación de producción discursiva. Es decir, en el momento de la entrevista, las personas “actualizan los elementos de la escena que se vive, o que se vivió” y los enuncian de un modo particular para la persona a la que se están dirigiendo, que es quién los entrevista y que ha demandado recuperar esas escenas vividas (1995, p. 271). Denominan al enfoque como “comprensión escénica” poniendo en relieve que la escucha no sólo recoge datos sino que

asiste y participa de la elaboración de esa memoria, permitiendo que surja “una representación del sujeto a partir de ese mismo sujeto que se desdobra entre el enunciador y el enunciado” (1995, p. 273). La propia representación del director o la directora como tal, su propio derrotero de anécdotas y recuerdos que lo han llevado a ese rol y a esa autopercepción, la detención de la memoria en personas, en grupos y en obras, son las formas que adquiere ese desdoblamiento. Desde esta perspectiva es posible relacionar aspectos contextuales con la experiencia subjetiva del entrevistado.

Durante la enunciación del relato se actualizan tres tipos de escenas: las vividas en el pasado, las vividas en el presente y las vividas en la entrevista. Las escenas vividas en el presente “configuran el contexto de relaciones actuales del sujeto, de donde también seleccionará aquellas a las que atribuye un sentido relevante” y donde “el acceso a estas escenas no puede ser inmediato ni total sino que está mediatizado por la selección que el hablante realiza, en función de la relevancia que otorga a determinadas interacciones o hitos de su historia” (Kornblit, 2007, p. 18). Este aspecto es particularmente interesante para este trabajo, ya que en las entrevistas a los y las directoras despuntan sólo algunos aspectos de su propia práctica, aquellos a los que dan especial relevancia y emergen fácilmente en su memoria.

Nuestro enfoque toma la palabra de directores y directoras, recupera con ellos y ellas una memoria con la certeza de que “el teatro sabe” y “el teatro teatra”. Nos interesa detenernos en las palabras de Mauricio Kartun que, recogidas por Jorge Dubatti, adquieren una especial relevancia para la Teatología. “El teatro sabe” y “el teatro teatra” son premisas que definen una zona específica del hacer y del conocer. Saberes que no están presentes en otras actividades humanas, ni siquiera en otras artes. Haceres particulares, que solo el teatro lleva adelante. Al destacar las frases del dramaturgo Kartun, Dubatti pondera a los hacedores teatrales como aquellos que más saben acerca de ese campo del saber, entendiéndolos como trabajadores específicos. Los artistas teatrales estarían dotados de un saber-hacer, un saber-ser y un saber abstracto que genera un pensamiento propio de lo teatral y lo caracteriza y distingue de otros conocimientos. A eso lo llama “pensamiento teatral” y en él reside la producción de un conocimiento singular generado “desde la praxis, para la praxis y sobre la praxis teatral” (2015, p. 12).

En el mismo sentido, nuestra investigación se inscribe en la “filosofía de la praxis teatral” que pone en relieve al pensamiento teatral, nacido de la práctica (Dubatti, 2010; 2012b; 2015; 2016a; 2016b). Considera que las prácticas teatrales deberían confrontarse con las teorías del teatro: “si acontece puede

ser teorizado” y no necesariamente a la inversa (2012b, p. 29). El movimiento inductivo “de lo particular empírico a lo general abstracto” requiere también situarse en un marco territorial o bien, desplegar una “actitud radicante” (2015, p. 13). De este modo, nuestro trabajo toma los discursos de directores y directoras, desde un territorio particular para generar pensamiento abstracto sobre sus prácticas. Las teorías que elaboramos en esta investigación tienen su raíz en las prácticas concretas de un conjunto de directoras y directores cordobeses. Este tipo de construcción del conocimiento científico sobre el teatro se cimenta en la praxis teatral, que reconoce varios perfiles de investigador. En particular, para este estudio, nos valemos de la figura de “investigador-artista” como aquel que, situado desde el campo académico y sus prácticas discursivas, es, a la vez, un artista que produce obra (2016b, p. 100). La tesista de este trabajo, es hacedora del teatro independiente, formada en la universidad y por el propio medio, que ejerce la producción de obras desde la lógica del trabajo colectivo. Es desde esta situación particular que apelamos al concepto de “etnografía encarnada” que propone Aschieri dado que no es posible “suspender el flujo de mis saberes” (2018, pp 1-2) y realizar

el intento de objetivar al “sujeto objetivante” que tendrá que ver con ubicar al investigador en una posición determinada y analizar las relaciones que mantiene con la realidad que analiza y con los agentes cuyas prácticas investiga así como, con las relaciones que mantiene con sus pares e instituciones. (Aschieri, 2018, pp 6-7)

Por lo tanto, se realizaron operaciones de objetivación en los momentos del diseño de la entrevista, de su realización y luego, su análisis. Para la primera etapa, es decir el diseño de lo que sería la conversación, se definió una serie una serie de ítems que pudieran abarcar la diversidad de poéticas y los tipos de proceso de los directores y directoras. En la segunda etapa, durante las entrevistas, el esfuerzo fue no dar por sentado aquello que ya conocíamos de les entrevistados: en la retórica teatral, el glosario cuenta con innumerables términos opacos, esquivos, por ello fue necesario ir re preguntando para que les directores fueran quienes pusieran en palabras estas nociones. El criterio fundamental fue desnaturalizar lo conocido. En la tercera etapa, durante el análisis de las entrevistas, recurrimos a categorías para descomponer los discursos. Fue más factible así, no sólo la comparación, sino también la comprensión de las relaciones entre aspectos de la práctica que no guardaban vínculos evidentes –como, por ejemplo, los objetivos poéticos y las conformaciones grupales. Estas operaciones se apoyan en la desnaturalización de nuestro mundo “nativo”, en palabras de Guadalupe Arqueros, fundamental

en la producción de conocimiento de las artes en la medida que permite desromantizar a los artistas como genios incomprensibles (2017, pp 63-64). La “auto observación” forma parte de nuestro esquema metodológico e implica que quien investiga, aun siendo participante del medio independiente, extraña su propio entorno para tomar distancia y ordenar aquello que observa. La operación convierte a quien está próxima y se encuentra “inundada” por el contexto, en constructora y autora de percepciones, a los modos de una “arqueología vivencial” (Delgado y Gutiérrez, 1999, p. 168; Arqueros, 2017, p. 63). La proximidad de quién investiga y de los directores y directoras de la muestra ofrece ciertas ventajas, como, por ejemplo, durante la entrevista, la posibilidad de una comprensión mutua, de preguntas y de respuestas, ya que el contexto de la comunicación es compartido. Apoyándonos en herramientas del campo de etnografía, valoramos la interpretación de las “pistas meta-discursivas” como fundamentales para comprender el sentido de lo dicho (Pizarro, 2014, p. 463), reconociendo tanto la “indexicalidad” del lenguaje como su “reflexividad” para orientar nuestra tarea de investigación (Guber, 2011, p. 44).

El diseño de la entrevista esperaba producir una conversación fluida donde se fueran abordando los tópicos de la formación, la dirección en proceso y el reconocimiento. La conversación esperaba profundizar la formación en un sentido amplio para precisar las instituciones de formación oficial, referencias de teatro en Córdoba, Buenos Aires, referencias cinematográficas o literarias, maestro/a o maestros/as en la trayectoria, espacios, colectivos y experiencias formativas; espectáculos de referencia y, por último, hitos del inicio del rol. Las repreguntas buscaron que les entrevistades puntualicen aprendizajes específicos a rescatar en cada una de estas instancias.

Acerca de la dirección en el ensayo, la conversación buscó obtener información sobre las formas de trabajo en el ensayo y en proceso. Por ejemplo, respecto de la elección del texto, si es un texto previo, si es dramaturgia del director, de otra persona o si se escribe con el grupo. En el mismo sentido, se abordó el entrenamiento y la posibilidad de uso de tiempo en ello y la relación entre los momentos de indagación y repetición. Sobre la dinámica grupal, se interpeló sobre las formas de llevarla adelante, buscando explicitar la potestad de las decisiones –si estaban a cargo del director o del grupo–, la atención a los emergentes grupales y las características de las instancias de diálogo grupal –si es una reunión específica, si es virtual o si es un espacio exclusivo de la dirección. En lo concerniente a los materiales, el objetivo fue conocer cuáles de ellos integran el proceso de ensayo desde el comienzo o con cuánta

anterioridad al estreno se dispone de estos y si algún integrante del grupo es un responsable específico. Para cerrar esta parte de la entrevista, se solicitó que se enumeren las tareas de su dirección.

Acerca del tópico “reconocimiento”, la entrevista versó sobre ideas respecto a los fundamentos o motivos de distinción de una obra, qué significaciones adquiriría para ellos esas premiaciones y si consideraban que, durante el proceso de creación, tenían en cuenta estos aspectos. Se interrogó sobre el público, su influencia en el proceso de creación y posibles diferenciaciones entre público general y especializado. La cuestión de las distinciones en manos del estado y de los reconocimientos entre pares fue uno de los puntos a tratar. Por último, como cierre de la entrevista, la pregunta final fue “qué es la dirección”. Luego de realizar las primeras entrevistas, esto fue ajustándose, habilitando a los y las directoras a explayarse en la medida que su práctica ofreciera mayores reflexiones en un ítem o en otro.

Las entrevistas se realizaron entre junio de 2017 y marzo de 2019. El material que se obtuvo permitió generar documentos sobre una práctica que se encuentra escasamente registrada, o al menos, a nivel de las metodologías de creación o trayectorias formativas, como también respecto a las concepciones que sostiene el corpus de directores que establecimos. La pandemia que vivimos actualmente y la consecuente ausencia –total o parcial– de procesos teatrales tal como los conocíamos, nos permite poner en perspectiva la necesidad de documentar aspectos de una práctica que, de la noche a la mañana, se volvió prohibida y peligrosa para la salud pública.

Mediante los discursos de directoras y directores buscamos conocer acerca de las instancias de visibilidad. En otras palabras, los espacios de formación en el campo teatral independiente y las distinciones que aquí tienen lugar, también, desde una perspectiva de género. Nuestro objetivo es describir y analizar las concepciones teatrales sobre la dirección, las metodologías de creación, los grupos, las obras y la relación con espectadores. Para esto, consideramos especialmente aquello que en los discursos emerge como un auto reconocimiento: directoras y directores se pronunciaron activamente enunciando los hitos que reconocen dentro de sus propias trayectorias. Esa operación reflexiva que tiene lugar en la entrevista, en la que definen lo que a la distancia observan como relevante del principio de sus carreras y ofrece una perspectiva contextual a sus decisiones poéticas. Los auto reconocimientos señalan las tradiciones que reivindican o desechan, y que, en definitiva, orientan sus prácticas actuales. Las historias de vida afectan la totalidad de las prácticas del campo, no sólo los productos “obras” sino todas aquellas de la

órbita de los procesos de creación y circulación, así como las de subsistencia.

## Análisis de las entrevistas

Una vez realizada la entrevista, contamos con el texto verbal transcripto y la posibilidad de volver a un registro audiovisual del encuentro. El diseño del análisis fue producto de varios movimientos. Retomamos algunas preguntas de Aguilar y equipo respecto al tratamiento de los discursos sociales:

¿Cómo interpelarlos sin producir los resultados descriptivos tan habituales en las ciencias sociales? ¿Cómo ir “más allá” de las críticas a la referencialidad del lenguaje, a su transparencia supuesta, al objetivismo y empirismo científicos desde el marco que nos proveen las ciencias sociales? (2018, p. 1)

Mediante las entrevistas, arribamos a una textualidad extensa, descriptiva y minuciosa sobre los tópicos escogidos. Sin embargo, esto nos presentaba aún más dificultades a nuestro propósito comparativo, que requería operaciones de síntesis. Era necesario construir ejes transversales que pudieran organizar la diversidad y enunciados sintéticos que pudieran condensar las concepciones teatrales. Este tipo de operaciones precisaba de manera obligatoria una aproximación cuidadosa que no fuese más allá de lo dicho, sin involucrar aquello que conocíamos a través de la obra del entrevistado/a o del conocimiento de su pedagogía. A lo largo de la entrevista se aludió a temas relevantes que fueron presentándose de manera indirecta, y en menor medida, de forma directa. Inclusive, cuando alguna pregunta volvía a versar sobre alguno de los temas, las respuestas presentaban un contenido levemente diferente entre una interlocución u otra o, directamente, contradictorio.

Optamos entonces por el “análisis del discurso” (Pêcheux, 2016; Foucault, 2002; Verón, 1979; Orlandi, 2014) que nos permite realizar una “lectura” de las concepciones teatrales de las entrevistas. Entendiendo al discurso como una materialidad verbal-textual, la mirada discursiva apunta a comprender procesos, relaciones y efectos de sentido (Glozman, 2016, p.10). Nuestra tarea es reconocer los ecos de sentido que las palabras convocan, ya que el sujeto olvida que no existe “una relación «natural» entre palabra y cosa”, bajo la ilusión de que hay una relación evidente “entre pensamiento, lenguaje y mundo, de tal modo que pensamos que lo que decimos solo puede ser dicho con aquellas palabras y no otras, que solo puede ser así” (Orlandi, 2014, p. 21). Así, el “sujeto del discurso” se constituye en y mediante los procesos discursivos que se inscriben en él (Pêcheux, 2016, p. 144), aunque crea que es



el autor de lo que dice. Esto constituye otro olvido, el de tener la “la ilusión de ser el origen de lo que decimos cuando, en realidad retomamos sentidos pre-existentes” (Orlandi, 2014, p. 21). Los sentidos que nuestras palabras convocan se inscriben en la historia, en tradiciones y comunidades discursivas: es por ello que significan y no por el control de nuestra voluntad.

En términos procedimentales nuestra perspectiva se propuso descomponer las entrevistas, describir sus pasajes –y generar enunciados propios con otras palabras– con la premisa de suspender la inmediatez de la interpretación y la asignación de sentidos. El objetivo era “desnaturalizar la relación palabra –cosa”, para lo que recurrimos a herramientas como las paráfrasis, la sinonimia, la relación del decir y no-decir (Orlandi, 2014, p. 47). El mecanismo de desplazamiento, o “efecto metafórico”, refiere a una sustitución de palabras en virtud de relaciones semánticas, a las que el analista debe ser consciente de su “exposición del sujeto a la historicidad (al equívoco, a la ideología) en su relación con lo simbólico” (Pêcheux, 1978; Orlandi, 2014, p. 47). Otra de las herramientas empleadas fue la construcción de ejes de lectura que permiten establecer relaciones de oposición.<sup>22</sup> Las categorías semánticas que construimos fueron parte del trabajo de análisis, observando en las palabras de las entrevistas nociones relevantes para las “concepciones teatrales”. Nuestra tarea fue articular juegos de pares opuestos de conceptos y entre sus polaridades ubicamos aspectos puntuales de las concepciones teatrales.

Las perspectivas heterogéneas de análisis de discurso que visitamos contribuyen a forjar una metodología, que híbrida, busca “ir más allá de lo que se dice, de lo que queda en la superficie de las evidencias discursivas” (Orlandi, 2014, p. 18). En el mismo sentido comprendemos que “un discurso trae consigo una memoria y una filiación de decires” que nos permiten reconocer en él “los efectos de sentido que se hacen presentes, aun sin el control absoluto del sujeto que dice” (Orlandi, 2014, p. 20). La elección de palabras, los gestos que las acompañan, los silencios, las contramarchas del discurso son parte de esas zonas de relativo “descontrol” que dan cuenta de las adhesiones a tradiciones, a “filiaciones de decires” que dan indicios sobre las concepciones teatrales. Por ello, fundamentalmente, se consideraron aspectos generales

---

<sup>22</sup> Los ejes de lectura se construyen a partir de la elaboración de “semas”, entendiendo su “naturaleza relacional y no sustancial” que no puede “sino definirse como término - resultado de una relación instaurada y/o aprehendida con, al menos, otro término de una misma red relacional” (Greimas y Courtes, 1982, p. 349). Con el objeto de sintetizar las concepciones, tomamos el concepto de isotopía, definido por Greimas y Courtes como “un conjunto redundante de categorías semánticas que hace posible una lectura uniforme del relato” (1982, p. 222).

de la enunciación y particularmente los deícticos diseminados en la trama discursiva de la entrevista, que permiten dar cuenta del tiempo, el espacio y los participantes del “discurso” (Benveniste, 1970, p. 14; Kerbrat-Orecchioni, 1997, p. 73; Calsamiglia Blancafort y Tusón Valls, 1999; Charaudeau, y Maingueneau, 2002).

## Otros documentos y algunas aclaraciones metodológicas

A la par de las entrevistas, nuestro trabajo se valió de otros documentos de circulación pública para profundizar el análisis. Entendiendo que las tomas de posición de los y las directoras publicadas en medios de prensa o en redes sociales son materiales relevantes cuando refieren a alguno de los temas que abordamos en el trabajo. Pronunciamentos de grupos en páginas web o en programas de mano, como también entrevistas dadas en el marco de promoción de obras, fueron de nuestro interés y cobraron importancia en etapas exploratorias de la investigación o para la corroboración o precisión de datos de la entrevista. Además, incluimos documentos periodísticos sobre premiaciones u obras, catálogos de festivales y programas de mano para reconstruir aspectos históricos del teatro independiente o partes de las trayectorias formativas de nuestros directores.

Es relevante aclarar que se decidió expresamente no realizar análisis de obra, ya que esto nos conducía a incongruencias de orden metodológico. En primer término, analizar obras específicas de la trayectoria de alguno de los directores, escogida en virtud de sus rasgos singulares, buscando identificarla con una poética personal del artista, implicaba definir a ese espectáculo como un proceso modélico al que todos los demás debían ajustarse. Dado que nuestro interés está en las prácticas directoriales y no en los productos, terminaríamos escogiendo cierta paridad en los tipos de procesos, especialmente por sus condiciones de producción y dejando en segundo plano aquellas obras que nos parecieran más representativas de las poéticas de cada director. O bien, si escogíamos por obras destacadas por el medio mediante distinciones nos encontraríamos en el mismo inconveniente de procesos serían dispares. No es lo mismo ensayar durante meses que durante años, con un texto de dramaturgia colectiva o con un texto de autor, con el grupo con el que se ha compartido toda la trayectoria o con un elenco concertado. Estos, por mencionar algunos aspectos de la disparidad de los procesos, son aspectos fundamentales para evaluar las prácticas directoriales. A la par, optamos por ponderar la comprensión de las concepciones teatrales,

más allá de los resultados que podían obtenerse con una u otra obra. Ir tras algún tipo de “comprobación” de las concepciones en una obra acabada se alejaba de nuestros objetivos. Consideramos que una obra teatral atraviesa numerosas intermediaciones de otros creadores y participantes del mundo del arte, por lo cual, una concepción teatral quedaría lejos de revelarse de un modo transparente en una obra teatral como producto acabado.

The background of the image is a close-up, top-down view of a weathered wooden surface. The wood grain is prominent, running vertically. Scattered across the surface are numerous small, irregular pieces of white and light brown paper, some with dark brown spots, suggesting they are remnants of old documents or letters. The lighting is natural, creating subtle shadows and highlights on the wood and the debris.

**CAMINOS Y POSTAS EN LA  
HISTORIA DEL ROL DE LA  
DIRECCIÓN**

# Caminos y postas en la historia del rol de la dirección

## Una historia de contagios: perspectivas historiográficas

Si alguien ha tenido la oportunidad de caminar por la sierra, habrá notado que un sendero bien marcado, de repente, se desdibuja y se pierde o bien que la senda pierde su curso al emplazarse sobre la piedra, el pasto o el agua. La nitidez del camino se esfuma cuando otro distinto se aproxima y ya no es evidente por cuál venimos. El propósito de este apartado es esbozar un camino posible que, como el de la sierra, es difícil de rastrear: dirección teatral hasta sus devenires en el teatro contemporáneo de Córdoba, como una de las ciudades relevantes en el territorio teatral argentino. Desde la Europa de finales del siglo XIX hasta la Buenos Aires de la década de 1930 y la Córdoba de 1960 y 1970. Estos lugares y tiempos son como postas en medio de la sierra. Podrían haber sido otras, pero estas son las elegidas para trazar una historia de senderos borrosos, cruzados, yuxtapuestos.

Desde una perspectiva historiográfica puede pensarse en los orígenes de la puesta en escena, el rol de la dirección y los distintos modos de producción. Nos detenemos en el teatro moderno europeo, sus valores y las características que la dirección iba perfilando incipientemente. Sobre esa base, nos preguntamos qué aspectos recupera el teatro porteño de 1930 de la tradición europea y qué formas tomó su apropiación en los modos de producción y las concepciones del movimiento de teatros independientes, especialmente en cuanto a sus repercusiones en la dirección. A partir de aquí, precisamos consideraciones sobre modelos de dirección en teatro de la ciudad de Córdoba a lo largo de distintos periodos históricos. El Nuevo Teatro Cordobés de los años 60 y 70 es el hito de origen de la tradición grupal, que en el presente alberga un rol de jerarquía relativa. Sobre esta base, estudiamos los aspectos de dicha tradición recuperados por el teatro actual y los procesos a través de los que se establecen continuidades y rupturas, atendiendo especialmente a aquellos que conciernen al rol de la dirección.

El aspecto histórico del rol implica pensar el tiempo y los territorios de las prácticas, considerando que nuestro foco está en una ciudad como Córdoba. La perspectiva construida por Ana Clarisa Argüello y Diego García (2016) para estudiar la cultura de la ciudad, analiza críticamente prácticas que provienen originalmente de otros territorios y que en Córdoba han adquirido características particulares a través del tiempo. Su comprensión del territorio trasciende al espacio físico, abarcando un espacio mental y un espacio “de relaciones sociales en el cual la ciudad fue y es englobada como un punto relativo, móvil, inestable” (Sorá, 2016, p. 11). Argüello y García proponen una historia que presta atención a los modos en que circulan las personas, los colectivos, las ideas y objetos, del mismo modo que, en las prácticas, metodologías, éticas de trabajo del teatro, que se intercambian entre territorios y a través del tiempo. De ese modo, la relación entre el espacio y el tiempo considera “los hechos de contacto” y “los de transmisión”.

Sin embargo, Argüello y García problematizan las relaciones entre centro y periferia y critican el tratamiento “puramente local, y muchas veces localista, de los fenómenos culturales”, que cristaliza un único tipo de relación con la externidad para priorizar la diferencia y redundar en una “mansa aceptación o su rotunda repulsa” (2016, p. 18). Según los autores, los supuestos sobre los que se funda numerosa bibliografía sobre los procesos culturales en Córdoba es la organización esencialista en torno a la diada tradición-modernidad que, además sostienen una lucha en la que la tradición se impone.

La diada tradición-modernidad organiza tautológicamente los procesos, por cuanto los concibe identificables como modernos o tradicionales antes de analizarlos o establecer criterios. En consonancia con los planteos de Mouffe (2007), definir los términos de una identidad como propiedades apriorísticas es una postura esencialista que opaca entendimientos complejos. Impide, por ejemplo, notar las múltiples figuras mediadoras en los procesos intelectuales, los intereses de los productores, las contradicciones de los accionares institucionales y las circunstancias que atraviesan los acontecimientos. Los autores destacan, además, que los procesos de corta duración mantienen una relación heterónoma respecto de los contextos que trascienden a la cultura cordobesa. Problematizar las relaciones de subordinación o dependencia requiere, también, entender la real heteronomía que es parte de “las sociedades nacidas del contacto”, las cuales adquieren “históricamente su fisionomía dentro de una determinada trama de intercambio en los que recibe o disputa



su lugar específico” (Argüello y García, 2016, pp 20-26).<sup>23</sup> Argüello y García cuestionan aquellas posiciones que clasifican fenómenos como modernos o tradicionales a partir de supuestas filiaciones modernas o tradicionales:

¿Por qué un artista *moderno* es rechazado en la ciudad? ... porque viene de un centro de la *modernidad*, su estilo es *moderno*, y llega a una ciudad *tradicional*. Razonamientos de este tipo, aquí esquematizados pero ciertamente muy frecuentes, ocuyen desde el comienzo cuestiones como por qué ese artista llegó, quienes lo invitaron, qué figuras locales lo acompañaron sin vacilaciones o cómo pudo ubicar alguna pieza en una plaza tan breve y tan hostil, e incluso decidió volver en otras ocasiones.(Argüello y García, 2016, p. 20)<sup>24</sup>

La cita anterior hace eco con la visita de Jerzy Grotowski en 1971, que revisaremos más adelante. Así como examinan el supuesto tautológico, también observan como la historiografía sobre Córdoba se apoya en el supuesto por el cual la tradición –siempre carente y defectuosa– se impone a la modernidad:

en la medida en que se presume la naturaleza atlántica (porteña y europea) de la “verdadera” modernidad, la cordobesa suele presentarse como “periférica”, “moderada”, “provinciana” o “católica”; es decir, constitutivamente incompleta, distorsionada o fuera de lugar. (Argüello y García, 2016, p. 21)

Como binomio, tradición y modernidad son utilizadas para organizar y entender los procesos culturales y se postulan como la lectura válida de la identidad cordobesa, dando lugar a esquematizaciones sobre los procesos culturales en la ciudad. Lograr enfrentar estos supuestos requiere formular criterios objetivos que permitan identificar rasgos experimentales o rupturistas en las prácticas artísticas y culturales. Los autores buscan eludir los dualismos, por ejemplo, la emisión-recepción propia de caracterizaciones dicotómicas entre los centros y las periferias, que no consiguen aprender las “múltiples mediaciones, intersecciones y superposiciones involucradas en todo hecho de contacto” (Argüello y García, 2016, p. 26). Deconstruir este tipo de lecturas es la vía para hacerles justicia a los fenómenos culturales que nos ocupan.

Una comprensión compleja de Córdoba no niega la posibilidad de sintetizar afirmaciones sobre su pasado y su presente. Por ello, reconocemos

---

<sup>23</sup> La perspectiva de Argüello y García entra en tensión con la de Alegret, ya que plantea al teatro independiente de Córdoba como una práctica que representa la “pulsión modernizante” que tensiona los “enclaves conservadores”, haciéndose eco a los escritos de José Aricó (Alegret, 2017, p. 44).

<sup>24</sup> Se refieren a la visita de Emilio Pettorutti en 1926.



la trascendencia de la imagen de “ciudad de frontera” que Aricó propuso para pensar Córdoba y que Argüello y García retoman en tanto observan rasgos singulares producto de su “carácter de encrucijada” extendido y arraigado en la historia (2016, p. 24).<sup>25</sup> A lo largo de distintos contextos históricos su “condición de lugar de paso” no ha hecho otra cosa que permanecer, hasta ser casi una de sus singularidades más potentes e insoslayables, en un área geográfica más acotada que se vincula a migraciones universitarias y de otros tipos (Argüello y García, 2016, p. 24). En este sentido, entendemos a la ciudad como espacio de convergencia, de tránsito, de permanencia transitoria o estable de otros, distintos, que habrían “favorecido cierta sensibilidad ante realidades territorialmente amplias” (2016, pp. 24-25). Este modo de ver los tránsitos y los contagios permea nuestra comprensión de las prácticas teatrales europeas modernas y las porteñas. Este marco conceptual es el que habilita las lecturas que hacemos sobre el rol en lo que sigue, ya que, dado su surgimiento en el teatro moderno europeo, las mediaciones que la dirección atravesó hasta localizarse en una ciudad latinoamericana como Córdoba deben poder leerse en una clave que haga justicia a su complejidad.

## **Surgimiento del rol de la dirección en el teatro europeo**

Precisar la historia de la dirección teatral contemporánea nos lleva obligadamente al otro lado del mar: a Francia, Rusia, Alemania, Inglaterra e Italia; lugares donde el “teatro de arte” resquebrajó los modos particulares de hacer teatro para dar lugar a otros. Nuestra recapitulación atiende al surgimiento de un rol que no había existido como tal en los milenios anteriores de la historia del teatro. La cuestión no sólo está en las tareas concretas que desplegó este nuevo artista teatral, sino también en el surgimiento de una manera completamente nueva de pensar el teatro. La puesta en escena como “disciplina artística autónoma” está intrínsecamente asociada al rol de la dirección (Roubine, 1998, p.14).

Imaginemos por un momento una función teatral de finales del siglo XIX en, supongamos, París: actores sobre el escenario representan una pieza de Molière. Los veremos de frente, siempre proyectando su rostro, su pecho y su voz hacia el público, poniendo en alto los textos para que sean totalmente transparentes respecto del texto escrito. Entre ellos, las réplicas serán siempre

---

<sup>25</sup> Valoramos el trabajo de Diego García (2013) “Tradición, modernidad y frontera. Aricó y dos ideas sobre Córdoba” en el que analiza las metáforas que Aricó presentó, ponderando la potencia de cada una para pensar los procesos sociales.

con el cuerpo hacia el público y las acciones físicas se circunscribirían exclusivamente a declamar, narrar, vociferar, corear, recitar. Es decir, acciones únicamente vinculadas al decir el texto, sin hacer parte al cuerpo, a la relación con el partener o al espacio físico. Y el espacio será un espacio de ornamentación, con producciones visuales en dos dimensiones, cuyo uso será únicamente decorativo: aplicar el término decorado es adecuado en ese contexto. Situarnos a fines del siglo XIX implica imaginar una representación teatral totalmente determinada por el texto escrito, dotada de una serie de convenciones rígidas respecto de los modos de actuar y en la que, la puesta en escena como la conocemos actualmente, no existe. Como tampoco existía una figura que tomara decisiones sobre el acontecimiento teatral.

Según Serge Proust, los artistas reaccionaron a este panorama produciendo una serie de “rupturas estéticas” y “éticas” que generaron nuevas preguntas sobre la puesta en escena y que, en la división del trabajo artístico, delimitaron el rol de la dirección (2012, p. 96).<sup>26</sup> La puesta en escena como entidad autónoma (como obra de arte diferente a la palabra escrita por el dramaturgo) es la diferencia categórica con el teatro de la primera parte del siglo XIX y viene de la mano de la figura de la dirección teatral<sup>27</sup>. La puesta en escena concebida como una disciplina artística nueva y superior contuvo todos los componentes de la representación en una nueva unidad de sentido, construida por el sujeto director. Los materiales que componen la escena comenzaron a ser integrados en una totalidad que producía una “nueva realidad profundamente inmaterial” que no residía en ningún soporte físico, sino en el entre de los materiales integrados (Proust, 2012, p. 103)<sup>28</sup>. Para Proust, la cuestión ontológica del rol está en relación a la inmaterialidad de la labor.

Jean-Jacques Roubine atribuye a dos fenómenos tecnológicos la importancia decisiva en el proceso de cambio de los espectáculos teatrales: uno, el desdibujamiento de las fronteras territoriales debido a los intercambios entre las compañías, lo que borró virtualmente las distancias entre países europeos; otro, la incorporación de la luz eléctrica como desarrollo técnico

---

<sup>26</sup> “À partir de la fin du xixe siècle, une série de ruptures esthétiques, avec l’émergence de nouveaux courants comme le naturalisme, mais aussi éthiques (critique des compromissions du théâtre privé et, plus généralement, de l’art lié à l’univers marchand), engendrent des questions relatives à la mise en scène, alors que se définit, dans la division du travail artistique, le poste de metteur en scène.” La traducción es nuestra.

<sup>27</sup> Se la nombra como dirección de escena, para diferenciarla de la dirección de teatro que en las nominaciones contemporáneas sería el director de la sala o la institución teatral.

<sup>28</sup> “Celle-ci est revendiquée puis reconnue comme oeuvre d’art par sa capacité à mettre en relation ces éléments, à les combiner en les subsumant dans une nouvelle réalité profondément immatérielle qui ne repose, dans sa globalité et son unicité, sur aucun support matériel.” La traducción es nuestra.

trascendental. La luz artificial dotó al espacio escénico de posibilidades poéticas, representacionales o simbolistas. Este fue, quizá, el paso más importante hacia la construcción de dispositivos escénicos. Roubine señala que el punto de inflexión que toma la historiografía teatral para indicar el inicio del teatro moderno es la fundación del Teatro Libre de Antoine, en 1887 (1998, p. 14). Según el autor, podrían tomarse otras fechas, como la creación de la Compañía Meininger en 1866, del Freie Bühne (Escena libre) de Berlín en 1889 o del Teatro de Arte de Stanislavski y Nemirovich-Danchenko en Moscú en 1898 (1998, p. 22). La fundación de estas compañías de teatro naturalista, en un lapso temporal tan acotado, da cuenta de la difuminación de las fronteras. El teatro moderno fue un movimiento que ya no respondía a tradiciones estrictamente nacionales, sino que se alimentó de diálogos teóricos, de la publicación de textos biográficos y del intercambio experiencial de investigaciones escénicas y prácticas. Los contagios se multiplicaron y con ellos, surgió un nuevo modo de entender el teatro. En paralelo a los teatros naturalistas, la corriente simbolista corrió una suerte similar, datada por Roubine en la fundación de compañías como el Teatro de Arte en 1891 y Théâtre de L'Œuvre en 1893, ambas en París. La publicación de los ensayos de Adolphe Appia La puesta en escena del drama wagneriano en 1895 y de Gordon Craig Del arte del teatro en 1905, también marcan hitos del simbolismo. La puesta en escena simbolista ponderó la noción performática y comenzó a poner atención en la función y el encuentro con el espectador (Pavis, 2013, p. 7). La apuesta de los artistas simbolistas por el valor de la autonomía de la escena se redobla al decidir vaciar el espacio, inclinándose por el silencio y la alusión. Más allá de las diferencias con la corriente naturalista, el simbolismo enfatiza el proceso de la puesta en escena como entidad autónoma, al despegarse del texto y producir un universo propio (Pavis, 2013, p. 7). La creación de esta nueva obra abre paso a una serie de nuevos roles artísticos, entre ellos el de la dirección como aquel que “organiza” los materiales en una obra integrada. En síntesis, sin importar la poética a la que adhirieron los artistas, tanto para simbolistas como naturalistas, a partir de 1860, las prácticas no podrían circunscribirse estrictamente “dentro de límites geográficos” o de “tradiciones nacionales” (Roubine, 1998, p. 22).

También para Patrice Pavis, la puesta en escena y las corrientes naturalista y simbolista, por vía diferentes, quebraron las convenciones teatrales del siglo XIX. Atribuye esta ruptura original a Zola, quien expresa “una insatisfacción profunda” relativa a la incapacidad de la dramaturgia para recoger la brutalidad del mundo (2013, p. 6). Émile Zola y André Antoine,

sentenciaron que la declamación como codificación actoral válida estaba en crisis y aspiraron a abandonar los modos solemnes e histriónicos. Querían acercarse a representaciones naturalistas, donde la actuación fuera “auténtica” y los actores vivieran las piezas “en lugar de actuarlas” (Pavis, 2013, p. 6). Otro de los puntos de conflicto era la relación entre la actuación y el “decorado”. En el teatro contemporáneo, referirse a la dimensión espacial de la puesta como “decorado” es incurrir en una especie de sacrilegio. Sin embargo, en el teatro que tanto irritaba a Zola, las construcciones escenográficas no se integraban a las acciones actorales, cumpliendo cabalmente una función decorativa. El teatro naturalista alteró la relación entre el espacio y la actuación, demandando exactitud, detalle y precisión histórica a la puesta en escena, tal como ocurría en los pasajes descriptivos de las novelas. La incorporación de la luz eléctrica a los teatros contribuyó a que el “universo escénico” se vuelva “autónomo y coherente” (Pavis, 2013, p. 6).

En la misma postura, André Antoine comenzó a distinguir el rol de la dirección “de escena” del rol de dirección de teatro. Este último era un puesto administrativo y de producción ejecutiva que formaba parte del mundo del teatro de la Francia de finales del siglo XIX. Antoine pensó en la puesta como globalidad y dio los primeros pasos en la sistematización de la tarea, para afirmar que la dirección debía encargarse de: por un lado, el diseño y la construcción de la escenografía, parte material de la labor; y, por otro, la interpretación actoral, que en ese momento obtuvo nuevas atribuciones. En estos términos, la materialidad de la escena se integró a las actuaciones que, a su vez, estaban digitadas por “la interpretación de la obra por el director de escena” (Pavis, 2013, p. 7). En este sentido, el surgimiento de la puesta en escena como obra autónoma se fundamenta en una producción de sentido constituida por el espacio, los objetos, el sonido y las actuaciones como signos. En su texto *Causerie sur la mise en scène*, estipuló una instancia material y otra inmaterial en el trabajo de la dirección, considerando un aspecto que continúa siendo clave: la inmaterialidad de la labor (Pavis, 2013, p. 7).

En coincidencia con Pavis y Roubine, la investigadora Catherine Naugrette data en la década de 1880 la aparición de la puesta en escena moderna con la figura de Antoine, quien condensa por primera vez el rol del director de escena como “segundo creador” (2004, p. 20). El dramaturgo escribe una pieza que, al ir hacia la escena, se convierte en otra obra bajo la interpretación y productividad creativa de la dirección. De este modo, se produce un nuevo sentido y la puesta en escena deja de ser una mera ejecución de un texto para ser una pieza con sentido propio, una pieza pensada y creada

por quien ejerce el rol de la dirección. En la propuesta de Naugrette hay un acento particular en la cuestión de la dirección como un rol intelectual, que produce un pensamiento en torno a la obra y genera textos que sistematizan su pensamiento teatral, que teorizan sobre el arte de la puesta en escena (2004, p. 24). El teatro sabe. La retórica teatral vendría a ser una práctica característica del rol, desde su configuración moderna.

## Rasgos europeos en el teatro independiente de Buenos Aires

La dirección, en el marco de los teatros independientes, requiere atender a los contagios que el teatro porteño recibió y que luego habrían resonado en las prácticas cordobesas. Nos referimos principalmente a la voluntad de experimentación y ruptura de las convenciones establecidas, al quiebre con los intereses de mercado y a búsquedas impulsadas por altos estándares de calidad. En la actualidad, corroboramos estos rasgos en el teatro independiente de Córdoba, por lo que rastrear sus orígenes aporta a entender el modo en que fueron apropiados en la tradición local. La ciudad de Buenos Aires es una parada obligada en nuestro estudio debido a la “efectiva heteronomía” de Córdoba (Argüello y García, 2016, p. 23). Regida en alguna medida por imperativos que están fuera de ella, la ciudad incorpora en sus propios términos los principios del teatro moderno europeo y las características porteñas del teatro independiente. Su carácter de encrucijada, lugar de paso y su sensibilidad ante realidades territorialmente amplias son razones que explican el contagio de los principios experimental y anti-capitalista.

María Fukelman realiza una lectura de estos rasgos, propios del teatro moderno europeo, para considerar luego en qué medida fueron retomados por los teatros porteños en la década de 1930. Si bien su investigación no se focaliza en la figura de la dirección, atiende al movimiento de teatros independientes. De todos modos, aunque nuestro punto de vista observa a continuidades, también presta atención a las rupturas en la diáspora de los modos de hacer teatro, desde las prácticas modernas de finales del siglo XIX en Europa hasta los modos contemporáneos cordobeses. En particular, a diferencia de Pavis y Roubine, Fukelman quita el acento de la estética naturalista como eje de la ruptura con el pasado teatral europeo y postula que la ética de trabajo y la vocación experimental son centrales. En el análisis, la autora considera que son estos aspectos los que profundizaron el quiebre entre el teatro oficial de la Comedia Francesa y la escena comercial de Boulevard respecto del Teatro Libre de Antoine. El movimiento del Teatro Libre surgió como antítesis de la

estética de la declamación actoral, la exageración, las figuras estelares y del “cartón pintado” como decorado, a la vez que proponía una postura ética de profunda seriedad sobre la labor teatral.

En el caso de Berlín, el director referente de la Escena Libre (Die Freie Bühne) es Otto Brahm. En este circuito, tanto la Escena Libre como el teatro comercial berlinense montaron puestas naturalistas, que se disputaban la audiencia. Este habría sido el motivo por el cual la Escena Libre solo perduró tres temporadas, ya que la similitud de las propuestas competía económicamente con el teatro comercial, que logra optimizar los recursos y sostenerse en el tiempo. La singularidad de la Escena Libre no fue entonces la poética naturalista, sino su voluntad de experimentación, que no formó parte de las propuestas del teatro comercial. La lectura de Fukelman del caso londinense The Independent Theatre Society, reitera la distancia que separan las nuevas formas teatrales, autónomas del Estado y privadas, de los principios del teatro privado vinculado al “éxito comercial” (2017b, p. 163). El carácter constitutivo de las identidades teatrales independientes es centralmente la separación del mercado y la idea de avanzada. Inclusive, la crítica afirmaba que si no se hubiesen estrenado sus obras “[los ingleses] seríamos mucho menos avanzados de lo que hoy somos” (Shaw, 1895, como se citó en Fukelman, 2017b, p.163). La idea avance está ligada a la de vanguardia artística y con ello a la idea de experimentación. Fukelman analiza en el teatro ruso la “pretensión de realizar un teatro de arte” cuyo propósito era “llevar a cabo un arte bello” y lo reconoce como uno de los objetivos estéticos del movimiento de teatro independientes (Fukelman, 2017b, p. 164). En el Teatro de Arte de Moscú de Vladímir Ivánovich Nemiróvich-Dánchenko y Konstantin Stanislavski se abogaba por un teatro de “altos estándares de actuación y producción” y a la vez había una fuerte apuesta a que fuera popular, entendiendo que el arte teatral también puede educar. Estas búsquedas estuvieron de la mano de la ampliación y la ruptura de las convenciones establecidas. La experimentación fue la herramienta que la mayoría de los grupos empleó, aunque la noción de vanguardia no fue aceptada por todos ellos.

Por experimentalismo, Umberto Eco conceptualiza un modo de “actuar de forma innovadora respecto a la tradición establecida”, que “transgrede intencionadamente (y reestructura indirectamente) las reglas de la gramática tradicional” (Eco, 1985, p. 88). Eco sugiere las implicancias sociológicas del concepto: el autor experimental tendría “la voluntad de hacerse aceptar. Ofende, pero con fines podríamos decir pedagógicos, para conseguir aprobación” (Eco, 1985, p. 88). Existe un ánimo educativo en la noción de

experimentalismo de Eco, donde el artista espera re-establecer los cánones y conseguir aprobación del público que, primeramente, no comprende la obra. En cambio, un movimiento de vanguardia sostiene una actitud “provocadora”, cuya búsqueda es “ofender socialmente a las instituciones culturales” mediante producciones que sean consideradas inaceptables en los cánones establecidos (Eco, 1985, p. 103).<sup>29</sup>

A partir de esta conceptualización Fukelman opta por la experimentación como rasgo identificable en las poéticas porteñas, vinculado a sus contagios europeos. Además, destaca otro aspecto para buscar la identidad de estos teatros y es la noción política y social de las puestas. Piscator fue uno de los directores del Die Freie Bühne, y las obras que allí produjo tenían un

contenido social y político, con el objetivo de difundir y clarificar las ideas políticas izquierdistas (...) Si bien todos estos grupos tuvieron un cariz distinto, se pueden considerar dentro de la misma genealogía por su actitud de “recortarse” de un contexto y promover un arte con contenido social. (Fukelman, 2017b, p. 164)

En síntesis, la autora plantea tres grandes líneas donde podrían inscribirse los teatros europeos de fines de 1800 y principios de 1900: teatro independiente/libre, teatro de arte y teatro popular. A estos se les corresponderían “la cercanía con la realidad, la cercanía con la belleza, y la cercanía con el pueblo” respectivamente (Fukelman, 2017b, 172). Nuestro abordaje recupera del análisis de Fukelman las influencias que luego permearon al teatro porteño de la década del 1930. El llamado “teatro independiente” es abordado por la autora, planteando continuidades y rupturas respecto de las influencias europeas y, a la vez, estableciendo los matices al interior del mundo del teatro independiente en la Buenos Aires de 1930 a 1944.

## Teatro independiente en Buenos Aires: aproximaciones y distancias

El movimiento de teatros independientes en Buenos Aires es analizado por Fukelman en el período 1930-1944, poniendo en cuestión la homogeneidad que había sido instalada por la crítica argentina. Para fundamentar la diversidad, atiende a varios aspectos de los grupos que conforman su estudio

---

<sup>29</sup> Jorge Dubatti (2017) desarrolla la tensión entre experimentalismo y vanguardia en el teatro en “Vanguardia / post-vanguardia en la historia del teatro: relación por campos procedimentales y modos de lectura” y María Fukelman (2015) retoma estas nociones en “El concepto de teatro independiente y su relación con otros términos”.

como integrantes del movimiento de teatros independientes: sus orígenes, propuestas estéticas y metodologías del trabajo, relaciones con la macropolítica y los aspectos discursivos. En estas distintas aristas, es posible observar matices bien diferenciados. No obstante, Fukelman logró sintetizar cuatro coincidencias en este grupo de teatros, aun atendiendo meticulosamente a sus diferencias. Los puntos en común fueron: la pretensión de hacer “buen” teatro, la oposición al teatro como bien de mercado, la renovación de la lógica de mercado imperante y la ausencia de objetivos económicos. Plantea que la poética abstracta del teatro independiente del periodo contenido entre 1930 y 1944

fue un modo de producir y de concebir el teatro que pretendió renovar la escena nacional de tres maneras: se diferenció del teatro que ponía los objetivos económicos por delante de los artísticos; se propuso realizar un teatro de alta calidad estética; careció de fines lucrativos. En este sentido, se constituyó como una práctica colectiva contestataria, dado que se opuso al *statu quo* del teatro de aquellos años e impulsó una organización anticapitalista. (2017a, pp 298-299)

Ahora bien, los contagios respecto de la escena europea son profundos, tanto por su interés de renovación como por su voluntad de priorizar lo estético por sobre lo económico. Sin embargo, en los estudios que revisamos sobre el teatro de arte europeo, no se afirma que fuera una práctica contestataria de modo generalizado.

### Los grupos del movimiento de teatros independientes

Para analizar el movimiento de teatros independientes, Fukelman revisa distintos grupos existentes durante el período que denomina Fundacional (1930- 1944): el Teatro del Pueblo, el Teatro Proletario, La Máscara, La Cortina, el Teatro Espondeo, IFT (Teatro Popular Judío), la Agrupación Artística Juan B. Justo, Teatro Popular José González Castillo y del Teatro Íntimo de La Peña. Los orígenes de cada grupo serían distintos y por tanto también lo sería la conformación de cada teatro independiente (2017a, p. 286). Algunos conjuntos fueron tributarios de la polémica literaria representada por los de Boedo y los de Florida, aunque sus devenires no respetaron necesariamente ese antagonismo.<sup>30</sup> Sobre la vertiente de los de Boedo, Fukelman ubica al Teatro del Pueblo, al Teatro Proletario y a La Máscara, aunque sus prácticas hayan

---

<sup>30</sup> La disputa de los de Boedo y los de Florida es analizada por Fukelman (2017c) en “Los antecedentes del teatro independiente en Buenos Aires: la importancia de Boedo y Florida”.



tomado aspectos de los postulados de los de Florida. Cercanos al periódico Martín Fierro se desarrolló el grupo La Cortina y el Teatro Espondeo. Otros grupos, como IFT y la Agrupación Artística Juan B. Justo, nacieron como parte de comunidades específicas (“la colectividad judía o el Partido Socialista, respectivamente”). El caso del Teatro Popular José González Castillo y del Teatro Íntimo de La Peña nacen de la mano de “artistas de larga trayectoria”. Salta a la vista que los orígenes fueron heterogéneos, ligados a valores éticos y políticos diferentes.

El abordaje de Fukelman plantea múltiples propuestas estéticas y en general, diversidad de metodologías de trabajo.<sup>31</sup> Podemos trazar como parámetro común el uso de un texto previo que luego fue representado por el elenco. Los textos correspondieron a autores extranjeros, clásicos y modernos o bien a autores nacionales e inclusive sainetes, en una evidente diversidad en los repertorios en el movimiento. En lo que respecta a los objetivos estéticos –diferentes entre sí– algunos reforzaron la idea de producir “un buen teatro”, otros buscaron que el carácter estético conviviera con el “contenido político y social” (2017a, p. 287) y otros sostuvieron “posturas, explícitamente, didácticas” (2017a, p. 288). En cuanto a las corrientes estéticas a las que adhirieron fueron, por tanto, también distintas: algunos apelaron a incorporar estética naturalista, con mayor o menor éxito, “actuando ‘con verdad’”, con una “técnica más bien imitativa” o con técnicas que pretendían alejarse de las convenciones naturalistas (2017a, p. 288). La cuestión escenográfica fue un aspecto distintivo de los teatros independientes, aunque no en todos, donde el carácter plástico y las innovaciones en el espacio fueron de ahora en más un elemento de la escena que se tuvo en cuenta.

Respecto a la figura de la dirección, Fukelman analiza que las formas variables de organización de los distintos grupos, los que, en algunos casos, contaron con directores “fuertes” que se mantuvieron en el rol durante muchos años y cuyo nombre trascendió los límites del grupo para consagrarse como figuras (como es el caso de Leónidas Barletta) o, en otros casos, se organizaron más horizontalmente e inclusive distribuyeron el rol de la dirección entre distintas personas. El caso de Barletta presenta particular interés dado que tipifica una modalidad de dirección a la que luego reaccionarán los hacedores.

---

<sup>31</sup> Para profundizar las estéticas de los teatros independientes de Buenos Aires de 1930 a 1944, recomendamos los trabajos de Maria Fukeleman “El concepto de teatro independiente y su relación con otros términos”, “Aportes para la historia del teatro independiente en Buenos Aires”, “Influencias del teatro europeo en el primer teatro independiente de Buenos Aires” y su tesis doctoral *El concepto de "Teatro independiente" en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral Estudio del período 1930-1946*.

Este modelo de director asume completamente la responsabilidad de la actuación, llegando aún a la gestualidad o matices que pudieran afectar el proceso de recepción, desde un paradigma que concibe al director como guía de los actores. Su objetivo es armonizar los elementos del “juego dramático” para la producción del espectáculo, en el cual su propio accionar pierda cualquier materialidad distintiva y se aloje en una inmaterialidad inasible de la que es autor. En sus propias palabras, su tarea es “empezar por darle una orientación precisa a la empresa que acomete; todos los detalles de organización deben merecerle especial cuidado” (Barleta, 1960, p. 51). Es decir, se centralizan la totalidad de las decisiones de la organización sensible del proceso creativo y la puesta en escena. En ese sentido aclara que el director “tiene que formar la compañía, elegir las obras de una temporada, corregirlas, adaptarlas a su tiempo, al escenario y a los medios de que dispone; tiene que proyectar los decorados, la acción de los personajes, los efectos de luz y sonido” (1960, p. 51). Según este modelo, las dinámicas grupales y el ejercicio de la actuación son monopolizadas por el rol de la dirección, ya que “tiene que crear el entusiasmo y mantenerlo; descubrirle al actor la naturaleza intrincada del personaje y, limitando su interpretación, ponerlo en camino de encontrar la expresión más acertada por sus propios medios” (1960, p. 51).

En el periodo estudiado por Fukelman se vislumbra que los modos de producción independientes, que incluyen interés de renovación y voluntad de priorizar lo estético por sobre lo económico, también pueden corresponderse con formas autoritarias de ejercer la dirección. En lo que sigue revisamos un periodo extenso de tiempo en la ciudad de Córdoba en el que es posible analizar continuidades y rupturas tanto del modo de producción independiente como de figuras autoritarias en la dirección.

Otro aspecto que nos interesa en nuestro trabajo es que “discursivamente, todos los grupos independientes rechazaron el teatro que ponía los objetivos económicos por delante de los artísticos” (Fukelman, 2017a, p. 292). A la vez, esto trajo aparejado que “ninguno de los integrantes de estos conjuntos ... se ganó la vida con su trabajo en el teatro independiente” (Fukelman, 2017a, p. 294). Esta situación estaba naturalizada, no problematizaba ni se buscaba una solución. Según el estudio de Fukelman, se señala como algo que con el tiempo fue a marcar un quiebre en el movimiento de teatros independientes.<sup>32</sup> La cuestión de la remuneración y la producción de ganancias en el movimiento es

---

<sup>32</sup> Sería el caso del Teatro del Pueblo: “a fines de 1942 cuando un grupo grande abandonó el Teatro del Pueblo por no poder acceder a la profesionalización (entre otros motivos), esta problemática se vivió con fuerza varios años después” (Fukelman, 2017a, p. 294)

especialmente importante porque es el motivo fundamental que los separa del teatro comercial (o profesional, como lo llama la autora). Como mencionamos arriba, las identidades colectivas se construyen por la distancia con un otro. En este caso, el otro es el teatro comercial. Este aspecto plantea una continuidad con los teatros modernos europeos de finales del siglo XIX.

En el mismo sentido, el movimiento de teatros independientes se separa de otros modos de hacer y constituye su identidad en su relación con el Estado. En apariencia, la cuestión de la independencia no sólo se estructura por su independencia con el mercado, sino también con el Estado. Sin embargo, Fukelman problematiza esta cuestión: corrobora que casi todos los grupos mantuvieron algún tipo de vínculo con gobiernos o partidos políticos. En algunos casos tuvo que ver con espacios físicos cedidos por el municipio (Teatro del Pueblo, Agrupación Artística Juan B. Justo y La Máscara). En otros casos tuvo que ver con la conexión de sus miembros con la filiación a partidos políticos, como el Partido Comunista (La Cortina, Teatro Proletario, La Máscara, IFT y el Teatro del Pueblo) y al Partido Socialista (Teatro Juan B. Justo y el Teatro del Pueblo). Muchos integrantes eran declarados anarquistas, socialistas o ideologías de izquierda (Peña Pacha Camac, Teatro Popular José González Castillo y Teatro Íntimo de La Peña). Otros teatros como el Teatro Íntimo de La Peña y el IFT parecen no haber mantenido relaciones directas con el Estado. Es notable entonces que tuvieron posiciones políticas concretas, vinculaciones con el estado y que eso no implicó que dejaran de ser independientes. Podríamos notar que la marcada tendencia de izquierda del movimiento de teatros independientes implicó persecución estatal para los teatros y sus miembros.

El movimiento de teatros independientes, en su diversidad, es un espacio fértil a la aparición y desarrollo de nuevas formas y experiencias. Su relativa autonomía con el mercado y con el Estado le dan oportunidad de ser un territorio de libertad creativa, como parece haber sido el movimiento teatral de la primera mitad del siglo XX en Buenos Aires.

## Historizaciones del teatro independiente en Córdoba

### Bases (1800 a principios de 1900)

En su tesis doctoral Mauro Alegret revisa la historiografía de Córdoba

para reconstruir una historia del teatro en la ciudad y de la ciudad.<sup>33</sup> Vuelve a fuentes que documentan la presencia de compañías itinerantes y la escasa producción local. De acuerdo a esta investigación, las primeras muestras de teatro moderno se habrían dado hacia finales del siglo XIX, entendido como “los modos de producción y obras parisinos” (2017, p. 139). Alegret destaca la realización de festejos con continuidad y permanencia durante el siglo XIX, vinculadas a las fiestas patrias y a las fiestas religiosas (2017, p. 140). Enumera algunas iniciativas privadas, como por ejemplo la de “don José Cortés y don Ramón Bazarque” que en 1836 montan un teatro de tipo comercial y donde la intervención del estado implicó la cesión de espacios y la conformación de una comisión censora para que las composiciones dramáticas no se conviertan “en instrumento pernicioso de la buena moral” (Bischoff, 1961, p. 67). Los teatros que en los que estas obras tuvieron lugar fueron el Teatro Progreso, una caja a la italiana inaugurada en 1877; el Teatro de la Comedia o Coliseo, que abrió sus puertas en 1840; el Teatro Argentino con fecha de 1889; el Teatro Rivera Indarte en el año 1891, nombrado actualmente como Teatro Libertador San Martín; el Teatro Odeón, el Teatro Novedades y el Teatro Español, todos a finales del siglo XIX (Brizuela, 2004).<sup>34</sup> En sintonía con la perspectiva que entiende a la ciudad como un espacio de frontera y su “temprano y extenso carácter de encrucijada”, donde perviven tiempos yuxtapuestos y tradiciones teatrales heterogéneas, aún en el siglo XIX (Argüello y García, 2016, p. 24), Alegret observa que: “Córdoba presenta una particularidad: mezclar la arquitectura de los templos tradicionales, católicos y coloniales con los teatros al estilo liberal y francés de finales del siglo XIX” (2017, p. 145).

Las producciones que se vieron en ellos fueron montadas por grupos itinerantes, contratados con fines comerciales por empresarios de la ciudad. Las compañías españolas y el repertorio español eran solicitados y “consumidos” en los teatros locales. Aunque no se puntualiza en el rol de la dirección, podemos intuir que, si las compañías se organizaban según los modos de producción parisinos, la figura era jerárquica y atendía a aspectos operativos y estéticos de las puestas.

Junto a estos, existían además grupos de aficionados de los estratos sociales altos y medios, que producían marginalmente. Es decir, las obras

---

<sup>33</sup> Sugerimos la tesis de Mauro Alegret *Condiciones y convenciones del Teatro Independiente Cordobés* para revisar en detalle estos periodos.

<sup>34</sup> Para profundizar las salas teatrales de finales del siglo XIX y comienzos del XX, recomendamos el trabajo de Mabel Brizuela (2004) “Las salas teatrales”. A través de una investigación minuciosa sobre la prensa de la época se describe el panorama de salas, empresas teatrales y dinámicas de circulación y recepción de las obras en ese periodo.

no coincidían con el discurso crítico hegemónico por motivos ideológicos o estéticos (Villegas, 1988). Graciela Frega, Ana Yukelson y María Villa (2004) estudian la actividad filodramática del periodo 1900-1930, que se mantuvo al margen de la actividad teatral profesional y comercial. Estos colectivos fueron el caldo de cultivo de la actividad teatral de décadas posteriores. Los aficionados de sectores bajos y medios se agrupaban en torno a organizaciones sociales como sindicatos, sociedades de fomento (vinculadas a identidades culturales europeas) u otras instituciones comunitarias y sus actividades incluían funciones benéficas y participación en fiestas patrias. Los sectores altos organizaban sus actividades en torno al prestigio y el capital simbólico que les otorgaba la alta cultura. Vinculados a los círculos intelectuales de la época, las familias aristocráticas fundaron un espacio de ensayo de producción estética local.<sup>35</sup> Sin embargo, la crítica no prestó atención a este proceso fundacional del teatro en Córdoba y no le otorgó “ni el tipo de respaldo ni la legitimación que la crítica le concedía a los productores profesionales” (Frega, Yukelson y Villa, 2004, p. 56). La diversidad de los ámbitos de recepción de estos “productores marginales” da cuenta de la “inserción del teatro en la vida comunitaria de la época” (p.56).

Graciela Frega pone atención al paso de artistas circenses por la ciudad. En general, no fueron bien recibidos por las elites y sus discursos en la prensa. De una fuerte impronta criolla, llegan los circos rioplatenses de los Hermanos De Carlo y el Podestá-Pereyra los que “hicieron conocer la serie de dramones populares que dio lugar a la conformación del microsistema de la gauchesca” (Frega, 2004, p. 31). En estas estéticas las figuras directoriales también adquirirían centralidad tanto pedagógica como poética. Los sectores populares participaron de estos procesos de circulación, recibiendo producciones que fueron gestadas y producidas fuera de la ciudad. El accionar de las élites a través del estado promovió, en cambio, una serie de acciones de censura y persecución de las producciones populares:

Estas acciones sociales y simbólicas suman a la conformación de la identidad teatral cordobesa una de las condiciones que aún perviven: se niegan los espectáculos populares y se acepta la producción del “buen gusto”, es decir, las compañías dramáticas y líricas “a la europea”, cuya producción foránea reafirma la imagen de Córdoba como una plaza teatral “cultura”. (Alegret, 2017, p. 149)

---

<sup>35</sup> Recomendamos el trabajo de Pablo Requena “Entre el Derecho, la Sociología y la Literatura. Arturo Capdevila y Raúl Orgaz” donde aborda en profundidad las lógicas de los grupos intelectuales de élite de la ciudad a principios del siglo XX.

La tensión *cultura culta* - *cultura popular* emerge aquí, en la que la cultura culta queda asociada a los grupos de elite económica, cuyo pensamiento está vinculado a la tradición y la moral. La moral está integrada por el pensamiento católico apostólico y también con elementos de la cultura europea. La cultura popular se vincula al circo, los géneros gauchescos y las producciones rioplatenses. Ante este panorama, resulta inevitable preguntarse por las hibridaciones en los procesos culturales plenos de teatralidad en ese periodo. Sería el caso, por ejemplo, de las fiestas religiosas: ¿pueden encuadrarse en la cultura culta o en la cultura popular? ¿Cuán productivo sería dicho encuadramiento? ¿Reconocemos rasgos más propiamente andinos, indígenas y africanos en este caso (y en otros que desconocemos)? Entendemos los límites de las investigaciones y resaltamos que se adeudan aún los trabajos que recuperen los fragmentos dispersos de las distintas tradiciones de las que el teatro de Córdoba es tributario. Una vez más la metáfora de la ciudad de fronteras es altamente fructífera, no así la oposición entre tradición y modernidad.

#### Primeras experiencias de teatros independientes (1950 a mediados de 1960)

Para este periodo se destaca la producción teatral en el marco del Radioteatro, de la Comedia Cordobesa, del Departamento de Artes Escénicas, del Seminario y la Escuela Roberto Arlt. Estos espacios e instituciones configuran instancias fundantes de la actividad teatral y, especialmente, de lo independiente.<sup>36</sup> Respecto de la Comedia Cordobesa, Mabel Brizuela y Jorge Pinus (2009) recuperan “la figura del Estado como promotor y financista del proyecto creativo” en “un modelo de producción similar al de las comedias en Europa” (Alegret, 2017, pp 188-189). Es decir, hay una organización jerárquica de los roles, organizados verticalmente en torno de la figura de la dirección, quien tiene la responsabilidad creativa de la puesta en escena. Esta institución, luego, representará un modo de producción del que las lógicas independientes intentarán distanciarse. Es una experiencia cercana del teatro parisino, que impulsa a hacedores a construir otras identidades colectivas distintas a las del teatro oficial.

Las investigaciones definen la génesis de la actividad independiente en el comienzo de la actividad del grupo Teatro Siripo en la década del 50, del grupo El Juglar en 1962 o de otros grupos en la década del 60 (Alegret,

---

<sup>36</sup> Mauro Alegret designa este periodo como Gestación.

2017, pp 188-189).<sup>37</sup> El Teatro Siripo comenzó sus actividades en 1952 y una de sus figuras destacadas fue el dramaturgo Miguel Iriarte, que se formó en sus talleres. Revisaremos más adelante la cuestión de las formaciones, pero ya desde la etapa de gestación, los hacedores construyeron sus trayectorias en torno a la formación en talleres “independientes”. El Juglar, por su parte, tuvo como gran figura a Carlos Giménez, un prodigio de la actividad teatral a nivel latinoamericano. Carlos Giménez es una figura clave, paradigmática de las reglas del campo: en los 50 se organizó colectivamente con su grupo y a partir de allí produjeron contactos y gestionaron recursos económicos para realizar viajes a festivales en Latinoamérica y en Europa. Su rol fue, centralmente, de director del grupo (junto a otros). Fue impulsor del Festival Nacional de Teatro, que reunió a los hacedores de Córdoba entre sí, presentando producciones y poniéndose en contacto con obras y maestros del resto del país y extranjeros.<sup>38</sup> La trayectoria de Giménez y sus compañeros queda a merced de las rupturas del estado de derecho en numerosas ocasiones y termina estableciéndose en Caracas, como director del grupo Rajatabla y adquiriendo renombre internacional.<sup>39</sup> Su figura fue central en el periodo de la recuperación democrática. La metodología de creación de Giménez encarna una convención que perdura hasta el presente: “cada quien crea su propio método” y “el valor de la confianza en la creatividad del actor como motor de la producción escénica” (Alegret, 2017, pp 191-194). Su modo de dirección consiste en trabajar en grupo con metodologías gestadas en el seno de esos procesos creativos, con una gran capacidad de gestión en circunstancias desfavorables, vinculado a los procesos políticos y sociales. Es una figura paradigmática de las formas que el rol asume, las que se consolidarán en etapas posteriores.

### Nuevo Teatro Cordobés o periodo de Consolidación (fines de 1960 - 1970)

El periodo de los años 60 y 70 es analizado a luz de distintos ejes por

---

<sup>37</sup> Otros grupos teatrales formaron parte del mundo teatral de los años 50: “Según Heredia, los primeros teatros independientes de Córdoba fueron: “El Quijote, de Julián Peña, que tenía una pequeña sala en Alta Córdoba y el Teatro Estudio de Boris Petrashin” (Flores et al., 1996, p. 29). César Carducci, por su parte, relata que el primer teatro que podía llamarse independiente fue el grupo Teatro Arlequín, que tuvo su propia sala desde 1958, hasta la intervención de sus actividades por parte del gobierno de la provincia en 1962” (Alegret, 2017, p. 191)

<sup>38</sup> El Festival organizado por Giménez y sus pares congregó una figura paradigmática del teatro moderno, cuya visita aún tiene sus efectos: “El primer Encuentro Nacional de Teatro fue organizado por la Asociación Argentina de Actores en el año 1965, tuvo cuatro ediciones y fue significativa la del año 1971 debido a la presencia de Jerzy Grotowski” (Alegret, 2017, p. 192).

<sup>39</sup> Recomendamos revisar el archivo de “Escritoras Unidas”, que recopila documentos periodísticos, videos, fotografías y artículos en torno a la figura de Carlos Giménez. Dicho archivo está alojado en <http://bravocarlosgimenez.blogspot.com/>

las y los investigadores. Desde el ángulo de la definición del campo teatral independiente, Alegret establece el periodo de Consolidación del teatro independiente a partir de los “grupos de creación colectiva que se autodefinen como “independientes”: el Libre Teatro Libre (LTL), la Chispa, Bochínche, los Saltimbanquis, entre otros” (Alegret, 2017, p. 197). Otras autoras como Mariela Heredia Regolini (2017) y Adriana Musitano (2017) optan por un eje más bien estético y plantean el Nuevo Teatro Cordobés para caracterizar el periodo 1969-1975. Este intervalo es el breve periodo democrático previo a la dictadura cívico militar de 1976. El movimiento del Nuevo Teatro Cordobés reuniría a los grupos Teatro Estable de la Universidad Nacional de Córdoba (TEUC), LTL, La Chispa y Teatro Estudio Uno, por destacar algunos de ellos. Tengamos en cuenta que las condiciones de producción de unos y otros eran dispares, por ello, a los fines de analizar el rol de la dirección ponderamos también las metodologías de trabajo y organización de los colectivos de creación. Por lo tanto, el TEUC, financiado y enmarcado dentro de la Universidad también es relevante para nuestra periodización.

La crítica periodística especializada de ese entonces destacó del Nuevo Teatro Cordobés la práctica como metodología de creación, el fuerte carácter experimental de la mano de la creación colectiva y del abordaje de temáticas vinculadas al mundo social. Las continuas relaciones entre el teatro de Córdoba y los teatros latinoamericanos produjeron la incorporación de este modelo, en una adhesión creativa, pero también ideológica y política. El movimiento de creación colectiva se identificaba con el teatro experimental que colisionaba con las estéticas europeizadas que muchos teatros latinoamericanos encarnaban (Alegret, 2017, p. 201). Se estableció así una relación directa entre experimentación y posicionamiento político. En términos de Eco (1985), una postura de vanguardia habría buscado ofender a las instituciones culturales, entre ellas al público. Sin embargo, el trabajo de los grupos tenía una voluntad de transformación de la realidad que pretendía incorporar a los sectores populares. De las investigaciones de Adriana Musitano y Nora Zaga (2017), Mauro Alegret (2017) y Gabriela Halac (2006) sabemos que los rasgos del teatro independiente que realizaban los hacedores en los sesenta y setenta se sintetizan en la experimentación de los lenguajes, en la creación colectiva, en la desjerarquización de los modos de producción y en el fuerte carácter político y transformador del teatro.

En las propias palabras de los hacedores, la creación colectiva fue expuesta por el LTL como una transformación de las relaciones jerárquicas habituales en el teatro, que eran básicamente la división de roles parisina



de actor, director y autor (Heredia Regolini, 2017, p. 17). Por el contrario, los integrantes del LTL apostaban a una organización horizontal del trabajo donde “todos los integrantes asumen igual responsabilidad y se respeta como única autoridad la del conocimiento” (Heredia Regolini, 2017, p. 17). En un esquema de trabajo de este tipo el rol de la dirección se sitúa en la mirada externa sobre la escena, afectando todos los roles, con la regla tácita de que su deber es alejarse de los autoritarismos (Alegret, 2017, p. 215). A su vez, la nominación “coordinador” se utiliza para poner de manifiesto una metodología de trabajo horizontal, pero que continúa aludiendo a un lugar de dirección, el que podía rotarse entre miembros del grupo.

Silvia Villegas (2000) rescata la presencia de Jerzy Grotowski en Córdoba en sus aportes a la creación actoral y metodología de ensayo de fuerte carácter colectivo, corporal, intuitivo y apartado de estructuras fijas, como el texto. Desde esta perspectiva, la actuación es central y desde allí emerge la dramaturgia. En palabras de Esteban Berardo los hacedores comenzaron a

trabajar ‘a partir’ de Grotowski, como planteará la Antropología Teatral en lo que tiene de deudora de las investigaciones del teatro laboratorio, implica una disciplina en el entrenamiento, a la que tenderá el teatro universitario en 1975 como espacio de experimentación teatral hasta su cierre, producto del golpe militar del 76. (2017, p. 151)

Sin embargo, los posicionamientos del director polaco respecto a la relación con el Estado, la política y las lógicas de subsistencia fue despreciada por el conjunto de la comunidad teatral (Alegret, 2017, p. 211).<sup>40</sup> En las charlas Grotowski explicitó la figura del “director tirano” como un disvalor en su poética, lo que influyó fuertemente en los grupos de creación colectiva en Córdoba (Alegret, 2017, p. 209). A partir de allí, el rol asume una

mirada externa y complementa el trabajo del actor y de los demás roles, pero no desde una posición de autoridad indiscutida, sino como alguien que vela por el sentido de lo que se está proponiendo desde afuera de la escena (Alegret, 2017, p. 215)

A diferencia del LTL, el TEUC por definición reglamentaria contaba con una

---

<sup>40</sup> La visita de Grotowski fue controversial: tanto por su marco de realización institucional como por las discusiones que explicitó. El clima de conflictividad política de 1971 produjo un enfrentamiento de partes de la audiencia con el maestro polaco, en relación a sus posiciones respecto del Estado. Sumado a las tensiones al interior de la comunidad teatral del momento –arte burgués versus arte para el pueblo–, la presencia del director polaco fue un hito en materia de posicionamientos políticos y experimentación artística. Para profundizar en este acontecimiento histórico, recomendamos el artículo de José Esteban Berardo (2017) y el número 30/31 de *Teatro 70* (Casali, 1972).

división de roles canónica. Se estipulaba un director de puesta, aludiendo a quien organizaba los materiales y a un director general del proyecto. Quienes fueran directores [institucionales] del TEUC serían en realidad quienes tomarían otras decisiones que configurarían el universo de posibilidades de producción y la distribución del mundo sensible del proceso de creación en su conjunto. Nuestra conceptualización de la dirección jerarquiza esto último, es decir la reconfiguración del reparto de lo sensible que daría lugar a puestas en disenso, por encima de las perspectivas que atienden exclusivamente a la dirección como organizadora de materiales. Entre los vaivenes del TEUC está la presencia y luego ausencia de María Escudero, quien fuera una referente indiscutible de la creación colectiva. Ella dirigió inicialmente el proyecto, apostando a lo marginal, asumiendo un rol político en el contexto agitado de ese tiempo. Poco después, otras personas ocuparon ese puesto institucional, tomando otras decisiones estéticas: por ejemplo, incluían en sus repertorios textos consagrados, despegados de la realidad política que se vivía en el país.<sup>41</sup> Fueron modelos distintos de formas de repartir lo sensible y diagramaron modos posibles de dirección. Luego, dichos modelos aportaron a la tradición heterogénea del teatro independiente en lo relativo a su relación con la realidad social, con las instituciones, con la experimentación y con la organización de los grupos.

## **Puentes y orillas entre el pasado y el presente de un rol situado en un teatro de tradición grupal**

El trabajo de Alegret contribuye a constituir al campo teatral independiente como objeto de estudio: traza la historia de su gestación (de 1940 a 1965), consolidación (de 1965 a 1976) y los fundamentos del nuevo teatro independiente del siglo XXI (de 2000 a 2015). Quedan algunas preguntas en el tintero, principalmente vinculadas a comprender cómo se da la relación entre unos tiempos y otros, desde el periodo de consolidación al nuevo teatro independiente del siglo XXI. Dadas las interrupciones en el régimen político, institucional y en la vida de las personas que sostenían la actividad, nos preguntamos cómo se dan las continuidades y las rupturas. Las investigaciones afirman que hoy se retoma la presencia de la identidad del teatro de los setenta de manera central, recalcando que el teatro actual ha resignificado y

---

<sup>41</sup> Para profundizar en este sentido, sugerimos el capítulo de libro escrito por Adriana Musitano y Nora Zaga: “El Teatro Estable de la Universidad Nacional de Córdoba (TEUC). 1969-1974”.

transformado sus características más importantes. Nos encontramos ante la necesidad de precisar cómo se da la relación entre el tiempo de pre-dictadura y postdictadura (Dubatti, 2011, p. 71). Las transformaciones en el teatro de los últimos casi cincuenta años demandan una comprensión compleja, correspondiente a un período de fuertes agitaciones, de ruptura del orden constitucional y de grandes vaivenes en el contexto económico, político y social. Este tiempo de conflictividad, lejos está de permitir visualizar los cambios de los rasgos medulares del teatro independiente en Córdoba, o al menos reconocerlos de un modo transparente. En ese sentido, esperamos conocer cómo se transforman/actualizan los aspectos de “la política” y “lo político” del teatro independiente del presente que difiere de las formas del pasado, comprendiéndolos desde la perspectiva de Mouffe (2007, p. 16).

Tomando como medulares a la experimentación y al trabajo horizontal y colectivo, nuestra hipótesis es que la continuidad y actualización de estos dos grandes rasgos está dada por la presencia de hacedores de los setenta como formadores de las nuevas generaciones, pero en ámbitos y modalidades diferentes. Los autores mencionan a la academia como espacio de encuentro intergeneracional (Alegret, 2017, pp 323-324), pero nuestra propuesta considera como central en la formación la experiencia en el ámbito independiente, en un proceso complejo de observación, referenciación, vivencia y consagración. Tomaremos como evento paradigmático a la serie de festivales de teatro en Córdoba y su incidencia en la generación de directores teatrales de mayor centralidad en el campo hoy, para observar la continuidad y transformación de los rasgos escogidos.

Nuestra primera conjetura es que los festivales de teatro configuran una pieza importante de la memoria del teatro predictatorial, ya que conglomeran a diferentes generaciones en una experiencia de fiesta, comunidad y organización, donde los jóvenes aprenden la tradición política de las generaciones anteriores y se consolida el valor de la poética experimental como búsqueda artística consagratoria. Estos eventos vendrían a aportar partes importantes en el mapa sobre el modo en que se actualizó la tradición teatral de los setenta en el periodo de postdictadura. Por una parte, el I Festival Latinoamericano de Teatro (IFLT) como un recuerdo vívido –aún para quienes accedieron mediante fuentes orales– consolida el imaginario en torno a la fiesta que significó ese festival. Por otra parte, la serie de festivales posteriores puede considerarse como una continuidad del IFLT en forma de eco.

De este modo construimos una periodización que se detiene en hitos de orden político, pero pretende abordar a dos generaciones de hacedores:

quienes ingresaron al campo en los sesenta y setenta y quienes lo hicieron en los noventa y los primeros años del nuevo milenio. Así es como la imagen de orillas y de puentes acompaña los saltos entre un hito y otro, como así también plantea un eje diacrónico a la trayectoria de quienes hoy se encuentran en actividad. El criterio de periodización está asociado a los actores y sus roles: los hacedores de la primera generación, que con la apertura democrática conformaron una comunidad teatral organizada; los jóvenes de la segunda generación cuyos maestros (en un sentido amplio) fueron los hacedores de los setenta; y por último esos jóvenes hacedores que, hoy consagrados, son los integrantes centrales del campo. Por ello, el primer puente va de los años setenta a 1984, el periodo anterior al golpe de estado cívico militar del año 1976. El autodenominado Proceso de Reorganización Nacional produjo el exilio, la desaparición o la muerte a toda una generación de argentinos. En el caso del teatro independiente, desencadenó un corte total de sus actividades teatrales<sup>42</sup>. El otro hito-orilla, que marca esa primera periodización, es el Primer Festival Latinoamericano de Teatro en 1984, que implicó la reactivación de los hacedores de los setenta en un evento de gran envergadura.

El segundo intervalo-puente va del 84 a principios de la década del 2000. Durante este período se realiza una serie de festivales bajo la denominación de Festival Latinoamericano de Teatro (FLT), Festival Internacional de Teatro del Mercosur (FITM) y Fiesta Nacional del Teatro.<sup>43</sup> Las características de estos eventos varían, aunque siempre se buscó sostener la trascendencia del Primer Festival Latinoamericano de Teatro, que sentó la norma de lo que es la tradición festivalera de la ciudad. Durante este periodo se realizan festivales de teatro a los que asisten los directores foco de esta investigación en el momento en que se encuentran en su etapa de formación e ingreso al campo teatral independiente. El tercer puente se traza desde los primeros años de la década del 2000 hasta el presente, consignando la trayectoria de quienes se formaron en esos años y consolidaron su práctica hasta hoy, siendo los directores consagrados del medio. Nuestros interrogantes se ubican en las perspectivas de la “Poética Comparada” (Dubatti, 2010, p. 92), “la cartografía teatral” (Dubatti, 2017, p. 67) y el “teatro de postdictadura” (Dubatti, 2012a,

---

<sup>42</sup> Basile y Heredia (2017) plantean que en el marco del Goethe-Institut se dieron una serie de prácticas de microresistencia, un mínimo refugio para un grupo de artistas e intelectuales.

<sup>43</sup> El IFLT tuvo lugar en 1984 y las ediciones subsiguientes del Festival Latinoamericano se dieron en 1986, 1988, 1990, 1992 y 1994. Se produce una discontinuidad de 1995 al 2000, donde los latinoamericanos se reeditan de manera bianual con el nombre de Festival Internacional de Teatro del Mercosur. La primera edición se realiza en el año 2000, manteniendo una frecuencia anual en 2001, 2002, 2003 y luego bianual: 2005, 2007, 2009, 2011, 2013, 2015, 2017.

p. 205), con el objetivo de aportar a un pensamiento del teatro argentino multiperspectivista, plural y federal.

Desde nuestra perspectiva, ubicamos como gran puente entre el periodo de consolidación del teatro independiente (1965-1976) y la postdictadura al I Festival Latinoamericano de Teatro. El IFLT se realizó por primera vez en 1984, tuvo una frecuencia bianual y se realizaron cinco ediciones más hasta 1994. Verónica Heredia plantea que este primer festival marcó de modo indeleble “la memoria e imaginario social cordobés como un momento de explosión de la libertad y alegría y durante el cual se recuperó la calle” (2013, p. 1). En consonancia a un clima de apertura democrática los testimonios de los participantes describen una festividad colmada de “euforia, primavera, explosión, emoción, festejos” (2013, p. 8). El evento fue parte de las políticas culturales del Gobierno de la Provincia de Córdoba encabezado por Eduardo César Angeloz de la Unión Cívica Radical, coincidente con el partido de Raúl Alfonsín, presidente de 1983 a 1989.<sup>44</sup> Es fundamental señalar que la organización estuvo integrada por la comunidad teatral, realizando distintos aportes. Dicha comunidad, (auto)convocada por este acontecimiento, fue asumiendo roles de gestión, artísticos o de apoyo: Carlos Giménez como coordinador general del festival; Nidia Rey y Jorge Petraglia, como jurado para la selección de obras argentinas en la Muestra Nacional; Rafael Reyeros como director técnico de la comisión organizadora; Myrna Brandán como coordinadora de edecanes del área de relaciones internacionales; y Eddy Carranza como profesora colaboradora del foro de estudiantes de teatro, entre otros (Giménez, 1984, p. 2).

Esa misma comunidad, que volvía del exilio o del insilio, fue la que imprimió sobre el festival un espíritu de alegría, efervescencia y libertad, permitiéndoles a las autoridades aprovechar ese “campo consolidado” (Heredia y Basile, 2015, p. 2). Verónica Heredia y María Verónica Basile adhieren al concepto de Daniela Lucena (2012, p. 111), “estrategia de la alegría”, para referirse al encuentro, la fiesta, a lo dionisiaco, a la efervescencia del encuentro de los cordobeses, hacedores o no, con la calle, con la libertad.

En una entrevista, José Luis Arce, teatrista cordobés que formó parte

---

<sup>44</sup> Para profundizar en este aspecto, sugerimos el trabajo de Alejandra Soledad González y María Verónica Basile (2014) *Juventudes, políticas culturales y prácticas artísticas. Fragmentos históricos de la década de 1980* que aborda la vinculación entre el Estado, el poder político y la comunidad teatral. Recomendamos también el trabajo de Alicia Carranza, Silvia Kravetz, Alejandra Castro, Marcela Pacheco, Juan Pablo Abratte, María Teresa Bosio y Viviana Sobrero (1999) “Descentralización, autonomía y participación. Un análisis de la implementación de la reforma educativa en la provincia de Córdoba (1996-1997)” que ofrece un análisis de las políticas provinciales de los años 90 en Córdoba.

del movimiento de esa época y reconocido autor y director teatral actual, recordaba con la misma euforia el movimiento de la comunidad en esa fiesta del teatro que pretendía ser una fiesta del pueblo:

Hay que recordar el Festival Latinoamericano, que fue la fiesta de la cultura más grande que había ocurrido en la democracia, quitando la Fiesta del Bicentenario. Fue un sello insustituible, por lo masivo, por la efervescencia que se produjo. Y estuvo sellado por un grande que fue Carlos Giménez<sup>45</sup>. Se dio una conjunción entre la gente genuina de las bases del teatro independiente, la decisión política y un gerente cultural excepcional, que era Carlos. (Marin, 2015, p. 17)

Desde su mirada, ubicada en el campo del quehacer teatral, Arce afirma que los aportes de la expectación de espectáculos “de vanguardia” son centrales para el teatro local, en tanto afectan a los hacedores a la hora de crear nuevos espectáculos. Las obras extranjeras son adoptadas como referentes e influencias a tener en cuenta. Aquello que Arce ubica en el plano de la vanguardia es lo que traza el espacio de los posibles de las prácticas teatrales locales (Bourdieu 348). En el mismo sentido, Basile y Heredia (2017) comprenden las implicancias de la participación de la comunidad teatral en la organización del festival como parte de la apertura democrática:

En cierta medida, el modo de producción y desarrollo del festival iban constituyéndose sobre bases y prácticas –formas de hacer democráticas que intentaban dejar atrás y oponerse al pasado autoritario reciente. En efecto, se trató de un acto político democrático, no sólo en términos partidarios o como forma de gobierno sino en el sentido amplio y performativo de la palabra. (p.8)

De este modo, el festival venía a proponer un significado para la democracia recuperada. Quienes habían sido adscriptos a la nueva izquierda en los setentas, en ese octubre del 84, militaron férreamente por la libertad, por la alegría, por la calle recuperada, por el encuentro de los cuerpos y por la democracia que habilitaba ese reencuentro. Quizá ese es el gran movimiento de esta generación, que instaura sobre el presente una resignificación de la

---

<sup>45</sup> Se refiere a Giménez como “luminosa inteligencia de este gerente-artista excepcional” en un artículo de su autoría. Luego puntualiza sobre la participación de este en la organización del IFLT: “A fines mismo del 83, en casa de familiares de Carlos Giménez, se sientan las bases para el Acta de Fundación del Festival Latinoamericano de Teatro, que firman el propio Giménez, Rafael Reyeros, Cristina Morini, Cheté Cavagliatto, Jorgelina Lagos, Nora Somnavilla, Raúl Brambilla, Isabel Brunello, Jorge Arán, el secretario de Cultura de la Provincia, Héctor Rubio y quien suscribe. El gobierno había dado la venia para que Giménez comandara lo que sería sin duda, la fiesta emblemática del regreso a la democracia, el Festival Latinoamericano de Teatro de Córdoba” (Arce 7).

política, cuyos valores por los derechos humanos y la libertad (en el marco de un estado de derecho) son incuestionables.

En cuanto al IFLT, el festival planteó una descentralización de los acontecimientos culturales trascendentes por fuera de la capital del país, propiciando la noción de federalismo que históricamente la ciudad de Córdoba promulgó (Basile y Heredia, 2017, p. 8).<sup>46</sup> El gobierno provincial impulsó acciones en este sentido, buscando “lograr la apertura de Córdoba hacia el mundo y, sobre todo, hacia Latinoamérica, haciendo fuertes referencias a la identidad e integración regional” (Heredia y Basile, 2015, p. 3). En concordancia con el planteo de Dubatti, que caracteriza al teatro de postdictadura por su multipolaridad, su desjerarquización de referentes y validaciones, propiciando la multiplicidad de poéticas, metodologías y visiones de mundo (2012, p. 207). El I Festival Latinoamericano presentó un escenario donde la conquista de la soberanía cultural era un horizonte posible.

La importancia de esta primera edición a nuestra periodización es que sienta las bases, el despliegue de posibilidades y las expectativas a alcanzar en las siguientes ediciones, a la vez que instaura un ánimo colectivo en la comunidad teatral. Basile y Heredia (2017) describen a los espectáculos que se presentaron como obras que “desafiaban de manera innovadora esas convenciones, en gran medida por el tipo de puesta y por el espacio en donde fueron llevadas a cabo” (p. 3). En el tratamiento de contenidos y formas que ofrecen las autoras en sus trabajos es posible leer un fuerte carácter performático y de frontera de la teatralidad, tanto en la muestra oficial como en la muestra paralela, que tuvo la participación de los teatristas que retornaron del exilio o dirigiendo grupos extranjeros: Carlos Giménez, dirigiendo una versión de Macbeth y de El pasajero del último vagón con el grupo venezolano Rajatabla; Susana Pautasso con la obra La fanesca, bajo la dirección de María Escudero y con un elenco de procedencia ecuatoriana; Paco Giménez con la obra El gran Ferrucci, presentada por el grupo La banda trama; Nidia Rey y Jorge Petraglia, miembros de la Comedia Cordobesa (actriz y director), con Fuenteovejuna en la apertura del festival; Rafael Reyerros como escenógrafo de Fuenteovejuna y El gran Ferrucci; integrando la muestra paralela a Roberto Videla y Graciela Ferrari (Basile y Heredia, 2017, p. 7).<sup>47</sup>

---

<sup>46</sup> Las autoras recuperan elementos del debate teórico entre investigadores en su artículo de 2017 “El primer gran acto político de la democracia en Córdoba: El I Festival Latinoamericano”.

<sup>47</sup> Otra de las grandes figuras del teatro independiente cordobés en los setenta, María Escudero fue la impulsora del grupo LTL bajo la figura de coordinadora. Siendo docente del departamento de teatro de la Universidad Nacional de Córdoba, logró reunir un grupo de jóvenes que trascendieron las fronteras del tiempo y del espacio mediante sus creaciones. Los

Otro de los hitos del IFLT fue la presencia de La Fura dels Baus, que formó parte de la selección de obras del festival con el espectáculo Accions. El recuerdo de esta participación es de gran contundencia y reafirma en el presente la identidad de Córdoba como ciudad de teatro y especialmente como ciudad de teatro de experimentación. Aquello que se vivió contribuyó a configurar y reactualizar esa concepción. Por un lado, tenemos la toma del espacio público, concretamente de un punto neurálgico al tránsito cotidiano como también de gran peso simbólico debido a las instituciones políticas y eclesiásticas que lo rodean.<sup>48</sup> Por otro lado, Basile y Heredia (2017, p. 5) recuperan de los testimonios de esa presentación la demolición de paredes, la introducción de objetos desagradables y la destrucción en general. Estos elementos serían leídos hoy como “intrusiones de lo real” (Duran, 2012, p. 17) y forman parte de los rasgos fundamentales del teatro contemporáneo. La presencia de este grupo y de los demás espectáculos que desarrollaron un carácter performativo/liminal fueron configurando el universo de posibilidades y las libertades bajo restricciones para los hacedores. A la vez, este conjunto de imposiciones probables fue tejiendo la historia del teatro independiente, pensada como una “herencia acumulada por la labor colectiva” (Bourdieu, 1995, p. 348).

El segundo puente se traza en función de la serialidad de los festivales desde 1984 al 2000. A partir de reseñas, artículos y crítica especializada estamos al tanto de la continuidad del evento y la discontinuidad de despliegue dado que los autores sugieren que la repercusión, el presupuesto y la calidad del festival fue decreciendo.<sup>49</sup> Sin embargo, es durante estas subsiguientes ediciones que los directores objeto de este estudio fechan acontecimientos trascendentes en su formación como jóvenes teatristas. El tercer puente une el periodo de 1995-2005 al presente. El trazado surgió luego de realizar las entrevistas a los y las directores teatrales que forman parte de este estudio, donde observamos cómo una y otra vez, en las distintas voces, brillaba el recuerdo de los festivales realizados en Córdoba. Por ello, es que comenzamos a identificar a la experiencia festivalera como fundante de la formación de estos directores.

---

datos sobre estos espectáculos pueden consultarse en el catálogo del festival.

<sup>48</sup> Nos referimos a la ex Escuela Normal para varones José Vicente de Olmos, hoy devenida en centro comercial.

<sup>49</sup> Destacamos la reseña de Carlos Pacheco (1989) del IFLT, las críticas de Cecilia Hopkins (2001; 2002; 2003) de los FITM de 2001, 2002 y 2003; el artículo sobre el VI FITM de María Emilia de la Iglesia y Juan Manuel Mannarino (2007) y el trabajo de Ana Seoane (2011) sobre la serie de FITM.



Consideramos que la dirección teatral es un rol de formación ecléctica por excelencia, aspecto que profundizaremos en el próximo capítulo. Se estructura a partir de formaciones oficiales en instituciones públicas de educación superior, de formaciones en talleres y seminarios con “maestros/as” (hacedores consagrados) del teatro independiente, del aprendizaje con pares y colectivos de trabajo y, en buena medida, de la experiencia. Esta última puede ser de dos tipos: ya sea como espectadores, en aquellos espectáculos que marcan con fuego su forma de ver el teatro, o bien, como hacedores en proyectos que los inician en el rol de la dirección. Estos últimos constituyen, a su vez, una instancia relevante de auto reconocimiento.

Como señalamos, la experiencia festivalera afloró en las entrevistas con frecuencia, especialmente al momento de recordar vivencias trascendentales como espectadores o sus experiencias iniciáticas como directores. Los directores entrevistados, que mencionaron este tipo de hitos, fueron David Piccotto, Luciano Delprato, Gonzalo Marull, Jazmín Sequeira, Marcelo Arbach, Eugenia Handandoneau, Daniela Martín y Martín Gaetán. Arbach, Marull, Delprato y Piccotto nombraron obras de teatro espectadas en el marco de festivales que los directores consideran como espectáculos de referencia significativos en su formación teatral y particularmente, en su formación como directores. Para describir esas obras recurrieron a los rasgos a los que luego incorporaron en sus propios espectáculos. Por su parte, Handandoneau, Sequeira, Martín y Gaetán recordaron experiencias de proximidad con sus referentes teatrales, maestros de la generación de los setenta. Esos encuentros de gran aprendizaje tuvieron lugar en festivales y son esos saberes los que luego promueven en su práctica actual.

David Piccotto hace memoria: “era como cine por momentos”, refiriéndose al espectáculo Pinocho (grupo La Tropa) que se presentó en el V FLT. De los distintos aspectos que describe de esa obra, valora especialmente los recursos que posibilitan la ilusión en el espectador, artificios y dispositivos escenográficos: “eran tres actores y parecían doscientos” (Comunicación personal, 9 de junio de 2017). En la actualidad esos mismos aspectos son los que configuran su poética; en sus espectáculos se promueve un gran despliegue organizado en un dispositivo escénico que potencia la creación de un mundo; supera la presencia monopólica del texto y la actuación, para que otros lenguajes como la escenografía, la luz, el sonido y el vestuario cobren relevancia, abandonando la posición secundaria a la que suelen quedar desplazados. Sin embargo, no es la simple ponderación de los lenguajes lo que ocurre en sus espectáculos; la presencia del dispositivo añade gran

contundencia lúdica e integra lo visual con el trabajo de los actores. El texto espectacular está organizado según ese dispositivo que orienta, determina, moldea y controla la actuación, la luz, la escenografía, el sonido y el texto. En sus obras *Las tres hermanas*, *Payasos en familia* y *Las de Naidés*, Piccotto construye esta maquinaria invisible que atrapa la mirada del espectador a los modos del cine, explicitando los mecanismos de enunciación en sus puestas, exhibiendo que su mirada es la que habilita la existencia de ese mecanismo y la producción de ese encuentro.

Gonzalo Marull, al recordar espectáculos que marcaron su memoria, recuerda diversas ediciones de festivales y puntualiza: “Mi cabeza no puede dejar de recordar hitos como fue el *Periférico de Objetos*. Todo eso lo tuvimos en Córdoba, en esos festivales internacionales” (comunicación personal, 20 de abril de 2018). El *Periférico de Objetos* estuvo presente en el V FLT con *El hombre de arena* y en el II Festival Internacional de Teatro del Mercosur (FITM) con *Zooedipous*. Para precisar qué de esos espectáculos es lo que atesora, dice “yo llamo el nivel poético en una obra, es eso que te deja algo pero no sabes qué es. Lo más mágico de esas obras es que, hoy, luego de muchísimos años, no las puedo deconstruir” (Marull, comunicación personal, 20 de abril de 2018). Para Marull, las búsquedas escénicas deben producir un teatro que encuentre al actor y al espectador en una instancia de profunda reflexión sobre la vida, el poder, la existencia. Tanto sus planteos escénicos como los textos que escoge para trabajar presentan preguntas para la comunidad reunida en la sala. Es el caso de *Ex-que revienten los actores* de Gabriel Calderón o *Clase* de Guillermo Calderón. En la misma sintonía con su tratamiento de los lenguajes escénicos, espera propiciar acontecimientos en cada función en virtud del compromiso ético de los artistas y su excelencia técnica.

Claramente en teatro es bien sabido, si vos pensás que el teatro es justamente el espectador, obviamente que la obra siempre va a crecer de una manera abismal y a una velocidad abismal con el espectador en sala, porque el espectador completa la obra. Entonces todo lo que nosotros sentíamos que podía pasar sin el espectador, o el espectador se va acomodando. Pero yo a ese primer espectador que se sienta, le voy a ofrecer el desafío y el debate de “nosotros llegamos con esto, ahora vamos a debatir y seguramente ustedes van a hacer que esto crezca” (...) es un trabajo que implica algo a veces innombrable que tiene que ver con algo que no lo puede listar. Yo creo que la gran tarea del director es esa (Marull, comunicación personal, 20 de abril de 2018)

En la entrevista con Marull, es posible observar que su búsqueda poética

está orientada provocar en sus espectáculos estos “innombrables” y que su concepción de teatro se funda en un encuentro de ciudadanos cuya construcción de sentidos se sitúa en el *entre*, entre la obra y el público. Debe tomarse en cuenta que el director recupera a las obras que despertaron en él ese tipo de búsquedas como experiencias trascendentes como espectador y que tuvieron lugar en el marco de un festival. Nuestra comprensión sugiere que las concepciones escénicas tanto de Marull como de Piccotto dan cuenta de los aprendizajes de las convenciones del campo que se cristalizan en los festivales teatrales. A la vez, debemos considerar su participación como director en la apertura del V FITM como parte de una lógica consagratória.

De igual modo, otros directores que integran la muestra también tuvieron participaciones relevantes siendo noveles creadores. Por ejemplo, Jazmín Sequeira y el grupo La Piaf –que en ese momento estaba dirigido por Renata Gatica– estuvieron a cargo de la apertura del IV FITM con la propuesta performática *Fastos*, que integraba múltiples lenguajes, desplegándose en el espacio público, en los antiguos Molinos Minetti.<sup>50</sup> Otros son: Luciano Delprato, quien participó como director de la muestra oficial con *Barroco Caos* del grupo Organización Q en el IV FITM y con *Yesterdei*. Cosas se pierden a la siesta del grupo *0.Ellas* en el V FITM; Rodrigo Cuesta, quien, actuó en el espectáculo *Qué tú quieres* con la dirección de Roberto Videla en el I FITM; y David Piccotto, también en la actuación, en la obra *Locas por los militares* del grupo TAMAC-Los del sótano, con la dirección de Lisandro Selva en el VI FLT en 1994. Estas participaciones en el inicio de sus trayectorias no son menores si se entiende a los festivales como espacio de consagración por excelencia o, al menos, como espacio de síntesis de las reglas del campo.

Por otro lado, contemplando las prácticas del campo teatral independiente por fuera de los procesos creativos, consideramos las formas de organización y encuentro de los hacedores. La gente del teatro independiente construye una identidad colectiva que los hace reconocerse entre sí como una comunidad de pares que se diferencian del conjunto social por su interés en la producción y expectación teatral. De nuestras indagaciones y aproximaciones al campo observamos que los hacedores se reúnen sin renunciar a la heterogeneidad de sus poéticas y accionan en función de ese interés común (que es el teatro), defendiéndolo de los avatares económicos, políticos y legales. De ese modo es posible comprender ciertos logros de la comunidad frente al Estado y las conquistas obtenidas en el plano del campo de producción cultural. Un

---

<sup>50</sup> Los molinos se encontraban abandonados en 2003 y actualmente son sede de la Nueva Terminal de Omnibus.

ejemplo de este accionar es la modificación y adecuación de los requisitos de habilitación para las salas independientes. Luego de la tragedia de Cromañón, las normativas extremaron cuidados sin hacer distinción entre espectáculos masivos y espectáculos pequeños, anulando virtualmente las habilitaciones de las salas teatrales.<sup>51</sup> La organización Red de Salas Independientes fue un actor fundamental en este proceso de adecuación que viabilizó la legalización de las salas, adhiriendo a una normativa que se ajustaba a sus realidades. Proponemos interpretar este accionar entendiéndolo como un accionar político que opera sobre el plano de la política (Mouffe, 2007, p. 16) y que se vincula a la tradición del accionar político de los setenta.

Para realizar esta relación, atenderemos a la entrevista de Sequeira, que plantea como referencia importante en su trayectoria a Jorge Díaz. Con él entabló un vínculo de amistad y aprendizaje, a raíz de su labor como asistente del área de foros y talleres en el II y III FITM mientras era estudiante. Luego, colaboró en la cátedra de Díaz en la Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba. Presentamos un fragmento de la entrevista en extenso, por el valor de las palabras de la directora:

Jorge Díaz fue un amigo, un profesor, que me generó muchas preguntas, como a pensar que el teatro ... no es solo un oficio o una práctica que está localizada en los ensayos, en el cuerpo, en el hacer, sino también una práctica que se nutre de hacerse preguntas, de leer, de cuestionar, de pensar, de organizar encuentros con otras personas. Eso, por ejemplo el lugar del encuentro, generar instancias de reflexión, de debate, eso me doy cuenta que fue Jorge el que ahí, lo sembró. Y también parte de mi formación se la debo a todos esos espacios que se fueron abriendo, a partir de gente que conocí en la licenciatura o de cuestiones que salen desde ahí que se van abriendo otros campos. Trabajé también, participé de la Fundación Pluja, después de la muerte de Jorge, su compañero crea una fundación en Unquillo que, justamente, era un espacio de encuentro de artistas y de pensamiento...

[Aprendí con] Jorge Díaz, lo que tiene que ver con los proyectos colectivos, el encontrarse en proyectos cooperativos, colectivos, en proyectar y asociarse con gente para producir pensamiento, para producir sobre todo preguntas...

Jorge siempre decía hay que proyectar, o sea hay que hacer proyectos,

---

<sup>51</sup> Nos referimos a una tragedia de Cromañón, que tuvo lugar en Buenos Aires 2004, dejando 194 muertos y al menos 1432 heridos en el marco de un espectáculo musical debido a instalaciones desprovistas de mínimas condiciones de seguridad.

hay que agruparse para proyectar para adelante y hay que preguntar. El valor de la pregunta para mover las cosas y para auto-reflexionarse, auto-cuestionarse, para transformar cosas, la pregunta es como la ética más potente de trabajo. (Jazmín Sequeira, comunicación personal, 6 de junio de 2018)

El afán por encontrarse con otros, generar pensamiento colectivo, reflexión y transformación de la realidad es una de las claves de la comunidad teatral cordobesa y Sequeira expresa el modo en que aprendió de su maestro esta concepción. Si bien Jorge Díaz no era teatrista en la Córdoba de los setenta, ya que estaba radicado en otra ciudad, a fines de los ochenta integraba el campo teatral independiente y se registra una participación relevante desde el V FLT como coordinador de las jornadas de producción teatral.<sup>52</sup> Díaz promulgaba el deseo de que los hacedores conformaran una asamblea de ciudadanos y actuaran de modo democrático. Un deseo que los teatristas que volvieron del exilio pusieron en práctica en la organización del primer festival.<sup>53</sup>

Es importante aclarar que numerosos hacedores correspondientes a la generación que entró en actividad en los setenta conformaron la planta docente de las instituciones públicas de enseñanza del teatro a nivel superior.<sup>54</sup> De todas maneras, los aprendizajes obtenidos de las instancias formales no fueron los mismos que los experimentados en las instancias de fiesta y comunidad como los festivales. Por ello hablamos de un proceso de observación, referenciación, vivencia y consagración. En los festivales los jóvenes observaron una lógica de comunidad, observaron un despliegue poético de carácter experimental ubicado en el mayor espacio de consagración, referenciaron a maestras/os, poéticas y hacedores, vivieron ese espíritu de fiesta y el despliegue de la

---

<sup>52</sup> Nacido en San Luis en 1958, vivió en Córdoba hasta su fallecimiento en 2003.

<sup>53</sup> Presentamos el siguiente listado, que contiene los nombres de los hacedores según nuestra periodización, donde pueden observarse las continuidades en las participaciones entre unos momentos y otros. Miembros de la comunidad en los 70s: María Escudero, Paco Gimenez, Roberto Videla, Myrna Brandán, Estrella Rohrstock, Eddy Carranza, Graciela Ferrari, Lindor Bressan, Susana Pautasso, Mónica Barbieri, Artemia Barrionuevo, Juan José Toto López, Graciela Mengarelli, Lisandro Selva, Jorge Petraglia, Nidia Rey, Rafael Reyerros, Cheté Cavagliatto. Participantes de la primera edición (de los que tenemos registro): María Escudero, Paco Gimenez, Roberto Videla, Myrna Brandán, Eddy Carranza, Graciela Ferrari, Susana Pautasso, Jorge Petraglia, Nidia Rey, Rafael Reyerros, Cheté Cavagliatto. Participantes de las siguientes ediciones (de los que tenemos registro): Paco Gimenez, Roberto Videla, Myrna Brandán, Estrella Rohrstock, Eddy Carranza, Graciela Ferrari, Lindor Bressan, Susana Pautasso, Mónica Barbieri, Artemia Barrionuevo, Juan José Toto López, Graciela Mengarelli, Lisandro Selva, Nidia Rey, Rafael Reyerros, Jorge Díaz, Cheté Cavagliatto. David Piccotto, Gonzalo Marull, Jazmín Sequeira, Daniela Martín, Marcelo Arbach, Luciano Delprato, María Palacios. Directores actuales reconocidos (pertenecientes a nuestra muestra): David Piccotto, Gonzalo Marull, Jazmín Sequeira, Daniela Martín, Marcelo Arbach, Luciano Delprato, María Palacios.

<sup>54</sup> Roberto Videla, Paco Giménez, Graciela Mengarelli, Mónica Barbieri, Myrna Brandán, Jorge Díaz, entre otros.

estrategia de la alegría y adquirieron la convención de los festivales donde se cristalizaban las posiciones de elevado capital específico.

Los festivales se guardan en su memoria como el momento en que expectaron poéticas desconocidas o comprendieron de primera mano las ideas teatrales de maestros provenientes de diversas partes del mundo (Latinoamérica, Europa y también de maestros porteños). En otras entrevistas, los festivales se mencionan para recordar una experiencia de realización teatral que los empujó a asumir roles de dirección. En los distintos testimonios hay una permanente reiteración: las instancias de festival son momentos iniciáticos. Por ello, en este camino de puentes y orillas esperamos comenzar a trazar un recorrido posible del devenir, las continuidades y rupturas del teatro independiente de Córdoba, de su identidad colectiva, de sus modos de creación y organización.

Para conceptualizar el teatro independiente en Córdoba hoy, es necesario observar la continuidad de los rasgos experimentales y de práctica contestataria que Fukelman también estableció en el teatro porteño de 1930-1943. En la misma sintonía, Alegret aporta la definición del teatro independiente como “un subgrupo social organizado” vinculado por relaciones interpersonales laborales, afectivas y creativas; dentro del cual coexisten grupos teatrales con capacidad de “producir estrategias de resistencia al poder no violentas”, realizar “aportes simbólicos” y construir “otros modos de convivir en la asamblea teatral”. En su tesis afirma que el rol político que el teatro independiente juega, “apunta a vencer la reproducción de las formas neoliberales que se producen en las relaciones interpersonales” (Alegret, 2017, p. 54). Alegret propone una aproximación a la identidad colectiva del teatro independiente y afirma que la imprecisión en los modos de definirse –“teatros”, “hacedores”, “gente del teatro”–, la utilización de los roles decimonónicos –solo a los fines de la subsistencia o la consagración externa– y las acciones de sabotaje a “la maquinaria teatral imperante y a las modas académico/teatrales” forman parte de una “compleja convención teatral” (2017, p. 291). En relación a las prácticas escénicas, prevalece la experimentación cuya heterogeneidad metodológica da cuenta de la convencionalización de la reflexividad como parte de los procesos. A su vez, predomina la voluntad de trabajo horizontal y la organización de grupos estables con una franca tendencia a la conformación de elencos concertados. Alegret ratifica la formación ecléctica entre ámbitos oficiales e informales, con maestras/os de Córdoba, Buenos Aires o de renombre internacional, en el hacer y con los pares.

La cadena de transmisión entre el pasado y el presente es entonces el

aprendizaje de hacedores que siendo jóvenes en formación entre 1995-2005, incorporaron lógicas de organización colectiva, indagaciones experimentales a nivel escénico como la norma y los festivales (o encuentros colectivos) como los sitios de cristalización de estas referencias. Adquiriendo “estrategias de la alegría” como mecanismos de resistencia y reconocieron a un conjunto de obras contemporáneas y maestros como brújulas. En ese engranaje, siempre incompleto, los festivales son una pieza fundamental: encuentran a hacedores diversos en sus formaciones, generaciones y en sus poéticas. Sería allí el espacio fundamental de aprendizaje de las tradiciones políticas de lucha y organización de las generaciones anteriores. Quizá ese es el gran movimiento de la generación del nuevo teatro cordobés, que instaura sobre el presente una resignificación de la política, cuyos valores por los derechos humanos y la libertad (en el marco de un estado de derecho) son incuestionables.

En torno a las definiciones de teatro independiente, es necesario considerar lo estipulado en la Ley Nacional de Teatro (Ley 24.800 1997). Bajo la etiqueta de “independiente” podría agruparse todo el teatro que tiene lugar en la ciudad de marzo a diciembre, producido por grupos autogestivos, apoyados de uno u otro modo por políticas estatales, que se auto-reconocen como independientes en virtud de su poética y sus modos de producción. Las estéticas y las poéticas están fuertemente estructuradas por la búsqueda, la experimentación y los procesos creativos en torno a lo grupal.

## **El rol de la dirección contemporánea de Córdoba entre tradiciones heterogéneas**

Es posible distinguir matices, abismales o sutiles, entre los modos de ejercer la dirección, tal como se observó en el periodo del Nuevo Teatro Cordobés. En principio, reconocemos dos vertientes que alimentan modos heterogéneos de asumir la dirección en la ciudad de Córdoba. Sin embargo, estamos lejos de imaginar que las directoras y directores se encasillan en alguno de los dos extremos que esquematizamos. Cada artista abrazará con distinta fuerza algunos de estos rasgos. En un polo se sitúa el director como coordinador y, en el otro, el director como autor. Uno correspondería a la metodología de la creación colectiva y el otro, a los modos de producción de teatro moderno parisino. La figura del director contemporáneo bebió de ambas fuentes.

De la primera fuente, la creación colectiva, tomó la obligatoriedad de funcionamientos desjerarquizados, democráticos y de organización colectiva

y política. Todos estos aspectos propios de la comunidad intergeneracional, de los aprendizajes informales y también académicos, de los maestros retornados del exilio y de la tradición de lucha de los sectores contrahegemónicos de la ciudad. El trabajo en grupo, la importancia de los contactos y de los afectos son un valor, que lleva a reconocer la trascendencia de los compañeros de ruta en la trayectoria artística, la capacidad de elegirse mutuamente a lo largo de los años y de los proyectos. En este esquema, mantener relaciones humanas como vínculos descartables configura un desvalor y repercute en el prestigio que se tiene en la comunidad. A su vez, la afectación al mundo social por la vía de la organización colectiva es parte de las acciones esperables por la comunidad. La indiferencia ante los sucesos del mundo social no ha sido bien vista en distintas coyunturas. Por ejemplo, las luchas feministas, por los derechos humanos o contra del neoliberalismo son temas en los cuales les integrantes de la comunidad suelen pronunciarse. Directores y directoras, como quienes ejercen una retórica particular con mayor reconocimiento por parte de la propia comunidad y de la sociedad, tienen mayores responsabilidades respecto a los pronunciamientos y tomas de posición.

Ahora bien, las obras no están exentas de la búsqueda por volver a repartir lo sensible de la comunidad. Los medios para alterar esa repartición son variados: la pulsión experimental como un modo de aumentar las posibilidades de experiencia de espectadores y hacedores; el tratamiento poético de tópicos y problemáticas reconocibles en mayor o menor medida; y los contextos donde se decide presentar una obra, especialmente si es fuera de la convención de la sala teatral.

De la segunda fuente, el modelo canónico del teatro moderno parisino, se toma fuertemente la división de roles y la profesionalización de los integrantes de la comunidad teatral. Se distinguen fundamentalmente los roles de actuación, dirección, escenografía e iluminación. El rol de la dramaturgia se desdibuja, en parte por la adhesión a una tradición de creación colectiva donde la autoría está descentrada o bien por la adjudicación de la función a la dirección. En ocasiones se toman dramaturgias que requieren un minucioso trabajo dramaturgístico, que puede ser tomado por quien dirige, en solitario o junto con otros integrantes. Actualmente, con mayor frecuencia se distinguen roles de comunicación y de producción ejecutiva, aunque con menor claridad respecto de sus especificidades: los grupos reconocen un saber que no ostentan y delegan en otra persona.

Cada rol tiene responsabilidades relativas al “material” que le compete (Baillet y Naugrette, 2013). Esto promueve la profesionalización de las



personas y la consolidación de trayectorias que, proyecto a proyecto, van especializándose en un conjunto de problemáticas de producción. Desde el punto de vista que pondera el compromiso con la obra y su sacralidad, la maestría de cada miembro en su saber es un valor insoslayable y deseado. Sería de suponer que las capacidades expresivas de cada integrante del grupo son mayores debido a su trabajo dedicado y disciplinado en un área específica. A su vez, el dominio de la técnica se considera una herramienta que potencia las posibilidades creativas, incrementando las libertades compositivas.

Quienes ejercen un rol específico en ocasiones asumen responsabilidades ajenas a la obra, vinculadas a la logística de la función o del proceso de producción. No está de más decir que, en general, este tipo de tareas “domésticas” y de escaso reconocimiento recaen en las mujeres o identidades femeninas, mientras que las tareas “rudas” suelen estar asociadas a varones. La división del trabajo por género está arraigada también en las lógicas del teatro independiente.


Los alcances de cada rol están más o menos convencionalizados, de todas formas, cada proyecto reestablece los límites exactos entre los roles. Para dar un ejemplo: un iluminador o iluminadora podrá tener mayores libertades compositivas o acordar sus decisiones con el director, podrá liberarse de las responsabilidades de ejecución de las funciones o hacerse cargo de la logística de cada noche. Todo dependerá del proyecto y del grupo de personas. La convencionalización de los roles está muy vinculada a las instituciones de formación del contexto oficial, que dividen el saber en unidades abordables por planes de estudio con 5 a 10 materias por año. Esas fracciones del saber están vinculadas a los roles que luego se instituirán en el campo.<sup>55</sup> Sin embargo, lo que la Universidad y las instituciones terciarias enseñan forma parte de hechos de transmisión de un arte que hace eco a las formas que el centro produce y las periferias repiten. Dichas repeticiones son amalgama de distintas sustancias: los habitus eurocentristas; el impulso del mercado, que organiza los escasos recursos en función de aquello que es tendencia a nivel internacional; el Estado, que juega otra parte en la transmisión de este tipo de organización creativa, especialmente en los poco inocentes formularios de postulación de premios y subvenciones. Las casillas con los roles no pueden quedar vacías. Inclusive, al interior del teatro independiente, los roles específicos se valoran y de este modo promueven un circuito de proyectos o trabajos creativos remunerados en torno al reconocimiento de dicha profesionalización.

---

<sup>55</sup> Profundizamos la cuestión de las formaciones en el capítulo 4.

De manera recurrente, en las entrevistas surgió la necesidad de diferenciar roles en una organización desjerarquizada (Marull, comunicación personal, 20 de abril de 2018). La cuestión de “la mirada global” o quien resguarda “el sentido general” de la obra es un tema que tiene sus aristas y trataremos en el capítulo 5. Sin embargo, varios directores parte de nuestro estudio e investigadores locales consideran que el rol que termina organizándolo todo es el de la dirección, más allá de los modos más o menos amables con que se trabaja en grupo.

Nuestro recorrido apostó por revisar las distintas fuentes que alimentan al rol contemporáneo de la dirección teatral en una ciudad latinoamericana, periférica, efervescente en términos culturales y políticos. Reconocer las relaciones de transmisión y contagio respecto de los centros europeos es clave para complejizar los modos de hacer teatro. Hacerle justicia a las creatividades de las comunidades, que han encontrado sus propios modos de ser resilientes a las violencias institucionales y del mercado. Comunidades artísticas que, más o menos fragmentadas, no son indiferentes a la sociedad de la que son parte.



**FORMACIONES Y  
RECONOCIMIENTOS EN EL  
TEATRO INDEPENDIENTE  
ACTUAL**

# Formaciones y reconocimientos en el teatro independiente actual

Nuestro estudio incluye comprender de dónde provienen y a qué juego se incorporan las concepciones directoriales. En el esfuerzo por rastrear esas respuestas, revisamos en las entrevistas dos aspectos centrales relativos al campo de juego: la formación y los reconocimientos. En este capítulo revisamos, primero, la formación en un sentido amplio, como un modo de recuperar la historia reciente del teatro independiente: ¿Qué visitas afectaron hace 10 o 15 años a directoras y directores que hoy juegan un rol central en el campo? ¿Qué referentes fueron tomados como “maestras/os”? ¿Qué políticas estatales beneficiaron hace 10 o 15 años lo que hoy vemos como frutos? Es en ese sentido que describimos y analizamos los contextos de aprendizaje, los “maestros/as”, la formación específica de la dirección y la territorialidad de las formaciones en torno a la diada centro-periferia.

En un segundo momento, describimos aquellos reconocimientos que consideramos significativos para el campo independiente y que fueron constitutivos de la muestra, clasificándolos por los niveles del Estado responsables de su gestión. En el tercer momento, analizamos la hegemonía que las instituciones le dan al rol de la dirección, entendiendo la relación que establecen con la figura de genio artista. En especial atendemos a la identificación del director con una figura de poder masculino. Nuestro abordaje problematiza dicho estereotipo, estableciendo la permanencia de modalidades patriarcales en las distinciones. En particular, nos detendremos en el caso de los Premios Provinciales para realizar una revisión exhaustiva.

## Las formaciones

A diferencia de actores o técnicos, los espacios de enseñanza formal de la dirección son escasos o bien inexistentes. En nuestra muestra hemos observado trayectorias de formación híbridas, con recorridos universitarios simultáneos a experiencias en colectivos de realización artística y con el acompañamiento de figuras de referencia que suelen denominar “maestros/

as”. Es necesario considerar el modo de filiación de los directores a estos agentes “maestras/os”, que suelen ocupar posiciones de poder al interior de instituciones oficiales como universidades o escuelas de formación y, al mismo tiempo, lideran espacios de consagración del ámbito independiente. En particular, observaremos las trayectorias de directoras y directores para comprender los modos en que alguien puede formarse en el rol con el fin de producir teatro independiente en la ciudad de Córdoba. Nuestra intuición es que las concepciones con las que los artistas orientan sus prácticas están vinculadas a las tradiciones de las que son herederos, incluyendo aquello de lo que pretenden distanciarse. Recuperamos las formaciones que atravesaron, comprendiendo que los aprendizajes configuran el universo de posibilidades y las libertades bajo restricciones de los hacedores, en términos de Bourdieu, el espacio de los posibles (Bourdieu, 1995, p. 348).

A partir de las entrevistas, diferenciamos cuatro posibilidades de formación: las instituciones oficiales, espacios de formación acreditados que los y las directoras reconocen como relevantes; los espacios no formales e informales, cuyo marco es una institución independiente, un espacio familiar, o una actividad periférica de las instituciones oficiales; los y las maestras, como figuras principales; y la formación específica sobre la dirección, situaciones o prácticas a las que vinculan los aspectos más determinantes de su rol.

### Contextos de aprendizaje

La heterogeneidad en las formaciones de los directores requiere categorizar sus “contextos de aprendizaje” (Martín, 2014). El contexto oficial es aquel que tiene lugar en el marco de instituciones oficiales, estructurada y conducente a una certificación validada por el Estado; el contexto no formal se ofrece en el marco de colectivos de la sociedad civil y planea una educación estructurada de algún grado, sin otorgar una certificación validada oficialmente; el contexto informal ocurre en el marco de interacciones con otras personas, en actividades cotidianas (familiares, laborales o recreativas), sin estructuración ni certificación, e inclusive pudiendo no ser intencionada.

En la ciudad de Córdoba existen tres instituciones oficiales de enseñanza artística estatal: la Universidad Nacional de Córdoba (UNC), que aloja en la actual Facultad de Artes a los departamentos de Teatro, Artes Visuales, Música y Cine y TV; la Universidad Provincial y su Escuela Superior Integral de Teatro “Roberto Arlt”; y el Seminario de Teatro Jolie Libois que funciona en la órbita del Teatro Real, el que depende del Gobierno de la Provincia de Córdoba. Este es el estado actual de dichos espacios de formación. Durante los años en que

las y los directores realizaron sus estudios (entre 1994 y 2005) estos espacios funcionaban con algunas diferencias en sus dependencias institucionales. Por ejemplo, la actual Facultad de Artes de la UNC era entonces Escuela de Artes y dependía de la Facultad de Filosofía y Humanidades. Recién en 2012 cobró carácter de facultad. La *Escuela Roberto Arlt* funcionó como terciario dependiente del Ministerio de Educación hasta 1998, integrando la Universidad Provincial en 2007.

En las presentaciones de los directores, en general, se menciona fundamentalmente la trayectoria oficial como determinante del quehacer artístico. Ante la pregunta general sobre la formación las respuestas iban directamente a la educación formal, inclusive uno de ellos dijo “obviamente, bueno, no obviamente, pero digo por mí mismo, la obviedad: hice la licenciatura en Teatro” (Marull, comunicación personal, 24 de abril de 2018), convalidando la indudabilidad del paso por la universidad. En otros casos, les entrevistados pidieron una aclaración, a lo que se les respondía que nos referíamos a su formación en un sentido amplio, lo que llevó en todos los casos a la trayectoria oficial. Marcelo Arbach, Daniela Martín, Rodrigo Cuesta, María Belén Pistone, María Palacios, Gonzalo Marull y Jazmín Sequeira obtuvieron un título de grado como licenciados y licenciadas en Teatro de la UNC. De ellos, Arbach, Martín, Marull y Palacios también pasaron por otras carreras artísticas o afines para complementar su formación. Martín Gaetán y Eugenia Hadandoniou completaron la tecnicatura en Interpretación ofrecida por el *Seminario Jolie Libois*; Maximiliano Gallo y Hadandoniou realizaron igualmente un trayecto por la licenciatura en Teatro. Gallo, Hadandoniou y Gaetán transitaron por otras carreras humanísticas y sociales de la misma universidad. Luciano Delprato cursó una parte de la licenciatura en Artes Visuales de la UNC y David Piccotto obtuvo el título terciario de profesor en Teatro de la *Escuela Roberto Arlt* con una formación complementaria en la Licenciatura en Gestión y Producción Teatral de la Universidad Nacional de Cuyo. La totalidad de la muestra transitó instituciones universitarias públicas de formación artística.

Estos recorridos son eminentemente institucionales, lo que significa que implican aprendizajes sistemáticos. En otras palabras, los saberes sobre el teatro están ubicados en una trama de conocimientos, situados en corrientes de pensamientos y relativamente ordenados en teorías y perspectivas. La formación universitaria de los artistas obedece a “reglas sumamente estables” de la “forma de lo escolar”, que pueden caracterizarse por su presencialidad, por la organización en “cursos” de los sujetos, por la convivencia espacial en un/os edificios específicos, por la organización del aprendizaje en un conjunto

de años estipulados como ideales, por la distribución asimétrica de roles “definidos por las posiciones de saber y no saber” (Avila, 2007, p. 136). Los conocimientos están fragmentados en áreas teóricas, actorales, pedagógicas y escenotécnicas, que se asemejan a los roles del teatro moderno europeo.

El sistema educativo reglado presenta jerarquías relativas a los sujetos y a los objetos del saber. La primera se construye en torno a los roles asimétricos entre quienes saben y quienes no saben, docentes y estudiantes. Esta distribución desigual del saber es equiparable a la que se construye entre directores y actores (y el resto de los artistas) bajo concepciones teatrales autoritarias. La segunda se plantea en la prevalencia de algunos saberes por sobre otros. En otras palabras, la correlatividad, la carga horaria, la destreza del/a docente titular, la robustez del equipo de cátedra o el espacio físico asignado son todos factores que ponderan una materia por sobre las otras. La preponderancia puede otorgarse a las materias de composición escénica, a las de análisis textual, a las actorales, a las pedagógicas, a las históricas, a las escenotécnicas: dependerá del currículum oculto de la carrera teatral. Considerando que los planes de estudios se estructuran sobre concepciones teatrales implícitas, las posturas logocéntricas o antilogocéntricas organizan el saber y disputan su hegemonía en las instancias de formación.

Asimismo, el contexto formal, que organiza a los sujetos en grupos que transitan cursos en el tiempo son ámbitos que viabilizan la creación de redes, y aún más importante, la integración de nuevos miembros en la comunidad teatral. La llamada “socialización secundaria” (Bourdieu, 1995) constituye, para Alegret, los procesos de socialización teatral, en el que nuevos hacedores ingresan al campo. Son los momentos en los que comienzan a tramarse redes afectivas, que luego, redundarán en proyectos escénicos.

A la par, observamos en algunas formaciones complementarias la tendencia por profundizar aspectos teóricos en el contexto de otras carreras universitarias. Como complemento de formaciones de fuerte impronta práctica, como fueron las que estos directores y directoras transitaban a fines de los 90 y principios del 2000, varias personas realizaron otros trayectos con el objetivo de profundizar el pensamiento reflexivo. Carreras como la licenciatura en Letras Modernas, Filosofía, Comunicación Social o Psicología integran el abanico educativo que los y las directoras decidieron transitar, al menos, parcialmente. En este aspecto, se percibe un apetito teórico relacionado con las características del rol: en la dirección hay una impronta teórico reflexiva que organiza el quehacer. Aun así, destacamos que este no es el único perfil directorial de la ciudad.

Un segundo contexto de aprendizaje es el no formal, que refiere a actividades que se desarrollan por fuera del sistema educativo, involucran a la comunidad y sus fines son formativos, de actualización o perfeccionamiento (Smitter, 2006, p. 248). En el contexto no formal, la formación queda a cargo de otras instituciones de la cultura, como las salas de teatro, las áreas de gestión de la cultura estatal o centros culturales de gestión mixta. De acuerdo al principio de “flexibilidad”, característico del contexto no formal, es posible plantear “la diversidad de estudios, la movilidad entre diversos campos de enseñanza o entre experiencias profesionales” (Smitter, 2006, p. 250). Otras características del contexto son la “inmediatez”, que responde a problemas específicos de manera rápida, y la “practicidad”, que prioriza el aspecto práctico y el ejercicio concreto de los contenidos (Smitter, 2006, p. 250). En el marco de la formación no formal ubicamos a los talleres, las formaciones en festivales, los congresos y foros de teatro.

En lo que se refiere a los talleres, éstos se configuran en los discursos de los directores como lugares ineludibles. En la representación que los artistas construyen de su propia formación, los talleres son piezas relevantes en cuanto la adquisición de saberes, la profundización de problemas de producción – una metodología, práctica, disciplina o técnica que hasta hoy atesoran– y el vínculo con maestros/as o pares. Por “talleres” los directores designan espacios de enseñanza centralmente práctica, intensiva o extensiva, con un grupo heterogéneo y reducido de estudiantes, a cargo de un/a docente que trabaja una cuestión particular, ya sea metodológica o de un problema específico de la escena. En general, los docentes plantean un modo de trabajo muy vinculado a su práctica creativa. De esa manera, el taller funciona como laboratorio para el/la docente y para su propia metodología de trabajo. El encuadre en que se desarrollan es diverso, ya que pueden funcionar en el marco de una sala de teatro, ofrecidos por el estado o en coproducción entre ambos espacios.

Los talleres propulsados por el Estado forman parte de políticas culturales y suelen estar en vinculación con espacios independientes. Los entes estatales de los que hablamos son el Instituto Nacional del Teatro (INT), la Municipalidad y el Gobierno de la Provincia. Algunos de los talleres tomados por los directores fueron financiados con becas de formación del INT para ser cursadas en Buenos Aires. Este sería el caso de Eugenia Hadandoniou y la cursada del taller de Guillermo Cacace en Buenos Aires. Otro caso sería Belén Pistone, que asistió a la Escuela de Ana María Bobo mediante la misma beca y el de María Palacios que realizó una estancia de formación en dirección en el Teatro San Martín bajo la tutela de Luis Cano. En otros casos, son los



entes estatales locales quienes financiaron parte de las visitas nacionales o internacionales. Estas visitas ofrecieron talleres tanto en espacios del Estado como en vínculo con otras instituciones del campo teatral o cultural de la ciudad, como por ejemplo, la asociación del estado municipal mediante el Centro Cultural España Córdoba<sup>56</sup> con la sala teatral Documenta Escénicas que, en 2006, gestionaron la visita de Vivi Tellas para dictar un taller en el marco del ciclo *Hipervínculo*.

Observamos que en general, las instancias gestionadas o cogestionadas por el estado brindan espacio a “maestros” consagrados; además, esas instancias suelen ser gratuitas, a bajo costo o becas, por lo que siempre hay una selección previa de los participantes. Por ello suponemos que este tipo de talleres adquieren una notoriedad especial y por eso son puntualizados con mayor exactitud en las trayectorias. Otros talleres de menor notoriedad se realizaron en el marco de espacios independientes con maestros locales o maestros foráneos con menor renombre que en las instancias avaladas por el Estado. En general, los talleres independientes son solventados por sus asistentes.

En cuanto a foros, festivales, eventos, encuentros de hacedores o espacios de debate son considerados como instancias formativas relevantes y específicas por Arbach, Marull, Martín, Palacios y Sequeira. Las instancias enumeradas por estos directores y directoras son: las ediciones de la *Maratón de Teatro*, del *Festival Internacional de Teatro del Mercosur*, el encuentro en torno a la formación teatral *La Juguera*, ayudantías en la Licenciatura en Teatro y los congresos del GETEA. Los directores participaron de dichos espacios por su carácter de estudiantes o como ayudantes de los eventos invitados por sus docentes. Es decir, fue debido a su pertenencia institucional que estuvieron en contacto con estos espacios de formación. Observamos que en buena medida estas instancias están vinculadas a lo universitario, ya sea por su marco de realización, por los actores involucrados o por las temáticas tratadas. Las instituciones oficiales de formación suelen estar ligadas a la organización de distintas instancias del *Festival Internacional de Teatro del Mercosur*, como, por ejemplo, foros de debate, presentación de funciones en sus instalaciones, conformación de jurados para la presentación de obras locales. Es habitual que docentes y directivos sean convocadas/os para colaborar en el evento.

El tercer contexto de aprendizaje es el informal, el que refiere al “proceso educativo que acontece indiferenciada y subordinadamente a otros

---

<sup>56</sup> El Centro Cultural España Córdoba es cogestionado por la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo y la Municipalidad de Córdoba

procesos sociales” (Martin, 2014, p. 4), es decir, se desarrolla sumido en otras actividades que producen una “experiencia espontánea y cotidiana” (Smitter, 2006, p. 243). Los aprendizajes son provocados por estas vivencias emplazadas en el entorno del “trabajo, la familia y el ocio” (Martin, 2014, p. 4). Para los y las entrevistadas, corresponden a este contexto aquellos saberes vinculados a la esfera familiar y de la vida privada. Belén Pistone reconoce que es su madre –una artista visual– quien siembra en ella el interrogante por la obra propia como un motor de las búsquedas escénicas. Eugenia Hadandoniou admite que su temprana proximidad a lo teatral se debe a los juegos expresivos que su tía alimentó y al acceso a literatura teatral de la mano de su padre. María Palacios también recuerda una infancia repleta de juegos teatrales posibilitados por su familia. Luciano Delprato observa que su práctica escénica se nutrió de la convivencia con el mundo de las artes visuales, dado que su padre era artista visual. Maximiliano Gallo plantea que su primera y gran maestra teatral era una amiga de su familia, alguien con quien compartía una cotidianeidad propia de la vida privada: Mariel Boff, que además de su vecina era ya una artista reconocida del campo teatral independiente. De estos casos puntuales, podemos decir que la inmersión en un ambiente familiar artístico ejerce una influencia fuerte en las trayectorias formativas posteriores, dado que los primeros aprendizajes teatrales se ubican en etapas tempranas de la vida. Quienes tuvieron estas vivencias artísticas tienen además la capacidad de registrarlas como experiencias relevantes, es decir, ejercitan una reflexividad que ilumina esos momentos “domésticos” para reconocer su valor en el presente.

En torno a las relaciones entre los contextos, observamos la centralidad de la Universidad Nacional de Córdoba en la trama formativa de la ciudad. Smitter afirma que, en la medida en que “el sistema educativo sea abierto, flexible, dinámico” se darán relaciones sinérgicas entre “la educación formal, no formal e informal” (Smitter, 2006, p. 246). Este sería el caso de los contextos de aprendizaje en la ciudad de Córdoba, que potencian la profundización de problemas de producción, el afianzamiento de la comunidad teatral y la diversidad de procesos escénicos. Las prácticas se imbrican debido a la presencia de personas específicas que circulan en los tres contextos y por la interrelación que se da entre la licenciatura en Teatro de la UNC y el teatro independiente –y de sus espacios, referencias y recursos–.

Aunque el nivel universitario es considerado una instancia de privilegio, a la que accede sólo una parte de la ciudadanía y queda restringida para buena parte de los sectores populares, es el espacio de formación que habilita

mayores equidades.<sup>57</sup> La universidad es la instancia que mayor universalidad brinda en la formación artística, ya que los otros contextos de aprendizaje son aún más privativos. La gratuidad y el carácter público de las carreras artísticas universitarias permiten que muchos y muchas ciudadanas puedan acceder a una educación artística que les sería inalcanzable si dependiera de sus propios recursos. Los talleres independientes, por ejemplo, requieren ser solventados por sus estudiantes. A la vez, la formación informal requiere de herramientas reflexivas para la adquisición de conocimientos mediante la experiencia, por lo tanto, es más viable incorporar saberes informales si se ha atravesado la formación universitaria.

### Las maestras y los maestros

La noción de maestro es en sí controvertida. En nuestro estudio, aparece en los discursos de los entrevistados de un modo natural, es decir, sin reparos o desnaturalizaciones. Designa aquel o aquella docente del cual tomaron buena parte de sus aprendizajes. Esta denominación diferencia a un o unes docentes por encima de todos los demás formadores que atravesaron su trayectoria. Marcelo Arbach propone una conceptualización que complejiza lo anterior: “son como mentores. Es el vínculo. Para mí lo importante no es la transmisión de conocimiento sino qué vínculo armas y cómo ayudas al otro a encender su fuego” (Comunicación personal, 14 de noviembre de 2019).

Las nociones de maestro y discípulo suelen asociarse “con los viejos esquemas del clima rancio” (Castro Morales, 1999, p. 507), tensionando las representaciones de maestros autoritarios en el seno de las universidades con las representaciones de maestros inspiradores que “estimulan a investigar y pensar por cuenta propia” (Rodó, 1945, p. 579).

Para José Bernardo San Juan (2015) la relación debe entenderse según alguien “que enseña competentemente los contenidos, con capacidad de asombro y seducción, y un alumno que asiste a sus clases” (p. 137). Luego puntualiza el rol social del maestro en el contexto formal, donde le corresponde la responsabilidad de transmitir “una forma de vivir en el mundo” y de incitar comportamientos, “desde la admiración del discípulo y muchas veces desde la imitación” (2015, p. 138). Según esta perspectiva la figura del maestro está más vinculada a la persona que al rol formativo que asume esa persona:

De alguna manera siempre que se transmiten estos “contenidos teóricos”

---

<sup>57</sup> Si bien se impulsan transformaciones para revertir esa realidad de acceso desigual a la universidad, llevadas adelante por fuerzas políticas progresistas, la tendencia aún no logra ser erradicada.

se hace desde la horizontalidad. El maestro no muestra contenidos sino que se muestra a sí mismo, en un desvelarse que siempre es misterioso y que es su propia forma de estar en el mundo. Y el discípulo requiere una apertura que también es un desvelamiento y que, a su vez, transforma al maestro. (San Juan, 2015, p. 139)

La historia de la educación remonta la noción de “maestro” y la de “discípulo” a Santo Tomás de Aquino (Morales, 2005, p. 607) y según nuestro modo de ver, el hábito de denominar “maestro” al formador en el ámbito de las artes no deja de ser tributaria a esa tradición religiosa. El planteo de Fernando Bárcena Orbe asume que el binomio profesor-alumno es diferente al binomio maestro-discípulo, ya que la estética de cada par plantea relaciones diferentes (2018, p. 75), estableciendo para el último par un tipo de relación inspiradora y ejemplificadora, más que un tipo de relación formativa (Bárcena Orbe, 2018, p. 75). Para empezar, señala que el maestro “lo puede ser en cualquier esfera de la actividad humana, no sólo la estrictamente escolar” (2018, p. 75). Propondrá que la relación entre maestros y discípulos es:

un encuentro inscrito en un determinado espacio físico e institucional que propicia un lazo físico que deviene también un lazo espiritual. Se trata de una relación elegida (y de filiación) que compone una trama en la que hay lugar tanto para la seducción legítima (incluso erótica, ya veremos en qué sentido) como para la traición declarada: maestros que traicionan a sus discípulos y discípulos que traicionan a sus maestros. (Bárcena Orbe, 2018, p. 78)

En el quehacer teatral, podemos mencionar numerosos maestros, en general hombres. El dramaturgo Mauricio Kartun, es nombrado y reconocido por el ambiente teatral y la prensa como un “maestro”. En una entrevista que brinda a Milena Bracciale Escalada, plantea que Augusto Boal “fue el primer maestro del que tomé estética. De otros maestros tomé conocimiento. Pero fue el primer maestro que tuvo influencia estética directa en mí” (2014, p. 179). Nos interesa de esta entrevista como el “maestro Kartun” como suele ser llamado por académicos y artistas, reconoce en su propia trayectoria a los maestros como influencias y como fuentes de estéticas y de conocimientos.

Todes les directores reconocen tener maestros y de los 32 maestros que se mencionan, 23 estaban radicados en Córdoba y 9 estaban radicados en otras ciudades (6 de Buenos Aires). Observamos las coincidencias y disidencias entre estos: 27 maestros eran distintas personas, mientras que 3 de ellos se compartían (4 directores reconocían a Jorge Díaz, 2 directores a Paco

Giménez y 2 directores a Rodrigo Cuesta como maestros).<sup>58</sup> En otras palabras, cada director se filia a más de un maestro/a en su trayectoria. La supuesta fidelidad del discípulo a su maestro entra en cuestión, ya que el binomio no es exclusivo y cada quien va armando su propio altar de santos. Por otro lado, identificamos el espacio de primer contacto con el maestro/a, diferenciando los contextos formales (7 de 12), los no formales (5 de 12), entre talleres y festivales. Algo que podemos observar es que, en buena parte de los casos, los maestros/as no quedaron circunscriptos a un contexto en particular: de las clases oficiales se pasó a las no formales, y del taller se pasó a compartir espacios cotidianos (eventos sociales, procesos de creación, compartir la vida en sí). Este movimiento podría ser característico del binomio maestre-discípulo que se construye en el teatro independiente.

Este panorama de situación se relaciona, también, con una dimensión de análisis de género. De esa totalidad de 27 maestros, 22 son varones y 10 son mujeres o identidades femeninas. Aunque hay una gran mayoría de maestros varones, hay otros aspectos por leer. En primer lugar, observamos que principalmente mujeres toman como maestras a mujeres y que, 3 de ellas toman a pares –varones o mujeres– como referentes. Sólo uno de los directores varones toma a pares como referentes. De quienes tomaron a pares como maestros (4 de 12) son en su mayoría mujeres (3) las que referenciaron a otras mujeres (6). Podemos leer que las mujeres pueden referenciar a un/a par como maestra/o, mientras que los demás sólo asocian la figura del maestro a asimetrías y jerarquías etarias y de capital simbólico. En general, los varones toman a varones consagrados como maestros, mientras que las mujeres referencian a consagrados en simultáneo con mujeres pares. En otras palabras, las directoras son capaces de deconstruir variables de prestigio y poder para reconocer a una persona como un maestro/a: la edad y el género, mayor y varón, dejan de ser condición exclusiva de los referentes.

En segundo lugar, las directoras mujeres mencionan como importante en sus formaciones a los espacios familiares o íntimos. En el caso de los espacios privados como educación informal, encontramos a 5 de los 12 directores que señalaron que en su fuero familiar recibieron una formación relevante para sus prácticas actuales. En general, asociado a un familiar artista y a juegos

---

<sup>58</sup> Las 27 personas que fueron consideradas maestras/os son: Alberto Fidani, Ana María Bobo, Ana Ruiz, Ana Yukelson, Camila Sosa Villada, Cipriano Arguello Pitt, Daniela Martín, Dardo Alzogaray, Eddi Carranza, Elisa Gagliano, Eva Bianco, Graciela Frega, Guillermo Cacace, Jorge Díaz, José Luis Valenzuela, José Sanchis Sinisterra, Lisandro Selva, Luis Cano, Marco Antonio de la Parra, Mariel Boff, Mauricio Kartun, Oscar Rojo, Paco Giménez, Roberto Videla, Rodrigo Cuesta\*, Rubén Schumacher, Sergio Blanco.

teatrales intuitivos. No es un dato menor que la mayoría de los y las directoras que reconocen el ámbito íntimo como espacio de formación relevante sean mujeres.

### Formación específica de la dirección

La sistematización que hemos realizado hasta aquí se ha ocupado de las trayectorias de formación de directoras y directores de manera general, es decir en su carácter de teatristas o hacedores. Es un recorrido por aquello que consideraron relevante en términos generales de su identidad artística, ya que ninguno de ellos ejerce exclusivamente la dirección. En relación con la formación específica en dirección, los discursos de las entrevistas aparecen como fuente de aprendizajes, cuatro contextos: a) los espacios académicos o de reflexión teórica vinculada a procesos formales, b) la práctica actoral, c) la práctica misma de dirigir, d) la observación a otro director o la realización de asistencias de dirección. De estos cuatro contextos, sólo el primero responde a contextos formales de aprendizaje, mientras que los últimos tres a contextos informales, donde el aprender depende de las interacciones y de la capacidad de sistematizar la propia experiencia. Ningún director mencionó un taller como espacio de aprendizaje de la dirección. Esto no quiere decir que no hayan asistido a talleres de dirección, sino que estos espacios no fueron significativos como sí lo fue la experiencia (observar, actuar o hacer) o bien, la academia.

Sabemos que la tradición cordobesa de producción de teatro independiente mantiene cierto resquemor por la figura de la dirección. En la creación colectiva arraigada en la historia del teatro independiente a lo sumo se reconoce a un coordinador grupal. Es por esto que el comienzo del rol es un aspecto a tener en cuenta, especialmente porque adquiere dos motivaciones: una instancia académica o una instancia de reconocimiento grupal. En su mayoría, se da en el marco de una situación educativa como un trabajo final de carrera o una cátedra. En estos casos hubo un interés en ingresar en ese rol desconocido, pero al resguardo de una situación de exploración, de aprendizaje y evaluativa. En otros casos, el rol se asumió por el reconocimiento de sus pares, que le confirieron a un/a integrante del grupo una serie de tareas particulares y un lugar de la mirada singular.

Un último aspecto que nos queda a atender son los espacios laborales de los directores, reconociendo si están emparentados con alguno de los maestros que reconocen en su trayectoria. En algunos casos es claramente reconocible, como por ejemplo, que se hayan integrado a la misma cátedra donde da o daba clases el maestro. En otros casos no guarda relación y en

otros, los datos no fueron suficientes para establecer o desechar el vínculo. El reconocimiento de la relación entre su espacio laboral y el maestro puede contener diversas implicancias. Al menos implica una transformación del capital social, por ejemplo, reconociendo oportunidades laborales en ciertos ámbitos, especialmente el ámbito público (Universidad, educación secundaria y terciaria, elenco oficial).

En síntesis, la primera cuestión que ponderamos es la configuración de la Universidad Nacional de Córdoba como un agente central en términos de reconocimientos. No sólo porque las prácticas de los nuevos hacedores se configuran, en buena medida, entre sus pasillos, sus aulas, sus instancias de interacción académica, de encuentro lúdico y de fiesta, sino también porque es el espacio institucional al que les hacedores vuelven, ya sea como docentes o como referentes para las nuevas generaciones. Hay que considerar, también, que el festival más relevante a nivel de la ciudad continúa siendo el Festival Internacional de Teatro del Mercosur y suele estar íntimamente relacionado con el departamento de teatro de la Universidad. El vínculo está dado porque en general son las mismas personas que tienen a su cargo responsabilidades organizativas o de selección de programación local y porque suelen promoverse instancias específicas de intercambio institucional. Más adelante profundizamos otras instancias de distinción que convocan a personas involucradas de la universidad para jurados, como especialistas del campo. Como dijimos, la Universidad Nacional de Córdoba es una institución clave al interior del teatro independiente.

La segunda cuestión a destacar es la importancia de las políticas culturales de formación de hacedores por parte del Estado. Estas instancias y su correspondiente asignación de recursos suelen suscitar debate alrededor de la dicotomía artistas vs. comunidad. La discusión gira en torno a si los beneficiarios de las políticas son los hacedores, en una lógica centrípeta y endogámica, o se beneficia al público, entendido siempre como el público no especializado al que se quiere ofrecer un arte “culto”. A partir de nuestro estudio revisamos cómo los talleres –de costo oneroso, por cierto–, organizados por distintas gestiones municipales, provinciales o nacionales en los años que nuestros directores y directoras se formaron, fueron determinantes para su modo de dirigir hoy. Es por eso que deben ser entendidos realmente como una inversión: nuestro análisis apunta a entenderlos de ese modo. Argumentamos el impacto que tuvieron esos recursos estatales en las prácticas actuales, ya que los talleres organizados por el estado fueron especialmente relevantes para los referentes de una generación. Lo que es más, no sólo fue una cuestión de gestión

sino que la participación de esos directores nóveles fue subvencionada por el Estado. Es decir, el Estado realiza la curaduría de una formación, la concreta y, además, beca a sus participantes. Un panorama muy diferente sería el de una generación que sólo pueda formarse en talleres privados, cuyos costos de organización se trasladaran a los participantes. Ese otro escenario (hipotético) sólo le permitiría asistir a quienes son privilegiados por razones de clase, o bien, les permitiría viajar cada semana a Buenos Aires para tomar clases con un maestro o inclusive establecerse allí a costa de la propia riqueza. Es más democrático y equitativo que el Estado sea quien provea, garantizando estas formaciones específicas mediante la organización de talleres o el otorgamiento de becas de formación. Si bien la inversión no fructificó ahí mismo, lo hizo 10 o 15 años más tarde, en la generación que estamos estudiando.

La tercera cuestión que valoramos de las trayectorias formativas es la perspectiva descentrada y feminista que lentamente va tomando lugar. En contra de las tradiciones que elevaban como maestros a figuras consagradas masculinas, esta generación da pasos hacia reconocer a pares, subalternos como ellos y ellas, como maestras y maestros. Esa operación no sólo es del orden generacional, sino también adquiere un carácter de género. Destacamos también que ese corrimiento es llevado adelante principalmente por directoras mujeres. Quizá exista una relación con la ausencia de referentes mujeres en la generación mayor a ellas, pero lo cierto es que la imagen estereotipada del maestro, varón y mayor, se desdibuja y aparecen una infinidad de maestras, que son amigas, pares y colegas.

### Territorialidad de la formación

Este aspecto plantea una dicotomía persistente en el teatro independiente de la ciudad de Córdoba dentro de la multiplicidad del teatro argentino. Se trata de la tensión en la nunca resuelta representación que Córdoba tiene de su vínculo con Buenos Aires, donde la configuración entre periferia y centro se instaura y a la vez, se deconstruye continuamente. Por momentos, las validaciones sostienen la estructura de la capital federal como el centro incuestionable. Un ejemplo de cómo se construye esta configuración son las declaraciones del director del Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires de 2017, que dio a entender que la muestra nacional de teatro contenía sólo obras porteñas porque eran las únicas de calidad (Molinari, 2017).<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> “Entiendo los cuestionamientos, pero son criterios. Y no hay montajes del interior porque le pedí al comité curatorial que eligiera lo mejor” dijo el director del FIBA, Federico Irazabal en entrevista periodística del 22/7/2017 en el diario La Nación.



Estos dichos generaron un profuso debate entre intelectuales, artistas y comunicadores. En un sentido similar, los investigadores Gabriela Macheret y Luis Quinteros presentan una perspectiva que organiza la relación en términos de centro y periferia:

La realidad de un lugar como Córdoba, situado en la periferia nacional, de la que resultan condiciones de formación y de producción en cierto punto restringidas, construyen perspectivas particulares, tanto de los hacedores teatrales como de los espectadores. Las consecuencias de estas asimetrías tienen un alcance ideológico y también estético, determinan singularidades que van desde la tematización de las obras, hasta la construcción de un pensamiento artístico. El modo en que la comunidad teatral en Córdoba viene intentando superar los desequilibrios, se concreta a través de un andamiaje que se va consolidando pero que también reproduce las deficiencias de sus mecanismos. (Macheret y Quinteros, 2018, p. 57-58)

**El planteo afirma que la singularidad en la producción está determinada por las asimetrías propias de la relación centro-periferia, tanto en las condiciones de producción como en la formación. Acerca de lo específico del rol de la dirección, afirman que**

existen falencias vinculadas a la formación. Con las tres escuelas de teatro ya mencionadas (...) no contamos con estudios específicos orientados a la dirección o a la dramaturgia. Es por eso que la formación en estos campos se vuelve o bien autodidacta, con un aprendizaje que se alcanza de manera empírica o bien, debe procurarse fuera de la ciudad. (Macheret y Quinteros, 2018, p. 58)

En términos generales, podría comprenderse del artículo que la singularidad está relacionada de algún modo con la ausencia de formaciones estructuradas acreditadas. Nuestro estudio devela los matices y complejidades de las trayectorias de aprendizaje, que en su mayoría cuentan con recorridos en el contexto formal. Sin embargo, nos parece al menos incompleto afirmar que es en virtud de “las condiciones restringidas” que el teatro es singular de un modo insuficiente, ya que es en el “centro” donde supuestamente emana lo singular de calidad, a lo que no se tiene acceso o que llega a cuenta gotas. A su vez, afirmar que en el intento de superar las deficiencias sólo se reproducen los mecanismos habituales de producción, no hace más que reiterar que el teatro excelente y de calidad se encuentra en el centro territorial. Si nos ubicamos en esta perspectiva, que sostiene la lógica centro y periferia, quizá siempre nos

situemos en el lugar de la falta y la repetición. No obstante, si revisamos los modos multicentrados en que se aprende y se hace el teatro independiente en la ciudad, nos encontraremos con un escenario diferente. Lo que a simple vista puede parecer un polo único se desmorona para dejar ver una multipolaridad ecléctica y poderosa.

## Reconocimientos actuales en el teatro independiente de Córdoba

La muestra del estudio reúne un conjunto de directores y directoras y ha sido construida a partir de la selección de los premiados en distintas instancias, organizadas por el Estado Nacional, Provincial y Municipal. Para cada nivel, revisamos las premiaciones, su objetivo, la integración de los jurados, en qué consiste la premiación y en qué medida participa la comunidad.

### Nivel del Estado Nacional

El ente estatal que tiene mayor vinculación con el teatro independiente es el Instituto Nacional del Teatro.<sup>60</sup> Cuenta con líneas de subvenciones destinadas a salas teatrales, grupos, elencos concertados, producción de obra, eventos y becas de formación. Estas líneas se mantienen relativamente estables en el tiempo, aún en el cambio de signo político ocurrido a finales de 2015. Uno de los motivos que sostuvo las políticas de fomento es la ley de base que organiza al Instituto de manera federal y otro, la organización de la comunidad teatral que sostiene este espacio con especial compromiso. Tengamos en cuenta que el Instituto genera mecanismos de participación hacia sus comunidades, incluyendo “representantes” que ejercen las funciones ejecutivas en su interior.

Relativo a sus políticas hacia el teatro independiente, el Instituto diferencia administrativamente elencos concertados de grupos: espera de los primeros una reunión en torno al proyecto y, de los segundos, una trayectoria de los mismos integrantes sostenida en el tiempo. En la actualidad ambas categorías tienen poca trascendencia y son plausibles de ser sorteadas según la conveniencia administrativa de las subvenciones. Es notable que, si bien grupos amplios de realizadores tienden a trabajar en conjunto a lo largo del tiempo, la frontera de “grupo” tal como se la definía en los 60/70 no existe como tal. Un conjunto de hacedores puede trabajar en distintos proyectos a través

---

<sup>60</sup> Para una mayor profundización de la relación del INT con el teatro independiente, recomendamos revisar el trabajo final de Franco Morán (2020) de la Especialización en Políticas Públicas del Instituto de Investigación y Formación en Administración Pública de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

de los años, incorporando participaciones de hacedores más o menos distantes o próximos a este núcleo. Existen también casos donde grupos amplios (20 o 30 personas) trabajan en red, reuniéndose para distintos proyectos en grupos específicos. Este caso particular replica los contactos que los hacedores desarrollan en su etapa de formación en contextos formales, recuperando de ese tiempo la organización del “curso” y de contactos afectivos y profesionales que datan de sus primeros pasos. Un tercer tipo de conformación grupal son los proyectos que reúnen trayectorias disímiles, del ámbito del Clown, del teatro experimental –de formación centralmente universitaria– y de la danza. En esos casos, la figura de la dirección suele adquirir una centralidad mayor, ya que en ella se funda el proceso mismo de conformación del grupo.

Además de las subvenciones antes dichas, el Instituto organiza instancias competitivas que definen una obra ganadora a nivel nacional, en un formato de festival titulado “Fiesta Nacional del Teatro”. A cada provincia le corresponde organizar una “Fiesta Provincial” de frecuencia anual, cuyas dos obras seleccionadas participarán en la instancia nacional, también de carácter anual, resultando premiada alguna de ellas. Los jurados de las instancias pueden ser especialistas del ámbito de la crítica, directores, dramaturgos o pedagogos consagrados. El proceso de selección comienza cuando los grupos inscriben sus espectáculos para la instancia de la Fiesta Provincial. A partir de allí, comienza a actuar el jurado, pre seleccionando los espectáculos que efectivamente integrarán la grilla. Luego, el jurado provincial escoge, usualmente, dos obras que participarán de la instancia nacional. El jurado nacional selecciona una obra ganadora. Cabe aclarar que solo perciben honorarios los elencos que quedan seleccionados para la instancia nacional.

La instancia que tomamos como parámetro para la integración de la muestra es la preselección de las obras que integran la grilla, ya que la mera participación en este evento es una distinción relevante al interior del campo. Los motivos son varios: las funciones suelen ser a sala llena, las entradas son especialmente accesibles y muchas personas quedan sin posibilidad de ingresar por la capacidad de los espacios; la difusión es inmensamente más amplia que la que los grupos independientes pueden gestionar por su cuenta, ya que se realiza con recursos del estado; el “boca en boca” se potencia a posteriori del evento, sumando espectadores propios para cada obra; y el factor quizá más significativo es que el evento en sí congrega a los propios hacedores, que reconocen que allí se juegan las reglas del propio campo. Jazmín Sequeira explicita esta cuestión en su entrevista: “hay otra dimensión que tiene que ver con las instancias de premiación, vamos a ver a ver qué ha sido premiado,

es ver la obra pero también es ver qué se está premiando, como el criterio de premiación” (Comunicación personal, 6 de junio de 2018).

### Nivel del Estado Provincial

El Estado provincial instrumenta sus políticas culturales mediante la Agencia Córdoba Cultura y, mediante la Subsecretaría de Artes Escénicas dependiente de esta, las políticas relativas al teatro independiente. Para la construcción de la muestra destacamos tres instancias: la selección de obras locales para participar del Festival Internacional de Teatro del Mercosur, los Premios a la Producción y Creación Teatral y los Premios Provinciales de Teatro. Ambos premios son líneas que se han mantenido relativamente estables en el tiempo, con algunos periodos intermitentes. Es necesario tener en cuenta que el gobierno provincial está en manos del partido Unión por Córdoba desde 1997, por lo que la permanencia de las políticas está íntimamente relacionada a lo que la gestión –casi la misma a través del tiempo– decida hacer. Los mecanismos de participación de la comunidad teatral en estas políticas se limitan a la conformación de jurados.

En el año 2015 se realizó una selección de obras locales para participar de la grilla del Festival Internacional de Teatro del Mercosur. Este fue un caso relativamente aislado respecto a la configuración de la programación, que suele tener una gran mayoría de obras teatrales de procedencia externa a la ciudad de Córdoba. En esta oportunidad, la Subsecretaría convocó obras que luego fueron elegidas por un jurado constituido por una actriz de extensa trayectoria en el medio independiente (Galia Kohan), un integrante de la estructura de elencos de la Agencia Córdoba Cultura (Walter Cammertoni, del Área de Programación Artística del Teatro del Libertador General San Martín de Córdoba) y la crítica especializada en Teatro del diario La voz del interior (Beatriz Molinari). Las funciones fueron remuneradas a los elencos y estos compartieron la difusión con el resto de los espectáculos del Festival.

Los Premios a la Producción y Creación Teatral consisten en un monto de dinero otorgado para la producción de espectáculos a estrenar, que son concedidos a proyectos que concursan para dichos fondos. Los jurados que seleccionan al conjunto de obras beneficiadas suele reunir a especialistas del campo de la investigación teatral o artistas consagrados. Los proyectos que resultan ganadores se presentan en el circuito de la red de salas teatrales según los plazos de estreno que los grupos definan, sin mediar en ello un evento específico.

Finalmente, los Premios provinciales de Teatro se otorgan anualmente.

Un jurado heterogéneo y numeroso asiste a espectáculos que luego son nominados en ternas, cuyos ganadores se develan en un acto público nominado “Gala”, apelando a las convenciones de los grandes premios televisados. El premio en sí es un mero reconocimiento, sin redundar en beneficios económicos u otro tipo de beneficios materiales (exención de pago de sala, cobertura de publicidad u otros). Analizaremos en detalle esta distinción en el apartado “Reconocimientos desde una perspectiva feminista”.

### Nivel del Estado Municipal

El Estado Municipal ejecuta sus políticas mediante el Área de Teatro en la Dirección de Emprendimientos Creativos de la Subsecretaría de Cultura. Según Franco Morán la Municipalidad organiza festivales que “persiguen el objetivo de la difusión y circulación de las obras” (2020, p. 35). Les jurades intervinientes suelen ser artistas reconocidos por sus trayectorias, y en algunos casos, especialistas académicos/as. Tomamos para nuestro estudio las ediciones del 2013 al 2015 del Festival de Estrenos, que distinguía una categoría más general titulada “Fondo Estímulo a la Actividad Teatral Cordobesa” y una categoría reservada a artistas consagrados titulada “Premio Teatros”. En ambas categorías se entregaba un subsidio para la producción de obra, que en el caso del Teatros era un monto de dinero mayor. Todas las obras ganadoras de este subsidio participaban de un festival que suponía que los espectáculos presentarían su función de estreno en este marco. A los fines prácticos, las obras evitaban esta situación ya que los plazos no respetaban los tiempos creativos y lo que se presentaba en este marco era una suerte de pre-estreno con escasa difusión por parte del grupo. En los casos en que el grupo decidía usar el Festival de Estrenos como instancia de estreno, la función era aprovechada en términos de comunicación porque proyectaba la obra en el circuito con un impulso mayor a los esfuerzos del grupo.

### Reconocimientos desde una perspectiva feminista

La figura de la dirección en el teatro contemporáneo es quizá la que mayor notoriedad adquiere en el orden público. Su asociación con la imagen de genio artista, así como de intelectual, está tan arraigada como la asociación a figuras masculinas que ejercen la autoridad. Por este motivo decidimos estudiar el caso paradigmático de los Premios Provinciales, en sus nominaciones, premiaciones y repercusiones al interior y exterior de la comunidad del teatro independiente, desde una perspectiva abiertamente feminista.

## El director como genio artista

Sobre la noción de genio en el arte, Christine Battersby plantea que “los criterios actuales de excelencia artística tienen su origen en teorías que negaron específica y explícitamente el genio en las mujeres” (2006, párr. 1). Inclusive, aún hoy se asocia al genio artista a caracteres, roles o energías que la sociedad suele atribuir a lo masculino. En la figura de la dirección teatral, los estereotipos formados alrededor de este imaginario de genialidad –siempre masculina– incluyen la decisión, la capacidad de liderazgo, la producción de pensamiento intelectual complejo. Aclaremos: un tipo de decisión, un tipo de liderazgo, una forma particular de expresar y producir el pensamiento intelectual. Para ese patrón, mil veces repetido, la producción intelectual del genio artista/director devuelve a lo largo de la historia la imagen estereotipada de un discurso críptico y de auto placer por la propia palabra.<sup>61</sup> En las prácticas que estudiamos, esa imagen se fragmenta y ese individuo deja de ser el único productor posible de pensamiento complejo. Ahora puede ser “una” intelectual o “varias” intelectuales, produciendo pensamiento en formas menos soberbias y más emancipadoras, modos más permeables de compartirlo y de promover la reflexión colectiva. Nuestro objeto de análisis le devuelve una imagen desenfocada a ese estereotipo masculino. Las formas de decisión ya no tienen por qué ser de un solo modo, se habilita la decisión en colectivo y la caricatura del director, que dispone en solitario de todos los aspectos de la obra, se pone en cuestión. Las formas de liderazgo se multiplican y las jerarquías, inclusive el autoritarismo, dejan de ser la única manera imaginable de ser director.

## La dirección y la cuestión de género

En las experiencias y testimonios de quienes se reconocen como directoras, la cuestión del autoconocimiento emerge como un punto de inflexión en su propia práctica.<sup>62</sup> Algunas plantean que sus prácticas directoriales habían comenzado mucho antes de que ellas mismas lo reconocieran o que fueron sus propios compañeros quienes las colocaron en ese sitio, que para ellas era impensado. Podemos analizar esa dificultad para reconocerse a sí mismas

---

<sup>61</sup> Las figuras de artistas y de intelectuales se emparentan y en línea con lo que plantea Serge Proust (2012), la producción de discursos reflexivos y posicionamientos políticos forma parte de los rasgos que estudia en directores teatrales parisinos. Por ello, las figuras del intelectual comprometido y del intelectual narcisista se replican para el genio artista.

<sup>62</sup> Hemos considerado los discursos de directoras en el marco del Encuentro de Directoras Provincianas realizado entre el 17 y 19 de noviembre de 2018 en Córdoba Capital. Quien escribe fue parte de dicho encuentro, pudiendo escuchar en el plenario general los problemas recurrentes que las directoras enunciaron verbalmente, para luego generar documentos públicos que recogían sus pronunciamientos.

mediante el “techo de cristal”, que según Mabel Burin estaría radicado tanto en la realidad cultural opresiva como en la realidad psíquica paralizante (2008, p. 76). Incluiría el conjunto de barreras psíquicas autoimpuestas “que se traducirían por ejemplo en la resistencia a ocupar roles o ejercer determinadas funciones preconcebidas culturalmente como adecuadas para hombres” (Muñoz Briones y otros, 2017, p. 36).

Reconocerse como directoras y asumir que las tareas que se llevan adelante pueden nombrarse con ese rol, es dificultoso para ellas mismas. También lo es para otros integrantes del mundo del arte, por ejemplo, quienes ocupan lugares de prestigio y poder y definen las distinciones. Los testimonios de personas que nominan y resuelven las premiaciones, sin distinguir entre géneros, manifiestan que las mujeres ganan menos premios porque son menos [cantidad]. Ciertamente, no contamos con un censo que releve la totalidad de las personas participantes del mundo del teatro independiente, diferenciando cuántos se reconocen como directores o directoras. Es decir, que la afirmación de que hay menos mujeres y por eso hay menos reconocimientos a estas, carece de sustento y oculta numerosos prejuicios. Es más, desde un abordaje cualitativo, sabemos que a las mujeres les es más difícil que a los varones reconocerse a sí mismas en ese rol. Contamos también con nuestra propia cuantificación del universo de directores y directoras distinguidos de 2012 a 2015 con premios y reconocimientos de las instituciones teatrales de las órbitas nacional, provincial y municipal. El resultado es desolador: de las 172 menciones, 61 fueron a mujeres e identidades disidentes y 111 a varones. Apenas un 35% fue otorgado a mujeres, quienes ya habían superado el primer obstáculo de auto percibirse en el rol, inscribiéndose a la convocatoria con esa nominación. Esto sólo obedece a un severo problema de justicia en el ámbito de la dirección teatral.

Nancy Fraser (1998) aborda el tema desde la cuestión de la justicia y lo hace desde dos ángulos: uno, la entiende como un problema de distribución (de los recursos); y, el otro, como un problema de reconocimientos. El dilema está entre alcanzar la igualdad social u obtener la valorización de la diferencia de las identidades culturales (1998, p. xii). Su postura asume que ningún reconocimiento es posible sin redistribución y entiende que es condición necesaria para “remediar las injusticias” que “las exigencias de reconocimiento pueden ser integradas con las pretensiones de redistribución en un proyecto político omnicompreensivo” (1998, p. 6). Como horizonte teórico, plantea que la tarea intelectual y práctica debe proponer formas de pensar “la política cultural de la diferencia” de modo que se combine coherentemente “con la

política social de la igualdad” porque “la justicia hoy en día requiere, a la vez, la redistribución y el reconocimiento” (1998, p. 18). La autora se concentra en injusticias que son “simultáneamente culturales y socioeconómicas, específicamente en el género y la ‘raza’” (1998, p. 19).

La desigualdad socioeconómica está “arraigada en la estructura político económica de la sociedad”, incluyendo la explotación, la marginación económica y la privación de los bienes materiales indispensables (Fraser, 1998, p. 21). En nuestro caso, los integrantes del mundo teatral (sin distinción de género) terminan agobiados por “trabajos mal remunerados o indeseables”, o inclusive sus tareas al interior del mundo teatral no son remuneradas en absoluto. Queda para futuras investigaciones un abordaje cuantitativo de las remuneraciones al interior del teatro independiente y la inequidad de género, de clase y de “raza”, que seguramente desencadenan distribuciones desiguales de los recursos.<sup>63</sup>

La injusticia simbólica está “arraigada a los patrones sociales de representación, interpretación y comunicación”, incluyendo:

la dominación cultural (estar sujeto a patrones de interpretación y comunicación asociados con otra cultura y ser extraños u hostiles a los propios); el no reconocimiento (hacerse invisible a través de prácticas representativas, interpretativas y comunicativas de la propia cultura); y el irrespeto (ser calumniado o menospreciado habitualmente en las representaciones culturales públicas estereotipadas o en las interacciones cotidianas). (Fraser, 1998, p. 22)

En el teatro independiente, la injusticia simbólica no es muy diferente que en el general de la sociedad. Los problemas que analizamos en torno a las directoras mujeres estarían asociados a la ausencia de reconocimiento que las invisibiliza dentro de las prácticas del propio mundo del arte. Nuestro estudio sobre los premios no hace más que fundamentar dichas exclusiones. Fraser puntualiza que la propiedad fundamental de la injusticia de género es el antropocentrismo, es decir “la construcción autoritaria de normas que privilegian los rasgos asociados con la masculinidad” (1998, pp. 32-33). El antropocentrismo privilegiaría las formas masculinas de hacer las cosas, por ejemplo, cómo dirigir las obras y que bajo esas modalidades resulten premiadas.

---

<sup>63</sup> Es importante mencionar que el usufructo que produce el teatro independiente es difícil de medir y no sería adecuado considerar a las salas como explotadores de las y los demás trabajadores. En la lógica de auto explotación de los y las artistas, queda aún por develar cuáles son los actores que salen beneficiados. Intuimos que el circuito económico, por ejemplo, el sector gastronómico, que se alimenta de la actividad cultural es uno de usufructuarios, a la par que los gobiernos locales.



El “sexismo cultural”, como otra de las propiedades de la injusticia de género, significaría la desvalorización y el desprecio de lo que es asociado con lo femenino o socialmente identificado con las mujeres (Fraser, 1998, p. 33). En el ámbito teatral, un panorama superficial indicaría que no existe el sexismo cultural y que es una comunidad donde este tipo de injusticias no tiene lugar. Sin embargo, las tareas asociadas a las mujeres son centralmente logísticas, operativas y de organización de las personas, las emociones y los recursos. El rol paradigmático es la producción ejecutiva, que es sistemáticamente invisibilizado como rol y ostenta mucho menor prestigio que cualquier otro rol teatral, a la vez que prácticamente no es considerado como un rol artístico. Al respecto, Serge Proust estudia en el teatro francés las mayores remuneraciones y reconocimientos que reciben directores, en general varones, respecto a las productoras, en general mujeres, que a la vez cuentan con mayores estudios y formaciones específicas (2017, p. 99). Constanza Muñoz Briones y su equipo realizaron un estudio en el marco del Sindicato de Actores de Chile con resultados similares. La investigación plantea que “se evidencia un efecto de la educación en los hombres que les entrega mayores probabilidades de ocupar roles principales en el teatro” y que “grados superiores obtenidos por mujeres tienen un impacto menor sobre la probabilidad de desempeñar roles principales en el teatro”, como lo sería la dirección (2017, p. 121).

### El caso del Premio Provincial de Teatro

Los Premios Provinciales de Teatro son una instancia competitiva que presenta una distinción de roles respetando “la división canónica, parisina y occidental del trabajo teatral, desoyendo las figuras de teatristas o desdefiniciones” (Alegret, 2017, p. 269). Para la crítica especializada de los medios de la ciudad, los premios remiten a parte de la historia cultural de la ciudad, con los Premios Trinidad Guevara que se otorgaban a los y las teatristas en la década de 1970. Para la prensa, configuran un reconocimiento dirigido a actores, técnicos y directores “que se destaquen en la cartelera anual, sean del ámbito oficial, independiente o privado” (Molinari, 2012). Estos premios comienzan a otorgarse en el año 2012, y hasta 2019 contabilizan 7 ediciones (en 2014 no se realiza la premiación y el jurado designado evalúa la producción de 2013 y 2014 para la entrega de los premios en 2015).<sup>64</sup> Incluyen las categorías competitivas de “Mejor Diseño Sonoro”, “Mejor Diseño Lumínico”, “Mejor Diseño de Vestuario”, “Mejor Diseño Escenográfico”, “Mejor Obra de Títeres/

---

<sup>64</sup> Con discontinuidad en 2020, debido a la pandemia de COVID19, en 2021 vuelven a otorgarse.

Marionetas”, “Mejor Obra para Niños”, “Mejor Obra de Teatro Danza”, “Revelación Femenina”, “Revelación Masculina”, “Mejor Actor”, “Mejor Actriz”, “Mejor Dramaturgia”, “Mejor Dirección”, “Mejor Obra”. En todas ellas se nominan al menos tres posibles ganadores, cuya resolución se revela en una gala en el Teatro Real, un teatro a la italiana perteneciente a la órbita del estado provincial. Además, se entregan “reconocimientos” en distintos rubros, dichas categorías no son competitivas sino una mención a colectivos o individuos. Puntualmente son el “Reconocimiento a la Trayectoria” que se otorga a personas y grupos teatrales, el “Reconocimiento a Sala de Teatro Independiente”, el “Reconocimiento a Ciclo Teatral Destacado” a festivales o encuentros de hacedores, la “Mejor obra Nacional presentada en Córdoba” y la “Mejor obra Internacional presentada en Córdoba”.

El jurado es designado ad honorem entre agentes que representan a distintas instituciones del circuito: personal del Instituto Nacional del Teatro, integrantes del elenco estatal provincial “Comedia Cordobesa” (en general, jubilados), actores o actrices ganadores de otras ediciones de los premios provinciales (a la trayectoria, por ejemplo), directores, coreógrafos o directores de cine célebres, actores o directores abocados a una problemática o temática social (discapacidad, por ejemplo), agentes de los medios hegemónicos de comunicación, representantes de las instituciones de formación oficial, de sindicatos del rubro, y referentes de regiones del interior provincial. Observamos que, a diferencia de otros jurados conformados en el marco del estado municipal o nacional, estos jurados carecen de referentes académicos teatrales de la Universidad Nacional de Córdoba, a pesar de ser una institución clave en el campo. Este jurado tiene la tarea de espectral “todas” las obras que se presentan en el territorio cordobés y luego, nominarlas en las categorías mencionadas. Está convencionalizado que su ingreso a los espectáculos es gratuito.

En términos prácticos, el jurado asiste a una cantidad reducida de espectáculos, preseleccionados, en buena medida, por el reconocimiento del campo. A partir de ese primer recorte, se realizan luego las nominaciones. Una vez más, el recorte de lo visible y lo invisible opera para escoger las obras a que efectivamente el jurado asiste y a partir de lo cual construirán las ternas de los premios. Esta preselección de las obras que los y las jurados escogen para considerar la distribución de los reconocimientos del campo teatral da cuenta de un reparto de lo sensible, de una distribución de roles y posibilidades que excede la definición del campo.

Respecto a los beneficios de los Premios, centralmente, es un

reconocimiento formal que aporta publicidad entre el público no especializado y el especializado. Las premiaciones resuenan en los medios locales o bien, son las y los propios colegas que asisten a los espectáculos premiados. Intuimos que los propósitos de dicha asistencia son, en definitiva, del orden del sentido práctico (Bourdieu, 2007, p. 94): incorporar los cánones de premiación, revisar las convenciones del medio, incorporar el sentido práctico a sus disposiciones de crear y hacer. Les teatristas admiten el beneficio que los premios generan:

En mi caso personal, después de que ganamos el premio llenamos todas las siguientes funciones. Ahora bien, si que nos hayan ido a ver hace que el espectador salga y diga “uy el fin de semana que viene quiero volver al teatro y voy a ir a ver esta obra que no ganó el premio, pero me encanta porque vi algo único en el teatro”: sería bárbaro. Si no funciona así, en mi caso, no tiene sentido. (Gonzalo Marull, comunicación personal, 20 de abril de 2018)

Aun admitiendo que el premio se reconvierte en afluencia de público, el director Gonzalo Marull asume una perspectiva crítica sobre este tipo de distinciones, esperando que resulten en un efecto de contagio hacia todo el circuito independiente. Marull resultó ganador del premio a Mejor Obra en 2018 y Mejor Obra y Mejor Dirección en 2016. Algo semejante sucede con Rodrigo Cuesta, ganador de Mejor Obra, Dirección y Dramaturgia en 2017 y Mejor Dramaturgia en 2016, que toma una posición pragmática sobre este tipo de distinciones:

los premios, que sé yo, que utilicemos eso para traer gente al teatro y que la gente vea que la obra está buena... (...) hay que saberlos utilizar a esos lugares, porque traen más gente. (Rodrigo Cuesta, comunicación personal, 26 de junio de 2017)

Ahora bien, observando los resultados de las premiaciones, nuestro análisis se focalizó en los tres rubros más relevantes entregados de 2012 a 2019 en 7 ediciones: Mejor Obra, Mejor Dirección y Mejor Dramaturgia. De nuestro relevamiento resultó que de las 20 premiaciones efectivamente otorgadas, 19 (un 95,24%) fueron conferidas a varones y 1 (un 4,76%) a identidades femeninas. En la instancia anterior, las nominaciones, el porcentaje de mujeres o identidades femeninas es de un 24,59%.<sup>65</sup> La desproporción que se

---

<sup>65</sup> Nuestro relevamiento se realizó en base a los resultados publicados en medios de comunicación y portales oficiales: de Beatriz Molinari para La Voz del interior (28/3/2012; 29/3/2016; 27/3/2018; 17/4/2019), Victoria Varas para La Voz del interior (27/3/2015), Cristina Aizpeolea para La Voz del interior (28/3/2012), Universal medios (28/3/2017), La voz del interior (25/3/2012; 28/3/2013; 21/3/2014; 12/3/2015;) Portal de Noticias del Gobierno de la Provincia de Córdoba (28/3/2012; 27/3/2013; 28/3/2014; 11/3/2015; 11/3/2016; 18/3/2017; 3/4/2019), Bitacora de

observa entre un género y otro es desmesurada y, al menos, requiere algún análisis, que hasta el momento no se ha realizado. Por más que presentemos la regularidad de algunos de los efectos del “poder”, los integrantes del mundo arte parecieran desconocerlos. Lo que sigue es parte del debate que recogimos de la última edición de los premios provinciales a raíz del otorgamiento de una mención al colectivo de directoras “Una escena propia”.<sup>66</sup> Las tomas de posición analizadas corresponden a lo ocurrido en la ceremonia de premiación y a las tomas de posición en el debate en redes sociales entre integrantes del colectivo y personas externas a él.

Semanas antes de la ceremonia, el jurado había seleccionado a “Una escena propia” para recibir la mención especial “Reconocimiento a Ciclo Teatral Destacado”. El colectivo de directoras asistió a la gala de premiación el 16 de abril de 2019, subió al escenario en el momento del “Reconocimiento” y procedió a leer un texto altamente crítico, de autoría colectiva.<sup>67</sup> Su posicionamiento contenía un cuestionamiento a la práctica directorial, entendiendo que se emplaza sobre aprendizajes de lógicas patriarcales, en la misma medida que las instituciones operan desde ese mismo raciocinio. Inmediatamente después de recibir la estatuilla, el colectivo la abandonó en el piso del escenario. Alrededor de 25 directoras participaron de la acción. Luego de esto las redes sociales agilizaron un debate intenso entre numerosos

---

Vuelo (29/3/2015), Agencia Córdoba Cultura (26/3/2018; 27/4/2018; 16/4/2019).

<sup>66</sup> Consideramos pertinente aclarar que la autora de este trabajo forma parte de la agrupación “Una escena propia”, al igual que otras 70 directoras de la provincia. Su participación adquirió un rol de testigo y acompañante de las acciones llevadas a cabo y decididas por el colectivo. Los discursos que tomamos aquí no forman parte de las comunicaciones internas y privadas del grupo, a las que tiene acceso, sino aquellos pronunciamientos públicos.

<sup>67</sup> Transcribimos el texto en extenso, por su valor al debate así como por la apuesta a visibilizar las voces disidentes: “Una escena propia. Encuentro de directoras provincianas” es un espacio de encuentro entre directoras escénicas de diferentes provincias. En mayo y noviembre del año pasado nos reunimos más de 200 directoras de todo el país, de forma autogestiva y cooperativa, para de-construir y desnaturalizar nuestras prácticas y discursos al interior de nuestros campos teatrales. Y continúa este año en Tucumán. Es un proyecto colectivo que pertenece y está abierto a cualquier directora que quiera participar. Estamos deseando mirar todo de nuevo, desandando los pasos de cómo aprendimos a dirigir, cómo aprendimos a aprender, cómo aprendimos a pensar y hacer la escena, para poder desarmar la lógica patriarcal que se filtra desapercibidamente en el teatro que hacemos, en cómo nos vinculamos entre nosotres y con las distintas instituciones que legitiman y regulan patriarcalmente nuestras poéticas, nuestras prácticas y discursos. Porque, si hay algo que “reconocer y destacar” es que las nominaciones de esta noche han sido a obras dirigidas y escritas, casi en su mayoría, por hombres. Y que tampoco están las obras de “la provincia”, solo de la Capital. Entonces, es evidente que en las artes escénicas el patriarcado está más presente de lo que nos gustaría “reconocer y mencionar”. ;)  
Si Teatron significa lugar de la mirada, quizás sea tiempo de pensar qué se mira, qué se deja de mirar, qué lugar tienen en este teatro histórico las prácticas disidentes, lxs creadorxs disidentes, toda la periferia poética que esta tradición patriarcal no nos ha enseñado a valorar. En ese mapa que queda por fuera, crecen potencias insurrectas, vitales, formas diversas que muchas veces no entran en los cánones. ¡Y festejamos que así sea! Porque esas tramas políticas y afectivas de los márgenes viven y se validan por sí mismas, por su deseo de existir, de encontrarse y de aportar a la multiplicidad que puebla nuestros paisajes comunes y escenas propias. Ese es el reconocimiento que nos moviliza” (Escena propia, 1+)

participantes que se posicionaban a favor y en contra de la acción y de los pronunciamientos individuales posteriores entre las integrantes del colectivo y otros agentes del campo teatral (independiente y oficial).<sup>68</sup>

Las posiciones contrarias a la acción de “Una escena propia” en la ceremonia enunciaban que las premiaciones eran otorgadas por el trabajo sostenido y la calidad de los productos y no por la identidad de género de las personas premiadas. Inclusive, algunas mujeres explicitaron que siendo ellas mismas mujeres preferirían jamás ser premiadas por su condición de género, confundiendo las bases del reclamo.

En este tipo de discursos podemos comprender que las y los actores proponen que el reconocimiento al talento y al trabajo es opuesto al reconocimiento por género, y que les jurades están exentos de lógicas patriarcales a la hora de premiar. Además, podemos leer un planteo acerca de la universalidad de las nominaciones, que incluyen a ambos géneros. A la vez, en el esfuerzo por universalizar las distinciones y a sabiendas de que son los varones quienes obtienen en concreto los reconocimientos, se infiere que consideran que el talento y el trabajo son potestad de varones que cumplen del modo esperado los valores positivos que se premian.

Las posiciones a favor de la acción en la ceremonia cuestionaban fuertemente que la cuestión de la calidad (o el talento) fueran el eje argumentativo por el cual los reconocimientos otorgados eran justos. Podemos leer como dicotomía la asunción del hecho de tener talento o no tenerlo, versus la idea de cuestionar la tenencia o ausencia de talento como criterio. Los posteos “a favor” de la acción confrontaban con datos numéricos de reconocimientos a mujeres directoras y disidencias, afirmando, además, que los mecanismos como los cupos no eran deseados por numerosas participantes del debate y que su compromiso estaba del lado de las transformaciones de “las mentalidades” y los “estándares que tenemos instalados”. Leemos una tensión entre una resolución de la desigualdad vía un mecanismo pragmático, versus una resolución de la desigualdad por una transformación utópica. Esto podría sintetizarse en el binomio resolver versus transformar. Además, señalaban que la necesidad de cupos como mecanismo de resolución es insultante en una comunidad que se jacta de su igualdad. Dicha comunidad está lejos de la igualdad si sólo puede considerarlas una vez que las encierra en un coto diferenciado. Leemos que la polarización está dada entre ser consideradas debido a mecanismos formales especiales, versus ser consideradas mediante

---

<sup>68</sup> Por pedido expreso de las personas participantes, no transcribimos el debate textual ni consignamos a los actores del mismo.

la misma ley que a varones. Por último, la parte más urticante del debate es cuando se explicita que los parámetros para pensar y legitimar la dirección son exclusivamente masculinos y “se firma sobre una idea de teatro, que deja por fuera miles de disidencias poéticas”: Leemos que la dicotomía se encuentra entre una idea de dirección asociada a los varones, versus una idea de dirección asociada a las disidencias. La tabla ilustra los juegos de oposiciones.

**Tabla: Síntesis de los pares de oposiciones establecidos en los discursos a favor**

| Ideas de las que se distancias  | Ideas que defienden  |
|---|--|
| Asumir que se tiene o no talento:<br>Asumir criterios hegemónicos                                       | Cuestionar la noción de talento para definir parámetros estéticos establecidos por la tradición del campo:<br>Cuestionar criterios hegemónicos |
| Resolución de la desigualdad vía un mecanismo pragmático:<br>Resolver                                   | Resolución de la desigualdad por una transformación utópica:<br>Transformar  |
| Ser consideradas debido a mecanismos formales especiales:<br>Sectorización de las distinciones          | Ser consideradas mediante la misma ley que a varones:<br>No sectorización de las distinciones  |
| Una idea de dirección asociada a los varones:<br>Reconocimientos sobre concepto de dirección de varones | Una idea de dirección asociada a las disidencias:<br>Reconocimientos sobre concepto de dirección de disidencias                                |

*Nota:* Los pares de oposiciones están trazados a partir de los discursos vertidos en redes sociales, principalmente Facebook, del 19 de abril de 2019 hasta el 20 de abril de 2019 en publicaciones de acceso público de muros privados de integrantes del ámbito teatral.

Trazados los puntos de tensión, podemos realizar una lectura de esta postura. Por un lado, se encuentra un conjunto de ideas de las que directoras y artistas a favor de la acción de “Una escena propia” se distancian. Estas ideas incluyen: que las mujeres deben asumir el hecho de que las distinciones están basadas en tener talento o no tenerlo y en una idea de talento que desconoce los mecanismos históricos que definen qué es o no tenerlo, junto con las desigualdades son producto de esto; que la actitud con respecto a los criterios de selección es pasiva, asumiéndolos como un hecho; por ello, es que las resoluciones de tales desigualdades se deben hacer vía mecanismos formales especiales, sectorizando las distinciones. Ese sería el modo en que

un tipo de dirección distinto de los modos masculinos pueda ser considerada, tengan o no talento.

Por otro lado, se encuentran las concepciones que cuestionan qué es y quién define lo que es, tener talento. Para modificar esa realidad, plantean la necesidad de una transformación profunda y utópica que permita que las formas de hacer dirección de las disidencias puedan ser consideradas mediante la misma ley que las de los varones, evitando una sectorización del problema de la asimetría.

Entonces, las participantes del debate dejan entrever que los criterios de distinción pueden ser externos a la obra, extraestéticos. Sin embargo, desecha la posibilidad de acciones como el cupo, que alteren los mecanismos de distribución actuales. Cualquier medida “extraestética” (Giunta, 2018, pp. 66-67) estaría asociada a una medida de “minorización” (Segato, 2018, p. 99) del problema. Reconocen un valor negativo en las acciones de sectorización y a la vez, realizan una identificación entre medidas basadas en criterios extraestéticos y acciones de segregación de las minorías.

En los discursos a favor y en contra de la acción de “Una escena propia” se traslucen dos piezas fundantes en las argumentaciones de unas y otras: la cuestión de la excelencia y la cuestión del gueto o la sectorización. En el sentido práctico de las artistas, es evidente que quienes solicitaran distinciones en función de su género quedarían completamente desprestigiadas. A partir esto comprendemos por qué tanto unas como otras se desmarcan rápidamente de la posibilidad de instrumentar acciones de discriminación positiva en el marco de las distinciones a las artistas. Toda la comunidad artística quiere ser distinguida por la calidad de sus obras, tal como argumentan las participantes del debate; y al mismo tiempo, de un modo o de otro, impugnan la idea de que las distinciones estén basadas en el género de las artistas, especialmente si son mujeres, porque eso las separaría de ser distinguidas por la excelencia de sus obras.

Fraser plantea soluciones teóricas más o menos deseables. En un polo, las soluciones afirmativas a la injusticia “dirigidas a corregir los resultados inequitativos de los acuerdos sociales, sin afectar el marco general que los origina” (Fraser, 1998, p. 38). El cupo sería una solución de este tipo. En el otro polo, las soluciones transformativas “dirigidas a corregir los resultados inequitativos, precisamente mediante la reestructuración del marco general implícito que los origina” (Fraser, 1998, p. 38). Este último tipo de soluciones apuesta por los procesos de transformación profunda de la injusticia. Deconstruir el marco que valora positivamente únicamente la dirección

masculina sería posible mediante formaciones más diversas y heterogéneas de los y las jóvenes hacedores, evitando referencias siempre a los mismos directores varones como las opciones legítimas de ejercer la dirección.

Otro aspecto a tener en cuenta es la “incuestionabilidad” de la excelencia de las obras galardonadas (un 95% de varones, como presentamos antes). Más allá de las pronunciaciones de parte de los y las artistas minimizando su importancia, queda claro que los premios tienen un efecto de visibilidad y movilización del público especializado y no especializado. Especialmente en el marco del teatro independiente. Hay un extenso corpus de obra excluido, lo que nos imposibilita acceder a otras producciones, nos impide que visitemos otras formas de sensibilidad, otros temas, otras formas de gestar las relaciones entre la actuación y la dirección, o entre el público y la obra, limitando “aquello que nos estaría dado a gozar o sentir si el sistema lo permitiese” (Giunta, 2018, p. 70). La excelencia es cuestionable desde criterios no estéticos, que como plantea Giunta, las exclusiones también son extraestéticas (2018, pp. 66-67). El claro caso es la selección previa de las obras a espectral que realiza el jurado. Las transformaciones utópicas nos sirven para caminar: mientras tanto, vayamos dando pasos. Asumamos el lugar político de las decisiones estéticas. Asumamos que la distribución de lo sensible, de lo que es ruido y palabra, depende de poner en jaque el estado de las cosas. Depende de acciones concretas de personas concretas. ¿Del Estado? ¿De la academia? ¿De los artistas varones? ¿De las artistas mujeres y disidencias? ¿De las colectivas de artistas?





**CONCEPCIONES  
TEATRALES  
CONTEMPORÁNEAS  
SITUADAS**

# Concepciones teatrales contemporáneas situadas

Las concepciones teatrales trabajadas en este capítulo refieren a la dirección en sí misma, a los grupos y sus conformaciones, a las metodologías de creación, a las puestas en escena y a los espectadores. Sobre esos cinco aspectos, analizamos los ejes de sentido que aparecen en las entrevistas y que permiten dar cuenta de las potencias del rol en el teatro independiente. Recuperamos de cada entrevista aquellos fragmentos que aportan a pensar a la dirección en su complejidad. Distinguimos en las palabras de directores y directoras, aquellas prácticas que dialogaran con modos democráticos y complejos de ejercer la dirección, enmarcados en un rol que detenta poder y organiza el mundo sensible.

### Dirección: ¿qué es lo específico del rol?

¿Qué ideas circulan sobre la dirección? ¿Qué palabras, juicios y prejuicios existen en torno al rol? ¿Qué es lo no dicho, qué se pasa por alto? ¿Qué es lo significativo en lo evidente? ¿Qué es lo revelador en lo invisible? Aspectos como las decisiones, la organización del tiempo y del espacio, las capacidades de afectación y el deber de enunciación de la dirección recogen estas preguntas y organizan las secciones de este apartado. En general, las respuestas rondan el tema del poder, que se asocia de forma directa con la dirección entendido como la oposición del poder de quien dirige sobre el grupo. Muchas veces, las reflexiones contemporáneas sobre el rol toman rodeos y evitan el tema, quitándonos la posibilidad de complejizar si el problema de la dirección y el ejercicio del poder radica en prohibir, en organizar o en potenciar. Como prohibición, el poder es entendido desde una “concepción jurídica” (Foucault, 1999; 2019) que sólo lo considera sus aspectos formales y se apoya en el “no debés”. Entonces, el poder de la dirección significaría que quien dirige ejerce un conjunto de restricciones y normas de lo que se debe y no se debe hacer en pos de una corrección estética, técnica o metodológica.

Como organización u ordenamiento productivo, el poder busca obtener

el mayor rendimiento y se lleva adelante mediante la división del trabajo, que requiere disciplina, jerarquía, vigilancia y la figura del “contramaestre” (Foucault, 1999, p. 241). En el lenguaje náutico, el contramaestre es aquel suboficial que dirige a los marineros bajo las ordenes de un oficial. La instrumentación localizada y específica de mecanismos de poder son entendidos como técnicas inventadas y perfeccionadas en el marco de una “tecnología” del ejercicio del poder (Foucault, 1999, p. 241). Por lo tanto, la división del trabajo en roles jerarquizados del teatro moderno europeo implica esta tecnología del poder, cuyos contramaestres son los directores que dirigen al cuerpo artístico bajo las órdenes de un poder mayor que es el de la figura de la dirección del teatro.<sup>69</sup> Este esquema implica disciplina de trabajo y promueve la mayor productividad: ya sea en calidad artística o en eficiencia en el uso de los recursos por unidad de producto (obra).

A la par, Jean-Frédéric Chevallier, del campo de la teatrología se hace eco de las teorías de Gilles Deleuze, que piensa al poder como potencialidad: “Aminorar, dice Deleuze, es pasar de la cuestión del Poder –que uno ejerce sobre y contra otro– a la cuestión de las potencialidades: el poder de hacer o el poder creativo de cada uno” (Chevallier, 2011, pp. 27-28). El ejercicio de concebir al poder en términos de potencialidad, de la potencia para hacer, aporta también a la problematización del rol de la dirección. En las concepciones de dirección del teatro independiente conviven formas diversas de ejercicio del poder contra/sobre/hacia otros vinculadas a las decisiones de la dirección, a sus responsabilidades de enunciación, a su posibilidad de afectar sin forzar, a sus capacidades para configurar la distribución de lo sensible. Aún en modelos menos autoritarios de ejercicio de la dirección, estos tópicos o ejes son problemas: es difícil asirlos, es difícil asumir las posiciones diferenciadas entre los distintos miembros del grupo, así como las naturalizaciones o convenciones respecto de lo que se espera que el rol haga.

### Las decisiones y la tensión entre el avance y la pausa

La cuestión de las decisiones es una materia obligatoria: suele decirse que es lo que un director debe hacer, que es en lo que falla. Tomar decisiones forma parte de su accionar cotidiano y es la materia misma de su quehacer inmaterial. La centralidad que adquiere esta tarea está relacionada con lo que se enseña y se aprende respecto de lo que la dirección debe hacer:

lo que siempre digo, cuando doy clases es... realmente y es lo básico, es la toma de decisiones. Tomar decisiones y tener la cabeza recontra focalizada en lo que estás haciendo. (Rodrigo Cuesta, comunicación

personal, 26 de junio de 2017) <sup>70</sup>

Con una firmeza similar, Anne Bogart refiere a “la necesaria crueldad de la decisión” (2013, p. 56). Dice que “ser decidido es violento”: no es por la forma en que se plantea la decisión, más amable o más desalmada, sino porque el acto mismo de tomar una decisión “destruye cualquier otra posibilidad, cualquier otra opción” (2013, p. 57). Es la eliminación de “cualquier otra solución potencial”. Desde nuestro punto de vista, en el teatro que analizamos, de fuerte impronta grupal, la violencia del corte del devenir grupal es un balde de hielo que congela el calor colectivo. Consideramos que la dirección se sitúa entre el deseo de avanzar en el proceso y dejarse ir en el devenir grupal. Avanzar significa concretar la puesta en escena e ir hacia el final del proceso. El devenir es exploratorio, lúdico y, principalmente, grupal. Por ello requiere pausar las ansiedades de concreción y permitir los estancamientos y los desvíos. Se contraponen el avance a la pausa, y la decisión individual al devenir grupal. Avanzar implica restringir los posibles y se asume que hasta tanto no haya definiciones, el estreno no ocurrirá. Al respecto Bogart dice que:

el actor sabe que la improvisación no es todavía arte. Sólo cuando se ha decidido algo puede empezar realmente el trabajo. La decisión, la crueldad, que ha extinguido la espontaneidad del momento, requiere del actor un trabajo extraordinario: resucitar a los muertos. El actor debe encontrar una nueva espontaneidad más profunda dentro de la forma establecida. (2013, p. 57)

Los hacedores suelen referirse a la soledad del rol de la dirección, inclusive cuando pueda ser encarado por más de una persona en un mismo proyecto. Creemos que el carácter solitario está radicado en la diferencia de quehaceres respecto de los demás integrantes del grupo. Particularmente en el caso de las decisiones, la dirección vendría a ser quien asume la tensión entre avanzar hacia el objetivo de hacer una obra o detenerse en el devenir colectivo.

Dejar que la tracción se ejerza únicamente del lado del avance, significaría apostar a la ceguera que se corresponde con proyectos que, aunque colectivos, se llevan a cabo como si fuesen unipersonales. Esos emprendimientos no toman en cuenta la heterogeneidad de sus integrantes y ni dan lugar a sus aportes. Proyectos que avanzan sin escuchar ni multiplicar sentidos, reduciendo las posibilidades de experiencia a la unicidad de una persona: quien ejerce la

---

<sup>70</sup> Los audios de los fragmentos de las entrevistas están disponibles para ser escuchados clickeando las “orejas” o en el link: <https://soundcloud.com/fwala-lo-marin/sets/concepciones-de-direccion-teatral/s-iewhMcYnQfy>

dirección. Para estos casos la figura de “genio artista” calza perfectamente. Al otro extremo, permitir que sólo jale el devenir recuerda a los proyectos paralizados en las fluctuaciones, como una boya que se mueve en la superficie de un lago. Esbozos de obras donde prima el ruido de las singularidades que no hacen el esfuerzo de encontrar y producir sus propios ecos, sus propias resonancias. En estos procesos se vive un estancamiento: no hay acumulación de materiales, no hay selección ni recorte. Solo se fluye hasta que las energías se agotan y los grupos se disgregan. En esos proyectos se suele decir “faltó decisión” o directamente “a ese proyecto le falló la dirección”.

Esa tensión entre el avance y la pausa, moviliza: requiere sostener ambos extremos y equilibrarlos, administrándolos en el tiempo. Mantener la tensión entre el avance y la pausa es una meta:

¿cómo hago para que en esta obra, esa dinámica sea colaborativa y no que la que dirige traiga la idea y los materiales?. Sino que todes los vayamos trayendo; porque hay veces que vos trabajas con gente que piensa de la misma manera que vos, colectivamente, pero que a lo largo de los ensayos se va acomodando a que la dirección sea la que traiga las cosas. Entonces eso también, es recordar que el desarrollo de ese proceso es colectivo también para mí es una tarea, porque si no que la figura te va comiendo... te va comiendo y de repente el director o la directora te tiene que decir lo que tenés que hacer y no te diste cuenta cómo pasó. Entonces, esa atención sobre las condiciones de la dinámica grupal, también para mí es una tarea. Es llegar a un ensayo y decir: “yo hoy no sé lo que tengo hacer” (*con énfasis*) pasa algo ahí... pasa algo, está buenísimo. (Daniela Martín, comunicación personal, 7 de diciembre de 2018)

Como señala Daniela Martín, su tarea trasciende el hacer, su tarea es nutrir la tensión entre el avance y la pausa, sostener una dinámica grupal que pueda disgregar y avanzar. Cipriano Argüello Pitt, reflexionando sobre el planteo de Bogart acerca de las decisiones y la violencia, plantea que:

cada palabra que dice el director altera el trabajo de lo imprevisto. De esta manera, el trabajo del director se transforma en poner obstáculos y problemas para el actor y para todo el equipo creativo, para generar un campo donde sea posible la repetición de una acción. (Argüello Pitt, 2015, p. 45)

Este autor señala algo que para no perder de vista: el objetivo de las decisiones es poder repetir lo que acontece en los ensayos, porque eso luego será puesta

en escena, estreno y función. El horizonte es la repetición, recuperar aquello que el devenir produjo, verlo, focalizarlo, recortarlo del resto de la experiencia sensible, elegirlo: decidir qué queda.

La cuestión del tiempo alimenta la tensión avance-pausa: avanzar cierra el proceso y disminuye el tiempo de ensayos; pausar las decisiones dilata el tiempo del proceso y aleja del horizonte la fecha del estreno.<sup>71</sup> El tiempo del proceso está mediado por múltiples factores, uno de ellos es la convencionalización de lo que un proceso puede durar: 6 a 12 meses es un proceso corto, 1 año a varios años son procesos largos. Otro factor es la coordinación de agendas ajustadas: les entrevistades señalan una diversidad de coordinaciones de horarios, desde procesos intensivos en el tiempo a otros prolongados, cuyo denominador común es una inmensa inversión de tiempo. De esto podemos deducir que es necesaria la existencia de deseo para que todos y todas las integrantes continúen haciendo lugar en sus jornadas –siempre finitas en relación a las obligaciones. Ese deseo requiere de ser sostenido en el tiempo o el proyecto se desgranaría. El tiempo *natural* del proceso es el cruce entre una multiplicidad de deseos, intereses y pulsiones de avance y de pausa. Entonces, aunque directoras y directores planteen una dicotomía entre el proceso y la decisión –y fijación– de la escena, es en realidad un equilibrio dinámico entre muchos factores. Podemos imaginar que una ética de trabajo comprometida con el proceso es aquella que logra sostener la tensión entre decidir y no decidir. Es parte, también, de concebir el rol en su capacidad de aminorar, apostar a las potencias y no de ejercer poder contra otros, decidiendo por sobre el proceso.

[hay] algo de lo temporal, en las producciones más experimentales, sí está, esta ética de trabajo ¿no? Lo cual no quiere decir que yo no tome decisiones como directora, por supuesto que no. Yo dirijo, dirijo. (*con énfasis*) A ver, no: (*como si estuviese dirigiendo*) “Pausa acá... a ver probemos de nuevo”. O sea, también, porque también es mi trabajo. Porque si no pareciera que no decidís. (Daniela Martín, comunicación personal, 7 de diciembre de 2018)

Lo que venimos nombrando con la tensión avance-pausa, Daniela Martín lo llama “ética de trabajo”. Se refiere al tiempo y al ejercicio de la decisión: *dirige dirige*. En esa frase condensa la idea de que la dirección interviene: lo opuesto a dirigir sería dirigir sin dirigir, es decir no intervenir, no hablar y tampoco decidir. Es absolutamente revelador que para poder nombrar el tipo

---

<sup>71</sup> Cuando decimos que avanzar produce el fin del proceso nos referimos a que a medida que se avanza con la definición de alternativas, el proceso va viendo su horizonte de cierre.

de dirección no haya palabras o conceptualizaciones, haya acto: se nombra haciendo aquello que se hace en el acto de dirigir, es decir, se interviene imaginariamente la escena. Acceder a lo que hace la dirección sólo es posible mediante la palabra performativa. Suponemos que recurren a “actuar” para explicar el rol debido a que la dirección no decide sobre aspectos constantes de un modo estable. Por eso, al ejemplificar la acción es posible dar cuenta de que ese carácter performativo: eso es *dirigir dirigir*.

Ellos trabajan en escena, yo trabajo afuera mirando, pero las decisiones finales se toman colectivamente (*piensa*). Y ver, en todo caso, qué pautas de las que yo tiro realmente cuajan y cuáles no, qué de lo que yo pido alguien puede hacer y qué no. (Daniela Martín, comunicación personal, 7 de diciembre de 2018)

La idea de “trabajo afuera” de la escena, refiere a dos órdenes dentro del ensayo. El primero es el espacio físico concreto, la distribución del espacio entre quienes actúan y quienes no lo hacen: el espacio de la escena y el espacio de la no-escena. El segundo es el tiempo durante el cual ocurre la escena propiamente, que en realidad refiere al tiempo de la actuación. El afuera del tiempo de la actuación está constituido por el tiempo de la no-actuación.

### 1. Adentro y afuera de la escena en el espacio y el tiempo

|   |                                 |                                    |
|---|---------------------------------|------------------------------------|
|   | <b>Espacio de la<br/>escena</b> | <b>Espacio de la<br/>no-escena</b> |
| <i>decisiones de actores</i>  |                                 | <i>decisiones de la dirección*</i> |
| <b>Tiempo de la actuación</b>   |                                 | <b>Tiempo de la actuación</b>      |
| <b>Tiempo de la no-actuación</b>  |                                 | <b>Tiempo de la no-actuación</b>   |
| <i>queda virtualmente desactivado<br/>o sirve a decisiones colectivas</i> |                                 | <i>decisiones colectivas</i>       |
|   | <b>Espacio de la<br/>escena</b> | <b>Espacio de la<br/>no-escena</b> |

El diagrama, aunque puramente ideal, organiza las decisiones en función de los tiempos y los espacios de las personas implicadas. En este esquema no estamos considerando las afectaciones de unas decisiones sobre las otras, sino únicamente quien y desde qué coordenada toma las decisiones. En el espacio de la escena y durante el tiempo de la actuación, lo que ocurra dependerá exclusivamente de los actores y las actrices, serán ellos los que tomarán las decisiones (básicamente sobre sus propias corporalidades). En el espacio de la no-escena y durante el tiempo de la no-actuación tendrán lugar las decisiones que el colectivo tome (suele denominarse trabajo de mesa o sólo charlas en torno al trabajo). Durante el tiempo de la no-actuación, el espacio de la escena queda virtualmente desactivado o se pone al servicio de las decisiones colectivas (mostrar cómo funciona la luz, la escenografía, por ejemplo, probar sin actuar). El espacio de la no-escena durante el tiempo de la actuación son las coordenadas de la dirección, ya que existe un conjunto de decisiones que ocurren únicamente en el momento de la actuación y en el espacio físico de quienes no actúan. Ese conjunto estricto es un sitio casi exclusivo de la dirección, muy emparentado con la dirección de actores pero que la excede<sup>72</sup>. Hacemos la salvedad de que las y los artistas técnicos también pueden formar parte de las decisiones de esas coordenadas específicas. Jazmín Sequeira refiere a este conjunto como “micro decisiones”.

En general son todas [decisiones] colectivas, sin embargo hay otro tipo de decisión que tiene que ver con la inmediatez del ensayo, [decisiones] que son más claramente mías (...) cuando se está desarrollando la escena, intervenir con la palabra sobre lo que está sucediendo, para afectar los cuerpos, afectar un cambio. Esas intervenciones más inmediatas, sí son las micro-decisiones que tienen que ver con estar de este lado de la escena (...) eso genera una dramaturgia y esas decisiones espontáneas o sobre la marcha [intervienen en la escena]. (Jazmín Sequeira, comunicación personal, 6 de junio de 2018)

Sequeira plantea que muchas decisiones se conversan colectivamente y en ese diálogo se resuelve cuál es la alternativa que se define: por ejemplo, podría ser establecer la fecha de estreno, precisar pasajes del texto, debatir sobre la apertura o cierre de los sentidos de una escena. Otras decisiones quedan en la órbita de la dirección, especialmente aquellas que operan sobre la afectación de los cuerpos y los materiales. También se decide cuál es la manera en que

---

<sup>72</sup> El montaje de otros materiales también forma parte de este conjunto y la dirección de actores no abarca esas especificidades.



se afectará el espacio de la actuación, es decir, significa la eliminación de las demás alternativas y la opción por una palabra o acción desde el afuera del espacio de la actuación. Observamos que estas elecciones afectan a los demás artistas y su accionar, aunque no implica definir lo que quedará en la puesta en escena.

Rodrigo Cuesta ubica en el sitio de mayor centralidad a la toma de decisiones, al considerar las tareas que abarca la dirección. Supone que es el punto básico que configura la labor en el marco de un colectivo humano.

primero y principal [es] tomar las decisiones (...) es un caso particular el mío, en el cual yo me hago cargo de un montón de cosas podría delegar (...) me parece que es... el tomar decisiones (...) A ver, en esta cosa del yo no sé, cuando aparece el “sé”, ser claro también en ese “sé” para que vayamos juntos también en ese camino. Me parece... no sé... la tarea del director me parece que es guiar al grupo, principalmente, me parece que es acompañar el proceso de creación en conjunto, más allá de tomar las decisiones estéticas de lo que se quiere o hacia dónde vas a ir, me parece que es el laburo humano, con personas humanas y reales que me parece que hay que saber llevarla. (...)

Lo que yo siempre digo cuando doy clases es... realmente y es lo básico [para la dirección], es la toma de decisiones. Tomar decisiones y tener la cabeza focalizada en lo que estás haciendo. Vuelvo a lo mismo, una vez que aparece [una imagen intuitiva] ¿por dónde vas a ir?, confiar en esa intuición primera; porque realmente es todo un laburo intuitivo al cual vos después vas poniéndole peso. (...) cuando aparecen esas primeras imágenes, por dónde vas a salir o por dónde vas a enganchar, es confiar en eso y en el trayecto tomar decisiones y prueba y error. (Rodrigo Cuesta, comunicación personal, 26 de junio de 2017)

Aunque aparece la idea de guía del grupo, el discurso se detiene: reformula y considera que es el acompañamiento de un proceso de creación en conjunto. A esas dos ideas le asigna la centralidad en su discurso, pero la cuestión de las decisiones es “primero y principal” y “lo básico”. La instancia de la creación grupal aparece igualmente, pero desde un sitio discursivo más reflexivo, que le demanda una energía más circunspecta para registrar la complejidad del proceso –no es exclusivamente individual ni pasa únicamente por los deseos de la dirección. Nuevamente, la tensión entre la pulsión de decidir y de pausar es la que organiza lo que la dirección hace. Una mirada que avanza directo y una mirada que atiende todo el panorama compuesto de personas y de situaciones.

No obstante, en la heterogeneidad de las concepciones teatrales, coexisten

formas que asumen que las decisiones son una tarea relativa a la figura de la dirección. Algunas de ellas explican estructuralmente a la dirección por la toma de decisiones: más allá del título que el rol asuma, quien decide es quien dirige. Se ilustra en las frases de David Piccotto sobre una obra en la que, como actor, percibió que estaba asumiendo un rol directorial. Identificó que era quien tomaba las decisiones: “terminas siendo director de la propia obra, por más que llamas a alguien que te guíe, digamos, sos vos el que tomás decisiones” (Comunicación personal, 9 de junio de 2017). Y por decisiones, en su caso describe cuestiones relativas al dispositivo escénico y la puesta, cuestiones que abarcan la dramaturgia de la obra, aspectos del montaje de las escenas, las personas que integrarán los elencos e inclusive el ritmo productivo o improductivo del ensayo.

Respecto de la potestad de la toma de decisiones, asume que es el director quien la detenta y que, si bien escucha al equipo, es quien define por sobre las opiniones que pueden ser opuestas.

F- ¿Cómo se toman las decisiones? ¿Quién las toma?

D- yo las tomo, (*exageradamente y actuando*) mi decisión es absoluta (*risas, luego vuelve al tono serio*). Tomo muchas [decisiones], pero también es raro, depende: en las obras, en las dos últimas y en las que pueda construir ahora, son decisiones... yo soy como el productor también, el que idea, el que hace todo el trabajo. (...) Generalmente el que toma las decisiones soy yo, escuchando al otro, no es solamente un déspota... escucho, pero defino, porque si no todos opinan, todos hablan... (David Piccotto, comunicación personal, 9 de junio de 2017)

Estas concepciones distintas respecto de las decisiones conviven en la diversidad de los modos de llevar adelante la dirección. Imaginando dos extremos de esta polaridad se constituirían la idea de *dirección como coordinación* y la de *dirección como autoridad verticalista*. Estos polos se materializan en la entrevista de de Jazmín Sequeira:

No reemplazaría la palabra dirección por coordinación (...) como si ser directora fuera medio pecaminoso porque sos una figura de autoridad, verticalista (...) me parece que está bueno decir que acá hay un rol que, por ahora, le sigamos llamando dirección. El tema es refundar el sentido o abrirlo al sentido, que no necesariamente dirigir sea lo que históricamente se entendió como dirigir, la cuestión verticalista del poder. (Jazmín Sequeira, comunicación personal, 6 de junio de 2018)

Por un lado, la coordinación presupone la abolición de la diferenciación del

rol respecto de los otros, lo que implica la homogeneización de los roles. La coordinación a la que se refiere Sequeira es aquella que atiende únicamente a aspectos de dinámica de grupo y desestima otras implicancias del rol. Las decisiones se colectivizan, excepto aquellas que atañan a la organización grupal y las relaciones vinculares. Por otro lado, la figura de una autoridad verticalista remite al ejercicio autoritario del poder, que centraliza las decisiones de manera absoluta, cuyo criterio personal prima por sobre los demás artistas implicados. Centraliza el sentido de la obra y desestima las relaciones vinculares y los afectos, la violencia de la decisión no deja fluir el devenir del proceso grupal. Desde nuestra experiencia y a partir del análisis de las entrevistas, los extremos, esquematizados, por cierto, resuenan a las tradiciones históricas del teatro de creación colectiva y del teatro moderno parisino. Consideramos que los modos contemporáneos de ejercer la dirección se mantienen en la tensión avance-pausa: caer de un lado del abismo sería una dirección autoritaria, caer del otro lado sería desdibujar la dirección para que sea una mera coordinación de voluntades individuales sin especificidad en lo artístico.

### Reparto de lo sensible: la ilusión de la producción ejecutiva y el peso de la consigna

En términos teóricos, es posible pensar en la dirección como un rol que tiene una participación relevante en la configuración del reparto de lo sensible, es decir, en proponer una posible distribución del tiempo y el espacio al interior de un grupo. La dirección realiza la invitación a un modo de organizarse e inaugurar *lo colectivo* y llamamos a eso reparto al interior del grupo. Sin embargo, debemos tener en cuenta que dicho reparto puede fundarse en formas más autoritarias o más democráticas.<sup>73</sup> Nuestro trabajo de campo nos reveló indicios al respecto, especialmente en lo vinculado a la actitud propositiva y fundante que quienes dirigen proyectan hacia un grupo, que luego se constituye a partir de esa proposición. No obstante, en un análisis posterior ocurrió una revelación: se trataba del ejercicio de tareas del rol de la producción ejecutiva en la mayoría de los directores y directoras. Esta característica emergía como un mero detalle en cada una de las entrevistas, casi

---

<sup>73</sup> En la bibliografía en español de Jacques Rancière figuran varias traducciones para *partage*: partición, reparto, división, distribución. El pensamiento de Rancière plantea que, para una repartición dada de lo sensible, puede ocurrir una redistribución que modifique el estatus de algunas personas que no gozaban del derecho a hablar y ser escuchadas. La redistribución les otorga el derecho a la palabra. En nuestro trabajo tomaremos en cuenta la idea de reparto para nombrar la inauguración de un mundo sensible, la de distribución para mencionar la organización de tiempos y espacios, y la de redistribución, para referirnos a la reconfiguración de lo dado socialmente.

con hartazgo y explicitando que eso no era parte de su quehacer. La reiteración podía entenderse simplemente como tareas asociadas al rol, identificadas con lo indeseable. Inclusive, estuvimos a punto de pasarla por alto, hasta que en el análisis minucioso de la entrevista con Daniela Martín tomamos conciencia de su importancia cuando ella explicita algo clave. La dirección, en términos prácticos, incluye tareas de gestión y logística, tareas que se nombran dentro del campo de la producción ejecutiva. Estas tareas de gestión son netamente pragmáticas y necesarias para que los ensayos, la puesta y las funciones ocurran. Centralmente organizan a las personas y los recursos en un tiempo y en un espacio escaso, que no les pertenece: la repartición de los tiempos y de los espacios de Rancière, expresada con hartazgo, desasociada del rol en lo discursivo, pero encarnada por todos y cada uno de los directores y directoras. Reproducimos en extenso la entrevista, en el pasaje de la conversación que refiere a las tareas de la dirección (“¿podrías hacer una lista de las tareas de la dirección, de tu dirección?”):

D: Organizar: tiempos, ensayos (*risas*)... un horror, cuestiones más pragmáticas como esa. (*Piensa*) La comunicación sobre actividades que hay que hacer ¿no? Las cosas que hay que llevar a los ensayos. Sobre el tiempo. Esas son cuestiones más organizativas, una serie de tareas organizativas que yo las asumo. No sé si les corresponden a la dirección, yo las asumo; quizás si hubiera una productora, esa productora se tomaría el trabajo de organizar; en mi caso es algo que hago yo. Luego pensar, pensar en una etapa cuáles son las pautas para esos ensayos, cuáles son las consignas que les vas a dar a los actores y actrices, los tiempos de cada una de esas consignas, si son abiertas, si son cerradas, qué materiales llevar, (*piensa*) qué tareas dar (*piensa*) y que...(*piensa*) y que sobretodo (*se interrumpe*) cómo pensar la dinámica grupal de trabajo, a mí me lleva como un montón de tiempo pensarlo ¿no? ...

F: ¿para vos las tareas de producción corresponden a la esfera de la dirección?

D: No, para nada, pero como no me gusta invitar productores y productoras, entonces... (solo con la Popi [Paula Del Prato] trabajé, que me lleve bien) pero [es] que piensan de otra manera, entonces a mí esa manera me interrumpe un poco. Prefiero resolverlo yo, como pueda, lo cual no está bueno. Eso igual es algo que siempre aclaro, que no sé hacerlo, que lo hago pero que no sé hacerlo (*risas*). Pero no, no le corresponde a la dirección. La dirección es un trabajo creativo y de dinámica de grupo, el resto son tareas que se te van adosando. También

quizás por no querer liberar o no sumar a otra persona.

F: O no interrumpir el proceso

D: Claro, tal cual. Lo termino haciendo yo, pero... no está bueno, o sea, yo también tengo que aprender a decir “llamemos una productora, a esto yo no lo hago” también tengo que aprender a tomar esa decisión.

(Daniela Martín, comunicación personal, 7 de diciembre de 2018)

En este extracto, está muy claro que Daniela Martín no considera que las tareas de organización operativa del tiempo y el espacio correspondan a la esfera de la dirección. Intuimos que esto es afirmado por ella y por el resto de los directores y directoras debido a que en otros sistemas de producción éstas están deslindadas del rol, por ejemplo, en el teatro oficial en Córdoba o en teatros independientes de otras metrópolis, próximas como Buenos Aires o lejanas, como ciudades europeas o norteamericanas. Aunque esto no corresponda a lo que efectivamente ocurra en esos sistemas de producción, es lo que comúnmente se conoce en la ciudad de Córdoba acerca de los “teatros off”<sup>74</sup>, donde la figura de la producción ejecutiva ocupa un rol diferenciado. Podríamos afirmar que esta fusión de roles o asimilación de tareas es característica de la dirección de Córdoba.

En el discurso se explicita que el modo distinto de pensar de productores y productoras interrumpe su modo particular de llevar adelante el proceso y que por eso prefiere prescindir de esa figura. La clave está en que lo que se interrumpe es la forma en que la dirección garantiza el ritmo de la tensión avance-pausa. Los criterios de otra persona entorpecen los objetivos de la dirección que, por ejemplo, está velando por que se cumpla cierta “ética de trabajo”. Si se intercede sobre la fecha de estreno o los tiempos de incorporación de los materiales escenográficos, se altera el ritmo que la dirección pretende garantizar entre el devenir del proceso y las decisiones. En otras entrevistas se observa el mismo rechazo por la inclusión de las tareas de producción a la dirección: “me encantaría no hacerlo, no creo que sea una tarea [de la dirección]” (María Palacios, comunicación personal, 30 de mayo de 2018); “me molesta cuando el director tiene que hacer de productor” (Marcelo Arbach, comunicación personal, 14 de noviembre de 2019); “acá en Córdoba se confunde mucho la dirección con el que produce y el que dirige, está todo mezclado” (David Piccotto, comunicación personal, 9 de junio de 2017) y “a mí me introdujeron a la fuerza a un rol que yo nunca consideré, que es el del

---

<sup>74</sup> El Teatro off Broadway y el off off Broadway de Nueva York son el contrapunto a las producciones empresariales, sin embargo, replican sus sistemas de producción con menor presupuesto.

productor” (Gonzalo Marull, comunicación personal, 20 de abril de 2018).

En otro orden, la entrevista aborda la tarea propositiva. Como dijimos, proponer ya configura un universo de posibilidades o “posibles campos de respuestas”, en palabras de Sequeira. Consideramos que directores y directoras tienen conciencia de su rol propositivo, por lo que una de sus tareas es el pensamiento de esa invitación. Pensar incluye planificación y cierta especulación de lo que pasará con las personas y los materiales una vez que la palabra sea emitida. Nos referimos a la enunciación de propuestas de modos de trabajo, dinámicas grupales, actividades de cada ensayo, al señalamiento de la emergencia de materiales, de detenciones o avances en el proceso. Los modos de nombrar la propuesta van adquiriendo distintas voces: *orden*, remitirá a modos más autoritarios, *invitación*, *idea*, *tarea*, *sugerencia*, refieren a solicitudes indirectas o insinuadas. En el caso de Daniela Martín –y de otras y otros– el término es *consigna*.

La consigna remite tanto al contexto educativo como a los procesos de aprendizaje, y aunque lo pedagógico no sea central en un ensayo, es importante la cuestión de la asignación *amorosa* de tareas. Podemos pensar en la asignación bien intencionada de un deber hacer en la que, de igual modo, persiste su carácter de asignación. Al respecto llamamos la atención en que no se diría de ningún modo “lo que se ordena a los actores” o “lo que se manda a las actrices”: se asume una cuestión de encargo, de indicación, de asignación, pero relacionada con procesos más fructíferos. La consigna es un desafío, por ello lo que se solicita tiene carácter de reto, de provocación. Concordante con el teatro experimental que tiene el mandato de estirar límites –o al menos espera extender las aptitudes técnicas de la actuación o sus posibilidades compositivas–.

La apertura o cierre de las consignas refiere al grado de concreción y especificidad de lo que se solicita. Si las consignas son abiertas, los desafíos son mayores porque involucran la actividad creativa de la actriz o el actor en tanto intérprete de la consigna, una actividad mental, y como intérprete físico, que recrea y crea esa orden bajo sus propios principios compositivos con su corporalidad. El resultado esperable de una consigna abierta es poner en juego las capacidades compositivas de las actrices y los actores en lo que suele denominarse “dramaturgia de actor”<sup>75</sup>. De la cita anterior, analizamos especialmente las pausas en este pasaje:

qué materiales llevar, (*piensa*) qué tareas dar (*piensa*) y que...(*piensa*) y que

---

<sup>75</sup> No nos referimos al texto únicamente, sino del cuerpo, las posibilidades sonoras, las capacidades de ese actor en tanto creador y no mero ejecutor.

sobretudo (*se interrumpe*) cómo pensar la dinámica grupal de trabajo, a mí me lleva como un montón de tiempo pensarlo, ¿no?. (Daniela Martín, comunicación personal, 7 de diciembre de 2018)

Aquí, las detenciones y el tiempo del pensamiento dicen tanto sobre el contenido de la frase como las palabras mismas. Observando el discurrir de avances y pausas, primero asume que se ordena hacer, son tareas que se dan para efectuar (“qué tareas dar”). En ese instante se detiene y revisa el propio discurso, observa que en síntesis se trata de la dinámica de trabajo, a la que caracteriza como grupal. Se vuelve consciente de que aseverar la idea de “dar tareas” es asumir ese tipo de dinámica de trabajo. Por eso, luego de la detención y en concordancia con otros pasajes de la entrevista, explicita la voluntad de que el trabajo del grupo no se limite a que la dirección ordene el hacer. Avanza, se detiene, observa y vuelve a avanzar en el discurso. Ese discurrir le requiere tiempo, un tiempo que se corresponde con el que ella misma denuncia que emplea para pensar la dinámica de trabajo. Le insume un tiempo extra acorde a las propias detenciones en el discurso, que son las detenciones que seguramente se replican en el proceso. El tiempo donde la orden se ausenta para permitir que afloren otros emergentes y desvíos, como una balsa a la deriva de la corriente. Cuando sea necesario puede elevarse la vela y timonear el viento mediante las decisiones.

### Escuchar y provocar, hacer emerger y hacer hacer

En las entrevistas se menciona la “escucha” como una expresión fundamental del glosario de la práctica teatral.<sup>76</sup> La palabra en sí es indeterminada y en esa opacidad radican también sus posibilidades, ya que cada hacedora y hacedor podrá entenderla en sus términos y según sus propios objetivos estéticos. No cabe duda que la escucha se configura como una destreza o una capacidad que la dirección necesita adquirir y ejercitar. Igualmente, quien dirige cultivará la percepción en torno a las cuestiones que le parezcan fundamentales, para luego intentar intervenir sobre la escena y alterarla. En este pasaje de la entrevista, Daniela Martín explicita lo que implica la escucha para sus formas de dirección:

después, en el ensayo, la tarea es la atención, la escucha. No con lo que dicen sino la escucha de lo que va pasando, eso es todo el laburo, para mí el laburo grueso de la dirección, de este tipo de dirección, es (*enfaticando*)

---

<sup>76</sup> La “escucha” también está presente en la cotidianeidad de las conversaciones teatrales, en clases, talleres, procesos escénicos, por mencionar algunos espacios donde el término es recurrente.

saber escuchar lo que pasa en escena. Y no es lo que dicen los actores. Sino que son los tiempos, las atmósferas, los posibles sentidos, qué va pasando con el cuerpo, dónde se traba un cuerpo. Por eso, una idea de escucha más integral. Para mí ese es como el laburo y de lo que vas diciendo, también. De cómo intervenís en la escena. Ese es un laburo, un laburazo. Porque no es que vos tiras la pauta y ya está. *(con énfasis)* No, sino después cómo *(se interrumpe)* Hay toda una etapa de ensayos en la que me meto (...) Pero, del ensayo en sí, más allá de la pauta, ese es el laburo. Es poder estar como al vuelo agarrando una posibilidad de algo y pedirlo, proponerlo, estimularlo, provocarlo, poner problemas. (Daniela Martín, comunicación personal, 7 de diciembre de 2018)

El objetivo de la escucha es activar una actitud perceptiva que esté al acecho de potencias en la escena y que, al divisarlas –como un ave que ve su presa–, produzca una provocación que altere el estado de las cosas, modificando la actuación y el accionar de los artistas implicados.<sup>77</sup> Dicha búsqueda de perturbación podría traducirse en hacer que la palabra de la dirección produzca otra palabra, gesto o movimiento como reacción o respuesta a ella. O bien, incitar e inducir a alguien a que ejecute algo: con una consigna, un o una artista iluminadora podría decidir alterar un haz de luz en un ensayo, que a su vez moverá e incitará la escena. También podría significar irritar o estimular a actores o artistas técnicos con palabras o actos para que se enojen, para molestarlos y promover cambios. Lo cierto es que la estimulación demanda del otro algún tipo de reacción y una actitud activa respecto de esa provocación.

En el caso particular de Daniela Martín, la escucha refiere a la observación de las situaciones grupales y la atención a los emergentes, ya sean del grupo o del proceso creativo. Ella habla de lo que acontece o “lo que pasa en escena” como lo que ocurre en las atmósferas, en los cuerpos, en los sentidos. Lo que se observa como acontecimiento es lo que es potente para la subjetividad y singularidad de quien lo ve. En otras palabras, es un recorte de todo lo que hubiera sido posible observar, es sólo una porción que se selecciona mediante la percepción de lo que acontece y que se pone en foco mediante la estimulación. La operación de recortar, organiza el mundo sensible. De ese modo, la dirección acentúa situaciones, emergentes, materiales, palabras o acciones movilizando al proceso creativo o al grupo humano. De ahí que las

---

<sup>77</sup> En la entrevista con David Piccotto se evocó la imagen del ave: [durante el ensayo] “miraba mucho, observaba, creo que es [una característica] mía, o puedo decir de un director, una observación de halcón” (Comunicación personal, 9 de junio de 2017).



destrezas que desarrolla la dirección están relacionadas con la capacidad de observación y de intervención, muy por el contrario de modos jerárquicos que ejercitan habilidades para comandar o proponer la totalidad de los actos grupales.

En varias entrevistas la escucha y la percepción formaron parte de las definiciones sobre dirección. María Palacios asevera que el registro es central y se refiere a la percepción corporal en el ensayo y sobre el proceso de trabajo: “en mi cuerpo se van registrando cosas, es como una cosa de esponja, que va tomando, tomando, tomando” (comunicación personal, 30 de mayo de 2018). Marcelo Arbach plantea que la dirección “es aprender a percibir, a ver, a escuchar” y que parte del trabajo en el ensayo es hacer “un calentamiento de la percepción, de la escucha, de la predisposición espiritual” (Comunicación personal, 14 de noviembre de 2019). Igualmente, Eugenia Hadandoniou afirma que la dirección es “una gran escucha” y que demanda una disposición activa, lo que lleva a entender el rol de directores como “propiciadores” (Comunicación personal, 10 de julio de 2018). David Piccotto manifiesta que “la dirección es saber escuchar del otro lo que uno no tiene, que el otro te da” con el fin de complejizar la mirada, además dice sobre el ensayo que la dirección requiere “saber escuchar y meterse en los lugares precisos” (Comunicación personal, 9 de junio de 2017). En la misma sintonía, Gonzalo Marull declara que quien dirige necesita “ser una persona generosa y que escucha, si no tenés generosidad, si no tenés escucha [los procesos no fructifican]” (Comunicación personal, 20 de abril de 2018).

La afectación de la escena, de un modo ciertamente indirecto, se realizará sobre los aspectos que sean relevantes para quien observa. Para Maximiliano Gallo su atención se centra en atmósferas, energías corporales, palabras y diálogos, entre otras cuestiones. Pero para que efectivamente aparezcan, su accionar está vinculado al hacer emerger y no al ordenar.

Para mí la dirección, es, no te voy a decir nada novedoso, es seguir escribiendo. Es seguir escribiendo. Más que seguir escribiendo (...) parece que [si digo] seguir escribiendo es como si me interesara la escritura. No me interesa la escritura tampoco, me interesa la materialización, en realidad. La escritura es (...) tratar de hacer emerger cierta atmósfera, cierto clima, cierta densidad energética entre cuerpo, espacio, diálogos, palabras, sonido, después probarlas en escena y seguir haciendo que aparezcan ahí. (Maximiliano Gallo, comunicación personal, 2 de julio de 2018)

Gallo presta toda su escucha a la escritura en el espacio, a la composición de

climas, a los materiales textuales, ya que su objetivo es la materialización de aquello que, al verlo, reconoce como dentro de sus objetivos estéticos. Para provocar, *trata de hacer emerger*, es decir, interviene dejando que el propio movimiento del proceso haga aflorar aquello que busca. Emerger refiere a lo fluido, no a lo forzado, es algo que flota, que sale de lo oculto y surge: es más una acción de la cosa que emerge que una acción de alguien. Lo que el director hace es promover la emergencia de la cosa. Sigue existiendo una intervención, pero como antes, no es comandar ni forzar.<sup>78</sup>

---

<sup>78</sup> En los discursos de los y las entrevistadas se construyen relatos, que pueden ser abordados con las herramientas de la narratología. En el esquema narratológico clásico, propuesto por Greimás, un destinador propone un programa narrativo –que no es más que la definición de una meta, la transformación que se espera generar en el proceso– a un destinatario. Si ese destinatario asume el programa narrativo, pasa a ser el sujeto de hacer de esa transformación. Básicamente, una transformación implicará que otro sujeto (en este caso, lo llamaré “de estado”) sufra un cambio: pasar de un estado de carencia a uno de posesión de un objeto, o a la inversa. A la vez el objeto que puede ser un valor (o un antivalor) o una competencia, una capacidad (un saber o un poder hacer). Esta es la síntesis actancial que procura abstraer “la estructura elemental de la acción” (Bertrand, 2000, p. 183). Partiremos de una cita extensa a la entrevista con Jazmín Sequeira acerca de la metodología construida y empleada para la creación de obra. Las cursivas son resaltados nuestros:

Pero *La verdad de los pies* no. No, fue otra cosa porque nos propusimos, *dije yo*, “de alguna manera ya está, eso ya lo hice, *quiero aprender a dirigir de otra manera*”, y ellos a su vez también, “yo quiero aprender a actuar de otra manera”. *Y así, inventamos esta metodología*.

F: Claro. ¿Pero en tu forma de trabajo, también pasaste por esto de observar el ensayo, volver a la casa, darse el trabajo de escritorio, llevar algo que se deconstruirá?

J: Es que... eso lo hacíamos todos y todas. Por qué... porque en realidad cada uno, yo no era la única que llevaba propuestas. Cada uno de alguna manera, circuló por el rol de la dirección. Porque cada ensayo, traía una propuesta alguien distinto, con algún material. Entonces también eso implicaba que esa actriz vuelva a su casa y en función de lo que pasó, de construir, hacer una propuesta, traerla. Entonces ese ir y volver entre la propuesta y recoger lo que surge de la propuesta, lo hicimos todos, no yo, exclusivamente, por ser la directora. Como directora lo que hice más específicamente o diferente a ellos, fue... (...) cuando ya teníamos la obra entre todos pensamos el montaje de las escenas, entre todos escribimos la dramaturgia [y] yo dirigía más actoralmente lo que sucedía porque era la única que me quedaba de este lado. Ya ahora sí, todos los actores estaban en escena, era yo específicamente la que estaba tratando de colaborar desde afuera con que se potencien las actuaciones, las escenas, y ellos hacían lo suyo desde adentro. (Jazmín Sequeira, comunicación personal, 6 de junio de 2018)

De este pasaje podemos identificar que el sujeto de estado y el sujeto de hacer, quien sufre y quien opera la transformación, son el mismo “cada uno de los miembros del grupo”, conformado por la directora, actores, actrices y artistas técnicos/as. Este colectivo va en busca del objeto de valor: una poética y una metodología de creación particular. Este es un objeto modal, del orden de la competencia, en tanto habilita al sujeto de estado a saber y poder hacer. “Cada uno” de los integrantes del grupo, incluyendo en este caso al director, en un primer momento se encuentra en disyunción con un objeto de valor que podemos definir como una poética propia. En un segundo momento, los sujetos de hacer se constituyen en un actor colectivo (un único sujeto) que definen una poética: hacen existir un objeto para otros. Ellos, en tanto sujetos de hacer hacen que el público entre en conjunción con un objeto de valor específico (la obra); pero afirman que también es “una metodología” es decir un saber-hacer que puede transmitirse a otros hacedores. Las acciones que el sujeto-de-hacer “grupo” llevó adelante fueron “llevar propuestas, ir y volver de la propuesta y recoger lo que surge de la propuesta”, “cuando ya teníamos la obra y ya entre todos pensamos el montaje de las escenas”, “entre todos escribimos la dramaturgia”. Lo que específicamente llevó adelante la directora, en el segundo momento al asumir el rol de destinadora, fue dirigir “más actoralmente lo que sucedía” (Jazmín Sequeira, comunicación personal, 6 de junio de 2018).

Ahora bien, el contenido del programa narrativo es la poética propia y su formulación queda a cargo de la dirección: “dije yo, de alguna manera ya está, eso ya lo hice, quiero aprender a dirigir de otra manera, y ellos a su vez también, yo quiero aprender a actuar de otra manera. Y así, inventamos esta metodología”. Nótese el uso del pronombre yo y la primera persona del singular en los verbos. Sin embargo, “aprender” implica entrar en conjunción con un saber y marca una diferencia con el rol del destinador que se supone con competencia plena (querer, saber y

## Enunciación y rol intelectual

Serge Proust (2001) señala el carácter eminentemente intelectual del rol de la dirección. Plantea que afecta el mundo social mediante sus pronunciamientos, refiriéndose no a las obras, sino a los discursos emitidos en el campo de lo social: entrevistas, reflexiones sobre la práctica, comentarios públicos, entre otros. Podemos asimilar a estas tomas de posición las presentaciones de proyectos para concursos de fondos públicos o las entrevistas en el marco de obras de teatro, ambas cuestiones que suelen quedar en la órbita de la dirección. Sin embargo, podemos ampliar la comprensión del rol intelectual para pensarlo como un enunciador del proceso creativo: es quien nombra, quien declara desde una posición definida hacia otros, aquello que la obra es, aquello que debe llevarse adelante. La idea de enunciador habilita pensar en las complejidades de las tomas de posición, debido a que, en el funcionamiento grupal, los pronunciamientos no son monopolio de la dirección. Daniela Martín explica la dinámica de producción de meta discursos en un proceso:

Pero no es que lo escribí yo al proyecto, lo escribimos los dos juntos y eso también es una cosa porque sino cuando hay que escribir el proyecto lo escribe quien dirige o si tenés, productor lo hace. Y eso también es una tarea de pensamiento colectiva sobre cómo enunciar la propia práctica y el propio proyecto. Y estuvo buenísimo, entonces no es solo en el ensayo si no es: “bueno hay que comprar esto ¿quién va?” eso se traduce en un montón de acciones a lo largo del proceso. “Tenemos que reservar lugar para estrenar ¿quién se comunica con Cirulaxia?” y así...

F: Pero ¿esas tareas las vas enunciando vos? ¿o se van generando?

---

poder). La dirección asume parcialmente el lugar del destinador, quien hace hacer: “al entrar en relación con el destinatario que, al aceptar su mandato, se convierte en sujeto de hacer y opera la transformación” (Triquell, 2011, p. 61). Nos detenemos en la cualidad distintiva de la dirección, descrita como la capacidad de “coordinar el proceso grupal para asegurar[se] que se den las condiciones necesarias para que se geste esa inteligencia colectiva” que Sequeira considera “lo más específico” del rol. En otro pasaje aclara:

para mí la dirección (...) es como un rol de habilitación de potencias colectivas que deviene en obra poética. Tiene mucho que ver con habilitar el encuentro y [con] habilitar teniendo presentes los deseos, que arrastran potencias y que contagian, que permiten circular y amplificar y multiplicar lo que podemos. (Jazmín Sequeira, comunicación personal, 6 de junio de 2018)

Sequeira plantea que realiza una “habilitación de potencias colectivas”, lo que implicaría un trabajo sobre las competencias del otro, específicamente del saber y el poder hacer. De este modo, consideramos que la especificidad del rol se sintetiza en la construcción de las condiciones para llevar adelante la metodología de creación y lograr arribar, mediante la inteligencia colectiva, a la obra de poética singular. El rol tradicional del director como Destinador que hace-hacer (manda, “dirige”) y el rol del director que interviene sobre las posibilidades (sobre las competencias del sujeto) habilitando el poder-hacer. Es este espacio de libertad el que permite que surja la potencia (hacer) de un sujeto colectivo, que posee un saber también colectivo o inteligencia colectiva. Como un miembro del grupo, asume del mismo modo la metodología y hace junto con los demás, entrando en conjunción con la poética singular; en esa otra situación, se integra al actante grupo como sujeto de hacer y sujeto de estado. Es relevante considerar cómo en otros pasajes de la entrevista, el espectador se constituye como sujeto de estado que entraría en conjunción con la obra, una vez vivenciada la experiencia teatral.

D: Las voy enunciando yo. Porque lo tengo más naturalizado como directora.

F: En estos roles operativos

D: Exactamente sí, se realizan colectivamente o se realizaron en “Recetaria” colectivamente, pero si los voy enunciando yo porque sí, soy como la que estoy más acostumbrada a hacer esto. (Daniela Martín, comunicación personal, 7 de diciembre de 2018)

Su tarea como directora es correr esa naturalización hacia una tarea colectiva, donde la reflexión sobre la práctica sea asumida por el grupo y no únicamente por la figura de la dirección. El equilibrio entre el avance y la pausa también se dirige a esta esfera del proceso. No obstante, admite que la enunciación de las tareas y la modalidad de distribución de las mismas está en manos de la dirección, por una “naturalización” relacionada a la costumbre. Intuimos que este hábito se relaciona a la tradición, ya que se convencionalizó como el modo más simple de darle solución a un problema: quien organiza la complejidad del mundo, la pone en palabras y la sistematiza en forma de tareas, es la dirección. Por tareas nos referimos a todo tipo de actividades: operativas o reflexivas. La dirección pone en palabras y organiza el mundo en un ejercicio político, a eso llamamos distribución de lo sensible. Si dicha distribución se realiza desde un paradigma democrático no deja de ser el ejercicio de una potestad: la dirección puede monopolizar la producción discursiva o compartirla.

A la par de este rol enunciador, identificamos un papel de intelectual en tanto produce conocimiento específico. La figura del “artista investigador” es asumida por muchos directores, es decir, artistas que pueden hablar de su propia práctica y generar un pensamiento complejo (Dubatti, 2016a, p. 101). Suponemos que ese aprendizaje está íntimamente relacionado con la tradición universitaria que es tributaria del teatro independiente. Marcelo Arbach reconoce que en el origen de su rol hubo una reflexividad particular, que lo diferenció del espacio y el tiempo de la actuación:

F: Y ¿Cómo fue que empezaste a ver las escenas? O sea ¿De dónde salió esto, este rol diferenciado? En ese proceso en particular

M: creo que tiene que ver con traer propuestas y tratar de organizar lo que se ve. De tener un poco más de razones de qué es lo que se busca. (Comunicación personal, 14 de noviembre de 2019)

Inclusive cuando Arbach recupera de su trayectoria universitaria aquello que fue trascendente, rescata las formaciones teórico filosóficas que tomó por fuera de la formación teatral. En este discurso y varios otros observamos cierta rebeldía hacia la generación anterior en relación al deber de negar una

identidad intelectual que sus maestros predicaban. Para varios de nuestros directores y directoras la resistencia a las formaciones anti-teóricas los condujo de lleno a la teoría y al interés por la reflexión sobre los procesos prácticos. Reproducimos en extenso el pasaje de la entrevista con Marcelo Arbach al referirse a su formación, las cursivas son nuestras.

Entonces, me gustaba esa vinculación del teatro en la práctica y filosofía en la teoría. Nuestra generación siempre fue crítica de la formación de la facu. Siempre fue crítica. [En la facultad] era como que hacíamos talleres, pero no había una formación sistematizada. Con decirte que la mayoría de los profes no te daban apuntes o te decían que no lees porque se estructura la mente si lees. Y yo creo que esa postura crítica de nuestra generación es la que cambió la onda ahora de la facu. (...) Sucede también con los seminarios optativos que nos dan en cuarto y quinto. Me acuerdo que estaba Jorge Díaz en la dirección<sup>79</sup>, que empieza a traer gente. Los que venían a los festivales internacionales o directores que traía el Gette, empiezan a dar los seminarios. Para mí fue revelador tener los seminarios con Daniel Veronese, Rafael Spregelburd, Alejandro Catalán, Guillermo Heras, de los que me acuerdo, y era gente que podía *dar razones de sus procesos creativos* y explicar por qué hacían lo que hacían y de dónde venía. Para nosotros fue revelador porque sí, hay gente que piensa lo que hace y puede dar razones de ello. Entonces, me parece que ahí toda la generación nuestra se empezó a interesar por ese tipo de formación. A dar razones, pensar sobre lo que se hace, leer (*con énfasis*), indagar, formase (...) [Ahora decimos] “¿Qué querés indagar? ¿Qué preguntas te hacés? ¿Qué querés comprobar? ¿Qué te interesa? ¿Por qué sería esto interesante? ¿Por dónde vas? ¿Cómo podés escribir un proyecto?”. (Comunicación personal, 14 de noviembre de 2019)

Para Arbach, dar razones de los procesos creativos implica poder observarlos, distanciarse de ellos, escucharlos y poder enunciar problemáticas de creación. Lejos de imponer la teoría a la práctica, se realiza el movimiento inverso que hace de la praxis una oportunidad para producir pensamiento específico. Es interesante que muchas directoras y directores ejercitan este trabajo como parte de su rol. Antes hemos hablado de la filosofía de la praxis teatral y de la producción de conocimiento específico desde el campo del arte en relación a esta investigación. Esas aseveraciones son válidas en estos casos, en las que quienes dirigen asumen una posición comprometida con la reflexión y la

---

<sup>79</sup> Fue el Jefe de Departamento de Teatro de 1995 a 2001.

producción discursiva con un objetivo también pedagógico. Daniela Martín también recupera en su trayectoria formativa los indicios de su propio placer por el campo teórico:

La teoría como un campo imaginativo que viene asociado a [José Luis] Valenzuela. Me interesa que todo eso que uno va pensando no sea [teoría cerrada en sí] (*se interrumpe*) por eso es tan importante que venga de la escena. Ese conocimiento nuevo ¿no? Porque no tiene una relación con los libros duros, cerrados y estructurados, sino que hay algo que se está moviendo. Es un pensamiento muy vivo, y ese interés por las cosas que parecen olvidadas. Que es lo que me enseñó la Graciela [Frega]. (Daniela Martín, comunicación personal, 7 de diciembre de 2018)

Considerar que la reflexión teórica es un espacio de creatividad e imaginación es posicionar este tipo de producción discursiva en el mismo campo que la producción de obra. Ser creativos y singulares es válido para ensayar, evidentemente, pero son rasgos que este conjunto de hacedoras y hacedores también coloca en el campo de la reflexión sobre la práctica: un rol intelectual que busca producir movimiento y que recoge de la escena sus vibraciones para generar nuevas resonancias.<sup>80</sup>

## Metodologías de trabajo

En la literatura relativa al teatro contemporáneo, en pocas oportunidades se abordan procesos de producción de puestas en escenas. Por ejemplo, en *Contemporary mise en scene: staging theatre today* de Patrice Pavis (2013), se toman las producciones de directores y directoras con el objeto de elaborar conceptos acerca de la puesta en escena europea y norteamericana en la actualidad. En esos escasos trabajos en los que se deconstruyen obras a posteriori de su presentación, solo se profundiza en algunos aspectos del proceso –como los relativos al tratamiento de los materiales– y otros quedan en la completa oscuridad. En ocasiones se intenta explicar el proceso exclusivamente a través de sus condiciones de producción, no obstante, ese enfoque pierde de vista otros aspectos. ¿Cuáles son las formas que toman los procesos de creación? ¿Cuáles son los objetivos de un proceso? ¿Qué modalidades toma el trabajo? ¿Cuál es la relación entre el grupo y el rol de la dirección, a la luz de lo que

---

<sup>80</sup> Otros directores también refirieron a la relación entre teoría y práctica, por ejemplo, Luciano Delprato se posicionó como “la persona más libresca del grupo, el que estaba como más interesado por el vínculo, por el viaje entre teoría y práctica” (Comunicación personal, 21 de marzo de 2019).

ya analizamos? ¿Cómo se configura la dinámica grupal, qué premisas toma? ¿Qué papel juega el tiempo?

### Proyectos y objetivos

Antes examinamos que la dirección tiene un rol propositivo a la hora de configurar un proyecto. Esa actitud fundante puede significar aventurar distintos tipos de propuesta: una posible temática o materialidad textual, una idea de dispositivo o una forma de trabajo grupal. El apartado anterior analiza el caso de Sequeira, cuya propuesta se centra en la dinámica grupal, aunque los tipos de proposiciones posibles son varios. Ahora bien, una vez asumida la proposición del director/a por el grupo, se establecen objetivos, expectativas o al menos horizontes hacia los que caminar en conjunto. Se proyecta ir hacia allí, asumiendo que habrá un proceso para arribar a una conclusión, a un resultado.

Nos interesa problematizar esa noción que suele asociarse únicamente con la idea de obra como producto, cuando en realidad en numerosas ocasiones el objetivo es la dinámica en sí, como vimos en los proyectos que Sequeira y Martín describieron. María Palacios plantea que indaga sobre “el deseo de trabajar con otrx, de encontrarse con alguien en el escenario” para iniciar proyectos (comunicación personal, 30 de mayo de 2018). Marcelo Arbach manifiesta que muchos proyectos parten del deseo de estar juntas o de una situación de improvisación (Comunicación personal, 14 de noviembre de 2019). Además de producir una metodología de trabajo o trabajar con ciertas personas, un propósito puede ser realizar una obra con una perspectiva estética definida o desarrollar una determinada idea de dispositivo. Estos objetivos están profundamente asociados a la poética particular de cada director o directora que, desde sus propios horizontes estéticos, realizará la propuesta al grupo. Este a su vez la tomará y elaborará en unos nuevos términos, asumiendo el comienzo de un proceso que tomará un tiempo y que busca un fin. En las poéticas que estudiamos, ese tiempo se valora y configura el proceso escénico. Nuestra sistematización de las entrevistas plantea que los momentos del proceso son las investigaciones previas, los ensayos, el estreno y las funciones. La etapa de recopilación y estudio de materiales es realizada por la dirección exclusivamente, por todo el grupo o por algunos integrantes. Los ensayos reúnen al grupo y son la instancia de exploración de materiales, elaboración de escenas, montaje y práctica del texto escénico. El estreno es la primera instancia de encuentro con los espectadores, a la que le seguirá una serie de funciones en las que la obra puede sufrir transformaciones. Acerca de

estos momentos Gabriela Aguirre Visconti (2021) plantea al respecto:

La propuesta que hacemos, de la mano de Deleuze, es pensar que la *singularidad* que propone cada uno de estos momentos es más potente que pensar las jerarquías que sostendrían a uno por encima del otro. Entonces en nuestra propuesta no se tratará de pensar *cuál es más potente, si el ensayo o la presentación a público*, sino de reconocer las potencias diversas, siempre singulares, siempre inigualables, que se suceden en cada instancia de un proceso escénico, en toda su amplitud. El gesto que permitirá esa ampliación será el de reconocer que lo singular es *el proceso escénico en sí mismo*, y no necesariamente unos momentos por sobre otros. (p. 22)

La investigación de Aguirre Visconti, situada también en el contexto del teatro independiente, nos invita a considerar la singularidad de cada etapa y comprender la heterogeneidad de sus motivaciones. Los momentos del proceso escénico son instancias distintas relacionadas por sus objetivos grupales: el proceso de ensayos se articula por una meta, que una vez alcanzada implicará el cambio de etapa. Los objetivos pueden ser distintos y a la vez varios, por ejemplo, hacer una obra, transitar un proceso con ciertas personas, utilizar un dispositivo o entrenar nuevas dinámicas grupales.

Este tipo de procesos escénicos está en clara contraposición con aquellos que valoran el producto obra por encima de cualquier otro propósito e incurren en procesos de mayor superficialidad, invirtiendo menos tiempo en ellos. Las búsquedas orientadas únicamente a la producción de obra recuperan modos convencionalizados de géneros teatrales estables, es decir, vuelven a resolver problemas de producción como ya han sido resueltos con anterioridad.

En las concepciones que examinamos, los objetivos son múltiples y hay una valorización del proceso, que tomará un cariz acorde a sus metas. Un proceso, entendido en estos términos, ensaya y prueba posibilidades y alternativas, intenta modos de hacer y es coherente con la búsqueda que se plantea. Los directores y las directoras que estudiamos explicitan distintos objetivos estéticos, dando cuenta de las singularidades de sus poéticas. Sin embargo, resuena en todas las entrevistas el afán de indagación sobre problemáticas que les desvelan, buscando ampliar los límites de su propio trabajo. En ese sentido, recuperamos las palabras de Jazmín Sequeira sobre el proceso de *La verdad de los pies*, en la que se valoran especialmente la metodología de creación y la búsqueda del autoconocimiento personal:

fuiamos indagando en una metodología que es súper colectiva, en el sentido de que hay una escena a la que se arribó, pero que pasó por las



múltiples resonancias de todos (...) y partir de lo que cada uno, de las heridas abiertas (...) te estás abriendo a auto-conocer y a indagar más en vos, eso también es una fuerza de contagio a otro, una invitación a ir en profundo, en algo que sea significativo para mí. (Jazmín Sequeira, comunicación personal, 6 de junio de 2018)

De otro pasaje de la entrevista recuperamos la validación de proyectos que se originen a partir de los deseos personales y, por contraposición, la crítica negativa a que un proyecto emerja de una idea previa, de un lugar adonde arribar:

[un proyecto] emerge de bucear previamente (...) en un lugar de encuentro, de los deseos e intereses más personales de los participantes del equipo, es decir, obviamente no de un texto, no de una idea previa, no de un concepto ni de un lugar adonde arribar. (Jazmín Sequeira, comunicación personal, 6 de junio de 2018)

Sequeira explicita la atención que recibe el proceso en el teatro y su carácter experimental y reflexivo:

a pensar el teatro (...) que no es sólo un oficio o una práctica que está localizada en los ensayos, en el cuerpo, en el hacer, sino también una práctica que se nutre de hacerse preguntas, de leer, de cuestionar, de pensar, de organizar encuentros con otras personas. (...) pensar el teatro más dentro del campo teatral específico, los ensayos, lo que es la dramaturgia de la escena, la dramaturgia de la actriz, del actor. (Jazmín Sequeira, comunicación personal, 6 de junio de 2018)

Tomemos en cuenta que en este discurso el teatro se equipara a la práctica de los ensayos y la reflexión, que a su vez toman una perspectiva experimental. Si bien otras concepciones valoran el surgimiento de un proyecto a partir de una temática, un texto, una idea o un grupo, consideramos que, para los distintos tipos de objetivos, en general siempre hay un gesto hacia la experimentación. Nos referimos a un deseo de probar y examinar de modo práctico la singularidad, las cualidades y la fuerza de una búsqueda. En otras palabras, la resolución de problemas de producción se emprende por vías desconocidas (al menos, para ese colectivo), por lo tanto, podemos decir que la experimentación en los procesos está convencionalizada, en términos de Becker. La resolución de un problema a través de una solución más o menos similar configura una convención.

No obstante, la explicación aún es insuficiente para comprender por qué los procesos se sostienen prolongadamente en el tiempo y fructifican. Tampoco

alcanza con que el objetivo pase de la esfera individual de la dirección a su asunción grupal, que significaría el establecimiento de un contrato inicial que pacta un compromiso a futuro. Una de las claves para que comprendamos el fenómeno la expresa Rodrigo Cuesta:

La confianza que deposita el otro sobre vos, también. Ahí sí, yo creo que el otro se deja, se deja moldear, si se quiere, por la mirada de afuera y confía. Capaz que se siente un estúpido o se juzga el actor constantemente, pero ahí está el director. (...) No sabíamos por dónde íbamos y sin embargo íbamos juntos, al tomar el ensayo como un proceso de experimentación. (Rodrigo Cuesta, comunicación personal, 26 de junio de 2017)

La confianza en el proceso, en la dirección y en el grupo son centrales para que el compromiso de experimentar se sostenga en el tiempo. Esa caminata a ciegas que es el ensayo –y no cualquier tipo de ensayo, sino uno que prueba e intenta nuevas formas de hacer las cosas– es posible únicamente por la confianza mutua que se tienen las personas, por la convicción en las capacidades de los pares y en el afecto que se guardan.

### Procedimientos de la dirección sobre las dinámicas de trabajo grupal

A cada concepción teatral le corresponden una serie de expectativas de la forma ideal que tomaría un colectivo. Es posible establecer dos polaridades, por un lado, la constitución de un colectivo homogéneo –que borra la diversidad, establece formas únicas de ser y hacer, para masificar a los sujetos en un sujeto colectivo que “universaliza los rasgos singulares” (Agamben, 1996, p. 18). Por el otro, la conformación de un colectivo de singularidades bajo “la idea de una comunidad inesencial”, es decir que su reunión no se somete a rasgos esenciales.<sup>81</sup> Otro modo de pensar la constitución de sujetos colectivos es tomar en cuenta “lo común” que reúnen a las “identidades colectivas” (Mouffe, 2014) a partir de intereses y también, pasiones. Sequeira busca establecer sus procesos en proximidad a este último tipo y lo construye alrededor de preguntas:

¿cómo se complementan los puntos de vista diferentes, heterogéneos, singulares? no perder de vista la singularidad en lo colectivo, no homogeneizar (...) Y, para ir en contra de la homogeneización, es pensar procedimientos concretos, inventar procedimientos concretos,

---

<sup>81</sup> Al respecto, Mouffe plantea que las críticas al esencialismo proponen “un movimiento de descentramiento que impide la fijación de un conjunto de posiciones en torno a un punto preconstituido” (2007, p. 13).

para asegurarte que estar todos pensando lo mismo no significa perder la singularidad de mi propio punto de vista. (Jazmín Sequeira, comunicación personal, 6 de junio de 2018)

Podemos entender que la construcción de un común –como es llevar adelante una poética grupal– no demanda abandonar los saberes, las intuiciones y los deseos de cada integrante del grupo. Si antes dijimos que hay una escasa documentación –y mucho menos análisis– de algunos aspectos de los procesos, encontramos valiosa la explicitación de los procedimientos directoriales relativos a trabajar la dinámica grupal, desde una perspectiva artística y no psicologista. En la entrevista, Sequeira es consultada por las tareas de la dirección y es llamativo que sus respuestas estuvieron casi completamente abocadas a la dinámica de trabajo grupal en proceso: su pensamiento estaba situado en la metodología de creación grupal de los ensayos. En otros casos, los directores y directoras se circunscribieron a pensar los materiales (*el director debe estudiar la obra*) o al acontecimiento teatral (*el director debe diseñar el dispositivo de recepción*). En el caso de esta directora, su entrevista centra la atención en este momento del proceso escénico y por ello lo retomamos en extenso, resaltando algunos pasajes en cursivas:

coordinar, escuchar (...) *La escucha para mí es clave* (...) Si se entiende tradicionalmente la dirección como el que propone, el que dice, el que habla, para mí hay que hacer un poco más cóncavo todo. [La dirección] es más preguntar, *preguntar para ver justamente qué aparece en cada quien. La pregunta deja un espacio vacío para que cada uno se mire a sí mismo, saque cosas y lo ponga ahí.* Después, escuchar, para saber reconocer. Saber escuchar para mí es una tarea que no terminas de aprender a hacer nunca, porque siempre hay tantas cosas. Uno con la mirada *está editando todo el tiempo.* Así como haces foco con la mirada y no ves lo otro, con la escucha pasa lo mismo. *La escucha como un reconocimiento complejo de todo lo que está sucediendo al mismo tiempo en un ensayo.* También *señalar cosas para que se las piense, se las discuta.* También *abrir la comunicación* para que no sea unidireccional, para que no sea de los actores hacia la dirección, sino que circule y que la discusión sea realmente colectiva. También abrir la sensibilidad al momento de proponer y al momento de escuchar, percibir las propuestas de la escena. Las propuestas en un sentido amplio, porque uno propone desde el cuerpo [y también] la propuesta en términos convencionales “traigo esta propuesta”, pero también [la propuesta de] lo que empieza a surgir en la escena. Montar, *el trabajo de montaje constante.*

F: ¿No es algo del final?

J: ¡No! *Se monta hasta cuando propones en la primera reunión, propones un punto de partida, ya estás, para mí montando, porque estás eligiendo, el elegir una consigna y no la otra* [es montar]. Te diría más, las palabras con que des una consigna ya estás, de alguna manera, *perfilando posibles campos de resonancia, posibles campos de respuestas*. Entonces para mí, elegir y montar es algo que se está haciendo todo el tiempo y también lo hacen los otros, para mí, no es algo específico de la dirección.

F: ¿Pero es algo que la dirección también hace?

J: Sí, eso sí. También *anudar* en el sentido de, esto lo tomo de algo que decía Silvio Lang, no es mío lo de anudar, que lo toma de Lacan. Todo lo que se abre y se diversifica, por momentos hay que traer [y decir] “miren, tenemos esto, esto, esto y yo creo que se está potenciando acá” (...) Y entramar, tiene que ver con el montaje. (Jazmín Sequeira, comunicación personal, 6 de junio de 2018)

Como tarea central, vuelve a surgir con preminencia la escucha. Una tarea que jala de la sogá de la pausa, del mismo modo que lo hace la pregunta, que es tomada como un provocador del espacio vacío. Cuestionando, pretende abrir un lugar para cada miembro del grupo. Llamamos la atención a las formas de expresión: es distinto “abrir un lugar para el grupo” a puntualizar la individualidad de sus integrantes (“para ver justamente qué aparece en cada quien”). La pregunta incluye un carácter introspectivo que estimularía el autoconocimiento. En un movimiento similar, se encontraría la apertura de la comunicación, que espera romper el monopolio de la dirección respecto de los diálogos. El objetivo es rehacer las líneas de comunicación en una lógica de red y trama, cortando con la unidireccionalidad de las diadas dirección-actuación y dirección-artistas técnicos.

Otra operación llevada a cabo por la dirección es la selección y la focalización, cuestión que ya revisamos y que se reitera en este discurso, aludiendo al “reconocimiento complejo de todo lo que está sucediendo al mismo tiempo en un ensayo”. Lo observado es recortado para luego dirigir el interés y esfuerzo hacia allí. En un gesto similar se ubica el señalamiento como procedimiento. Señalar implica verbalizar aquello que se observa con el propósito de que la totalidad de integrantes del grupo lo adviertan también y tengan oportunidad de pensarlo. De algún modo, es una igualación de las percepciones, nivelada por la sensibilidad de quien dirige. En el mismo conjunto de procedimientos ubicamos la acción de anudar, que avisa de posibles enlaces en virtud de criterios relacionados a los sentidos o a las

sensorialidades.

El procedimiento de montaje ostenta otra complejidad, ya que se refiere tanto a cuestiones de la dinámica grupal como a aspectos relativos a la puesta en escena.<sup>82</sup> Durante la entrevista, a sabiendas de que se suele identificar el montaje con un trabajo solamente sobre las materialidades, se preguntó sobre la etapa en la que se monta con el propósito de provocar la explicitación de las concepciones al respecto. En ese momento, aparecieron algunas señales para la comprensión del rol en su carácter propositivo:

J: ...Montar, el trabajo de montaje constante.

F: ¿No es algo del final?

J: ¡No! Se monta hasta cuando propones en la primera reunión, propones un punto de partida, ya estas, para mí montando, porque estas eligiendo, el ya elegir una consigna y no la otra, te diría más, medio de neurótica te voy a decir, las palabras con que des una consigna, ya estás de alguna manera, perfilando posibles campos de resonancia, posibles campos de respuestas. (Jazmín Sequeira, comunicación personal, 6 de junio de 2018)

La primera reunión es el momento en que se realiza la propuesta, el punto de partida, del proyecto. La construcción de esa propuesta tiene la capacidad de imaginar posibles campos de respuestas que, sin ingenuidad, son tenidos en cuenta por quien dirige. Montar se entiende como la selección y la puesta en juego de una posibilidad, la decisión de una alternativa y no de otra a sabiendas de que eso provocará respuestas en los demás.

### Recursos materiales y tiempo en los procesos

La cuestión de las condiciones de producción afecta la metodología de trabajo y de creación grupal. El tiempo que se emplea y los distintos recursos están convencionalizados en el teatro independiente. Entre los factores que modifican los procesos están: el espacio institucional donde se realizan los ensayos, la etapa del proceso en que se accede a las materialidades sonido, luz, escenografía, etc., el tipo de pacto que se entabla con los y las artistas técnicas, el tiempo que se utiliza para ensayar y la calidad de ese tiempo, entre otras. Esas cuestiones son gestionadas de manera grupal o centralizadas en la dirección, de acuerdo a las concepciones con las que haya sido fundado el grupo.

Los grupos teatrales organizan sus ensayos en torno a un espacio que puede

---

<sup>82</sup> Trabajaremos el montaje de los materiales en otro apartado.

ser profesional, como una sala del circuito de la Red de Salas Independientes, o un sitio inespecífico del que disponen. En general, los grupos preferirán ensayar en la sala donde presentarán la puesta en escena, lo que es muy beneficioso considerando que la experimentación no tendrá que ser readaptada a una nueva espacialidad. El uso del espacio es una de las tantas aristas que un proceso de ensayo aborda, ya que afecta a todos los materiales y artistas comprometidos. Actores y actrices consideran las distancias y dimensiones del espacio para desplegar su corporalidad, inclusive, se abren posibilidades para jugar con las especificidades que el sitio disponga (una ventana, un baño, una escalera, una puerta). De igual modo, los y las artistas técnicas diseñarán sus materiales para ser puestos en escena en una espacialidad particular. Muchas veces, sus trabajos asumen el doble desafío de saber que el espacio es indeterminado y que las obras giran de sala en sala, por lo que escenografías y luces tienen que poder funcionar en contextos diversos. Además, cada sala les aportará a estos artistas un equipamiento particular y necesitarán adaptar su propuesta a las posibilidades técnicas con que cuenta el espacio. A la vez, el dispositivo de recepción está emplazado en un espacio: durante el proceso, quien dirige podrá imaginar cómo será la recepción de acuerdo a los ángulos de visión, a las sensaciones kinestésicas, a las resonancias sonoras que perciba. Todos estos aspectos son materia de prueba e indagación, por ello, el espacio es relevante para el proceso de creación.

La sala teatral brinda grandes posibilidades, no solo por su proximidad a lo que sería la función sino por la facultad de indagación específica sobre los demás materiales de la puesta, como la escenografía, la sonoridad o las luces. Rodrigo Cuesta se refiere a estas potencialidades durante los ensayos como entrar en sintonía:

la sala te da otras posibilidades de entrar en sintonía, podés ensayar con las luces, con una escenografía más cercana porque es la que vas a tener, porque tenés tu sala para guardarla, tenerla de antes, poner la música que vos querés. Cuesta mucho mantener la sala pero siempre digo lo mismo, nosotros tenemos ciertos beneficios y está buenísimo tenerlo... ya que yo me rompo el lomo para tener [la sala], por lo menos quiero ensayar con las luces, con las cosas que tengamos. Los ubica a los actores, y a todos en realidad, en otra sintonía. (Rodrigo Cuesta, comunicación personal, 26 de junio de 2017)

Tener los beneficios de contar con los materiales durante el proceso de ensayos está asociado a un tremendo trabajo, no sólo para producirlos sino para costear lo que significa una sala propia que aporte esas libertades. Son muy

pocos los casos en que esto ocurre: de las y los 12 directores que estudiamos sólo 5 cuentan con un espacio propio para ensayar, afrontado por colectivos de hacedores que gestionan el sitio. El caso más evidente es El Cuenco, que como asociación civil conglomerada a un grupo de artistas que llevan a cabo sus actividades en ese espacio.

Sin embargo, ensayar en una sala por alquiler es más bien oneroso: todo el costo de un proceso puede representar el 50% de los subsidios más cuantiosos, como los otorgados por el INT o la Agencia Córdoba Cultura. Es por este motivo que algunos grupos del circuito (e inclusive algunos proyectos de los directores que estudiamos) utilizan otros tipos de espacios para desarrollar sus procesos. Estos pueden ser espacios culturales no específicamente teatrales cuyo uso se canjea por el hecho de formar parte de esas asociaciones (organizaciones políticas, asociaciones profesionales, centros culturales independientes o del estado). La cuestión de los recursos económicos no deja de ser imperante a la hora de las posibilidades de experimentación, incluyendo una gran inversión por parte de hacedoras y hacedores, que conviven con la incertidumbre de recuperar lo invertido solo si gestionan fondos estatales. La dinámica que imponen los entes del Estado define que los fondos sean cobrados varios meses después de que hacedoras y hacedores invirtieron de sus dineros personales para emprender el proceso de ensayos, a sabiendas que muy difícilmente las funciones aporten alguna clase de ganancia económica.

A su vez, contar con escenografía, iluminación o sonoridad no es una cuestión exclusiva de recursos. La composición de esos materiales depende, en general, de artistas específicos. La forma de trabajo con esos artistas es variable: pueden integrar el grupo o tener una participación puntual en el proceso. Un o una artista que tiene una participación puntual se reúne con el grupo o sólo con quien dirige para comprender el proyecto y elaborar una propuesta. Puede asistir a algún ensayo y en algún momento del proceso, entregar el producto de su actividad: música original, escenografía o inclusive la planta de luces. Un o una artista técnica que se integra al grupo se suma a la gran mayoría de los ensayos y asiste a todo el proceso. Provee o no borradores de lo que será luego su aporte final, con su presencia ejercita la observación de lo que se está produciendo y sus intervenciones también configuran la trama creativa del proyecto. Aquellos materiales que vaya ofreciendo se irán incorporando a la escena de un modo fluido, sin forzamientos, ya que, si hay tiempo de juego y de ensayo con esos materiales, las inclusiones darán más material a la escena para fructificar en nuevas ocurrencias o en profundizaciones. Siempre que se integren, sus propuestas tendrán posibilidades de idas y vueltas, de configurar

borradores que mejoren según las necesidades del proceso e inclusive, de hacer la primera propuesta en función de su sensibilidad y no de la mediación que la figura de la dirección le imponga.

El tiempo intermedia estas participaciones, madura los materiales y habilita los juegos; empero, el tiempo en demasía puede desgranar un proyecto o volverlo inviable. El equilibrio es precario entre las condiciones de producción y el tiempo, como lo es entre la tensión pausa-avance en las decisiones directoriales.

Consideremos primero, la extensión de los proyectos: como dijimos está consensuado o convencionalizado lo que es un proyecto breve o uno extenso, 3 a 6 meses o años. En paralelo, un proyecto puede tener una frecuencia de ensayos de distintos grados de intensidad: 1 vez a la semana, 2, 3 o incluso 4, dependiendo de la duración general del proyecto y la inversión de tiempo que el grupo quiere hacer. Cada ensayo puede durar como mínimo 2 horas, –valor que está convencionalizado para el alquiler de las salas y sus protocolos de ingreso y egreso– o muchas más horas, dependiendo de la excentricidad del proceso. Otra variable a considerar es la calidad del horario que se destina para ensayar, teniendo en cuenta que es el momento del día en que la totalidad de los y las integrantes coinciden y que puede corresponder con horas ya entradas en la noche, excesivamente temprano por la mañana o inclusive los fines de semana. Estos horarios marginales pueden alterar la calidad de la disposición de los participantes del ensayo, ya que deben sobreponerse de las jornadas laborales de sus trabajos alimenticios.<sup>83</sup> En el caso de grupos numerosos, más de 6 u 8 participantes, coordinar agendas se vuelve una tarea titánica que requiere de esfuerzos especiales y puede conducir a elegir horarios marginales, ensayos intensivos (muchas horas, pocas veces) o ensayos poco frecuentes durante un prologado tiempo. El riesgo de los procesos que se extienden en el tiempo es la desgrane del interés y la dispersión de sus integrantes.

Ahora bien, ¿en que se ocupa el tiempo reservado para el proceso?<sup>84</sup> De las entrevistas surge que habrá tiempos de indagación, de exploración, de entrenamiento, de repetición de lo que ya está decidido e incluso, tiempos de juego sobre las partituras. La administración de esos tiempos suele depender en buena medida del rol de la dirección, aunque sea una labor que aparentemente no le correspondería.

---

<sup>83</sup> Bourdieu se refiere a aquellos trabajos “menores” (1995, p. 336) que permiten la supervivencia y que están relacionados con el campo artístico. En nuestro caso, los trabajos alimenticios no necesariamente están vinculados con el teatro.

<sup>84</sup> Para profundizar este punto, recomendamos el trabajo de Gabriela Aguirre Visconti sobre temporalidades en procesos escénicos de teatro independiente.



## Los grupos: ¿una cuestión de afectos o de capacidades?

El análisis que desarrollamos sobre grupalidad toma como punto de partida su centralidad en las metodologías de trabajo. Nuestras preguntas se concentran en los fundamentos de las asociaciones, distinguiendo motivos, necesidades y condiciones. Consideramos que el origen de las conformaciones establece el encuadre de lo que el grupo hará y cómo se organizará. A la hora de observar las motivaciones, registramos la reiteración de emocionalidades y valores vinculados a la amistad, la confianza y la historia de vida compartida. Identificamos el impulso hacia otras personas, vinculado al deseo de estar juntas, de crear con esos otros, de continuar indagando con unos individuos particulares. Es central reconocer que lo que organiza las grupalidades es la afectividad y no las capacidades artísticas de las y los miembros del grupo. A lo largo de este apartado abordamos cómo es que los afectos constituyen a los grupos humanos y son a la vez lo que potencia al trabajo artístico en sí.

En algunos discursos de los/las entrevistados/as fue posible reconocer que presentar capacidades técnicas adecuadas para el desarrollo de la idea de quien dirigía era el causal exclusivo de invitación al proyecto, sin considerar los deseos, los vínculos o la profundización de problemáticas de producción. Sin embargo, las concepciones que nos interesa revisar aquí son aquellas que potencien nuestra comprensión de la dirección teatral en teatro independiente, más que reiterar modalidades que responden a las lógicas mercado, como lo serían aquellas que solo pretenden optimizar los recursos para obtener productos y sus réditos correspondientes. Al respecto Luciano Delprato critica la cooptación de las lógicas de mercado al interior del teatro independiente: “sin que nos demos cuenta (en tono de parodia) “hagamos una obra en cuatro meses en vez de un año”. Son criterios industriales que están tratando de minimizar costos para maximizar ganancias”. En las entrevistas analizamos las motivaciones para conformar grupos, que mayoritariamente se volcaron a la cuestión de los afectos. El deseo de estar juntas fue reiterándose en la gran mayoría de los y las directoras.

Proponemos una lectura de estos deseos de estar juntas en una clave que complejice las afirmaciones tautológicas, «trabajamos juntos porque somos amigos, somos amigos porque trabajamos juntos», a través de la perspectiva del giro afectivo. Si bien es un campo teórico complejo, que está lejos de plasmar definiciones, hay algunas nociones que nos sirven para pensar lo que surgió en las entrevistas y en lo que conocemos por nuestra inmersión en el campo. Sobre el giro afectivo Cecilia Macón y Mariela Solana entienden que:

Se trata de un entorno conceptual que, aunque diverso, coincide –como

la teoría *queer* en términos generales– en corroer una serie de dicotomías: en este caso la distinción entre pasiones y razones es disuelta, cuerpo y mente son pensados como una unidad y, centralmente, los afectos son entendidos tanto como acciones –determinadas por causas internas– como en términos de pasiones –determinadas por causas externas. El giro afectivo puede ser entonces presentado como un proyecto destinado a explorar formas alternativas de aproximarse a la dimensión afectiva, pasional o emocional–y discutir las diferencias que pueda haber entre estas tres denominaciones– a partir de su rol en el ámbito público. (2015, pp. 15-16)

De este modo la dimensión afectiva, pasional o emocional –que envuelve las tramas vinculares de hacedoras y hacedores teatrales– tiene efectos en el ámbito público: los grupos son organizaciones que afectan la vida social con su accionar. Dichas organizaciones de la esfera pública están colmadas de emocionalidades, pasiones y afectos. Tanto en su funcionamiento como en su constitución, los colectivos se traman en una lógica afectiva “que sustenta o preserva la conexión entre las ideas, los valores y los objetos” (Ahmed, 2019, p. 102). Nos referimos a la importancia de la lógica afectiva por encima de las lógicas de mercado: no es el dinero, pero tampoco el éxito, el que cohesiona a un grupo o impulsa a quien dirige a efectuar la llamada que inicia un proyecto. Nuevamente, el tiempo juega un lugar trascendente: es escaso para hacedoras y hacedores de teatro independiente, porque en su inmensa mayoría están obligados a emprender trabajos alimenticios que ocupan la mayoría de su jornada. Entonces, los trabajos artísticos deben ser cuidadosamente elegidos ya que emplean un tiempo valioso: el tiempo recreativo, el tiempo improductivo, el tiempo del placer, el tiempo de vivir la vida. En ese marco, un proyecto teatral estará más emparentado a las pasiones, a los deseos y al placer que al éxito económico o al éxito de otras especies de capital.

Algunos autores entienden al afecto como una fuerza y destacan su dimensión performativa: “los afectos refieren generalmente a capacidades corporales de afectar y ser afectados, o el aumento y la disminución de la capacidad del cuerpo para actuar, para comprometerse, o conectar. De hecho, ‘los afectos actúan’” (Gregg y Seigworth, 2010, p. 2). Esa capacidad de actuar y de hacer es la que permite que el deseo de estar juntas se vuelva acto y los grupos dejen de ser imaginarios para volverse tangibles, concretos: grupos de personas reuniéndose en contra de cualquier lógica económica, e incluso a veces, en contra de cualquier “interés desinteresado” (Bourdieu, 2013, p. 82).

Ana del Sarto (2012) recupera la diferencia spinoziana entre el afecto como

fuerza, “la fuerza de un cuerpo que afecta a otro” y el afecto como capacidad, como afectación que sería “el residuo o impacto que aquel deja sobre el cuerpo afectado (affected body), el cual puede ser pasajero pero produce capacidades particulares en los cuerpos y en su relación con otros cuerpos externos” (pp. 47-48). Así podríamos identificar al afecto-fuerza con el impulso de armar un grupo, de reunir a un conjunto de personas. Ese afecto-fuerza suele ser impulsado por la dirección o por la dirección y algún actor o actriz que es pareja creativa desde el comienzo de su trayectoria. El afecto-capacidad o afectación podemos reconocerlo en la permeabilidad de hacedoras y hacedores a los impulsos de otros para formar grupo y su adherencia a esos afectos-fuerza. Aun permitiéndonos estas observaciones, advertimos que los afectos son “sociales, inestables, dinámicos, paradójicos” y que “constituyen una lógica capaz de dar cuenta del lazo social” (Macón y Solanas, 2015, p. 17). A la vez, Sara Ahmed exhorta a poner atención a la desromantización de los afectos ya “que ningún afecto es por sí mismo ni opresor ni emancipador” (Macón y Solanas, 2015, p. 20). En lo que sigue, se abordan algunos afectos-fuerza que conforman las concepciones de fundación de los grupos, conjugando lógicas afectivas que potencian la producción artística.

### Deseo de estar juntas y profundizar problemas de creación

Como afecto-fuerza, la elección de las personas con las que producir está basada en la trayectoria compartida y en el placer que genera trabajar en conjunto. Esa continuidad también brinda posibilidades de profundización de problemáticas de creación. A la vez, algunos arriesgan un gesto hacia lo desconocido con la inclusión de alguna persona nueva que integre el grupo que viene consolidado desde hace varias décadas. Reconocen que lo colectivo se activa desde el placer, desde el deseo de compartir con esas personas el trabajo artístico y una voluntad por profundizar desafíos compositivos con ellas:

Generalmente hay vínculos y gente con la que vengo trabajando hace mucho y los sigo eligiendo, porque nos encanta trabajar juntos, pero siempre tratamos en cada proyecto, [de] abrirnos y trabajar con alguien que no conozcamos. Se viene dando eso y está bueno, porque trabajar con quienes ya tenés historia, te permite profundizar; pero también trabajar con gente, desconocidos, te permite ir hacia nuevos lugares. Entonces esa combinación está buena. (Jazmín Sequeira, comunicación personal, 6 de junio de 2018)

La lógica afectiva tendría varios niveles de afectación: uno es la conformación

del grupo, de ese deseo de estar juntas; otro es el conjunto de pasiones creativas individuales que se ponen en común para producir colectivamente. Cada uno de esos afectos creativos individuales puede conjugarse hacia propuestas que uniforman en base a un único criterio o hacia procesos que incentivan la heterogeneidad y la explicitación de las singularidades técnicas o compositivas de los integrantes del grupo. En las concepciones de los y las entrevistadas había quienes asumían que las problemáticas individuales configuraban un punto de partida para la creación y que el rol de la dirección “montará”, mediante las consignas y las dinámicas de trabajo de los ensayos:

[un proyecto] emerge de bucear previamente en el lugar de encuentro de los deseos o intereses más personales de los participantes del equipo (...) de la pregunta: hoy, ¿qué te problematiza, qué te cuestiona, qué te emociona, qué te atraviesa, qué te preocupa, qué querés conocer más y te llama? La pregunta en realidad está más dirigida a que cada uno del grupo comparta al grupo algo, un material concreto [y] tangible que lo preocupe, lo emocione, pero verdaderamente. Que hay algo ahí que a vos te genere algo fuerte, importante, significativo aunque no sepas qué es, entonces quizá puede ser una poesía o puede ser una carta que alguien te escribió alguna vez, o puede ser un objeto o un evento que sucedió puede ser una escena de una película. Entonces el hecho de que esté materializado formalmente en algo, de alguna manera lo saca de tu subjetividad, lo pone ahí para que todos podamos vincularnos, sensorial, afectivamente... (Jazmín Sequeira, comunicación personal, 6 de junio de 2018)

Cabe aclarar que las conformaciones grupales pueden obedecer a motivaciones afectivas en primer lugar, que desencadenan un proyecto; o bien, la motivación de emprender un proyecto (pensado individualmente) lleva a convocar personas por sus aptitudes compositivas o técnicas y por afinidades afectivas. Si bien cada equipo se conforma de manera distinta, el deseo juega un rol relevante en los dos escenarios. Más allá del reconocimiento de los saberes y de las capacidades de esas personas, el valor afectivo organiza prioritariamente la conformación del grupo:

F: ¿Cómo sería el proceso, por ejemplo, de *Recetaria*?

D: sí [es correcto especificar una obra], porque para mí [los procesos] nunca son iguales, entonces está bueno señalar [uno en particular]. *Recetaria*. Primero nos juntamos con Maura [Sajeva], vimos con quién teníamos ganas de trabajar. Inmediatamente, las dos dijimos “Mauro [Alegret]”. Después, nos juntamos los tres con Mauro y dijimos “sumemos

a alguien más” y estuvimos pensando hasta que llegamos a Fabricio [Cipolla]. (Daniela Martín, comunicación personal, 7 de diciembre de 2018)

En cambio, para otros proyectos la conformación del grupo queda en manos de la dirección. En algunas entrevistas esta actividad se percibe como constitutiva del ejercicio integral del rol. Varios directores y directoras consideran que esa responsabilidad integra la convención de lo que la dirección tiene estipulado como actividad:

En la conformación del grupo, por lo menos cuando es un proyecto impulsado por mí, porque estamos hablando de eso, ¿no? No [estamos hablando] de este [proyecto en] que [los integrantes del grupo] me llamaron para que lo dirija. [En] los dos [proyectos] que estoy haciendo ahora, me llamaron, no los impulsé directamente, por más de que les propongo cosas. En este sí, en *Inside Me*, por ejemplo, en casi la mayoría que dirijo, son [conformados] a través de las ganas de las personas con las que tenés ganas de trabajar o que alguna vez te cruzaste, o se te vino una imagen, un sueño. Y hay algo de eso que [te convoca]. O alguien con el que trabajaste una cosa y quisieras probar otras. Mutuamente, nos hemos dicho [que queremos trabajar juntos]. (Eugenia Handandoniou, comunicación personal, 10 de julio de 2018)

En los casos en que la persona que dirige es convocada, la dirección se limita a “proponer cosas”: que pareciera no ser lo mismo que dirigir. La integralidad del rol ocurre cuando el proyecto es impulsado por la dirección y queda bajo su órbita la conformación del grupo.

El deseo de trabajar juntas y de profundizar problemáticas de creación es lo que hace que la dirección ejerza el afecto-fuerza que influye en los demás y termina constituyendo el grupo. En otras entrevistas el valor del encuentro con otros es el origen del proyecto: así lo plantaron Martín Gaetán, María Palacios, Gonzalo Marull y Marcelo Arbach –más allá de acoplar otros intereses a este–.

### Calidad humana como potencia artística

Cuando hablamos de los afectos no sólo nos referimos a su influencia en la conformación de los grupos, sino también a la posibilidad de reconocer cómo actúan sobre la potencia de la producción artística. El director Marcelo Arbach menciona a la calidad humana como una condición para la creación. Su valor está en que permite la apertura a las contribuciones de todos los integrantes, cuyo aporte específico redundará en un proceso potente. Es claro para muchos directores y directoras que las visiones egoístas o cerradas truncan

los procesos creativos. La convención de la comunidad teatral es valorar los procesos, asumiendo que las obras de calidad emergerán de procesos ricos o que, si la obra aún no fuera todo lo que el proceso sí fue, la experiencia es capitalizable por los integrantes del grupo. Por eso, la calidad humana como requisito viabiliza procesos creativos que valgan el tiempo que se invierte en ellos:

La facultad es un espacio importante, te cruzas con gente. Formar grupos. Los talleres que he hecho yo, donde se ha formado gente. Y encontrar gente, digo eso siempre, [con] calidad humana. Y me parece que gente que tiene calidad humana tiene muchas más probabilidades de entender cómo es la creación artística o la creación en teatro que otra gente que es más egoísta o más cerrada. Cada vez me centro más en hablar de calidad humana, que es lo que pasó en “Piel de lobo” que se forme un colectivo de gente que son buena gente y que más allá de eso, después sí lográs un buen producto si se quiere, pero porque hubo un buen proceso. (Marcelo Arbach, comunicación personal, 14 de noviembre de 2019)

Podemos cuestionar la asociación entre bondad y “creación” considerando que no es la bondad la que producirá la creación y que personas con actitudes egoístas bien pueden llevar adelante proyectos. Sin embargo, interpretamos de las palabras de Arbach que la calidad humana propicia cierto tipo de procesos, especialmente aquellos que se permiten regular el avance y la pausa sin el apremio de la efectividad y la maximización de los recursos. Asimismo, llama la atención en el testimonio que “encontrar gente” es lograr dar con personas que tengan esa calidad humana: hallarlas, reconocer sus cualidades sensibles y trazar vínculos que pervivan en un proceso teatral. Con similitudes al amor, este “encontrarse” tiene tanto momentos de observación como de atracción e incluyen al afecto-fuerza y al afecto-afectación. Los contextos de encuentro están muy vinculados a los espacios formativos, a la universidad y los talleres. En estas situaciones ocurren procesos de seducción debido a que, por un lado, es posible observar las capacidades compositivas y técnicas de pares o de estudiantes (si se está en el rol docente); y por otro, solamente es un ejercicio. Los espacios formativos son sitios de prueba y en ellos se ensaya si las dinámicas grupales entorpecen o potencian, si las personalidades son compatibles, si las destrezas promueven concreciones escénicas, si la seducción deslumbra a los integrantes y los moviliza a continuar juntas. Ese espacio de sondeo dará la pauta para constituir un grupo en serio, por fuera del espacio de formación. Los ejercicios de construcción de escenas, los entrenamientos para

el desarrollo de habilidades y los encuentros informales que se desprenden de los espacios formativos, son un campo de práctica de vínculos humanos. Tanto de las capacidades de las personas como de las fuerzas que nos atraen a ellas o que nos repelen. Son los afectos los que terminan de consolidar los espacios grupales de creación.

Estas son razones más que suficientes para comprender por qué los castings y las audiciones no son una práctica habitual y suelen estar desprestigiados o no son tenidos en cuenta como modos de comenzar proyectos serios. La dinámica de estas selecciones se aleja de las lógicas afectivas, que son fundamentales para la organización grupal.

### La vida cotidiana, la producción artística y la responsabilidad afectiva

Otro afecto-fuerza es la confianza, asentada en amistades de muchos años que involucran aspectos diversos de la vida: lo artístico, lo familiar, la gestión, lo laboral. El afecto-confianza juega un rol fundamental en los grupos, ya que toma en cuenta que la historia de vida compartida incluye instancias de producción artística y de cotidianeidad. En particular en la sala El Cuenco, sus integrantes comparten “la vida” (Rodrigo Cuesta, comunicación personal, 26 de junio de 2017), es decir, conversan sobre sus asuntos personales, ya que sostienen vínculos de amistad de larga data. Eso hace paradigmática la duración de los ensayos y sus etapas. El ensayo pasa por un caldeamiento emocional extenso (una hora o dos), un tiempo de organización doméstica respecto de la logística y lo operativo del espacio que gestionan juntas y el tiempo de actividades vinculadas con la escena propiamente dicha. Quizá les tome entre 4 y 6 horas. Estos momentos no ocurren necesariamente consecutivos ni aislados, sino que se mezclen en la misma medida que la amistad, el trabajo y la creación lo hacen, como Cuesta describió en su relato de los ensayos.

Si los afectos son “aquello que pega una cosa con otra, que sustenta o preserva la conexión entre las ideas, los valores y los objetos”, en este caso logran que aspectos a simple vista heterogéneos –como la gestión de un espacio, la vida familiar y la práctica del ritmo de un texto dramático– puedan coexistir en un mismo tiempo espacio, que es el ensayo (Ahmed, 2019, p. 102):

[aprendí con *El Cuenco*] de la confianza y de saber que estamos todos en la misma también. Hay uno que se pone en otro rol, que es el rol de afuera, que guiará, pero en realidad estamos en la misma. Estamos creando juntos y jugando juntos. Es eso. (...) Me parece que [en *El Cuenco*], de todos nosotros, fuimos tomando cosas y aprendiendo mutuamente,

son 21 años juntos<sup>85</sup>, es un montón, y algunas veces laburamos todos juntos, y otras veces no, otras veces nos separamos, nos re peleamos, que tiene que ver con esta cuestión de lo colectivo y de compartir la vida, prácticamente. (Rodrigo Cuesta, comunicación personal, 26 de junio de 2017)

Cuesta propone una forma de estar juntas que se aparta de la indiferenciación, ya que “lo colectivo” implica labor compartida, pero también distancias y conflictos, involucra amistad y afecto, y se proyecta sobre la vida cotidiana y el paso del tiempo. El director es plenamente consciente de que las elecciones son mutuas y que eso implica responsabilidades afectivas. El afecto-respeto y el afecto-escucha emergen en esta entrevista, como en las de otros directores, que reiteran que esta es una de las acciones que la dirección lleva adelante. Si los integrantes del grupo se están eligiendo de manera mutua, todos y todas ellas y en especial la dirección, no pueden desconocer que esos vínculos merecen ser honrados:

Y más porque uno elige trabajar con esas personas, entonces me parece que esa cuestión, pero no una cuestión, para mí, de contener [afectivamente], sino que yo elijo laburar con vos y vos elegís también laburar conmigo, y me parece que si surgen cosas humanas en el [camino], me parece que hay que saberlas escuchar, porque estas laburando con personas. (Rodrigo Cuesta, comunicación personal, 26 de junio de 2017)

La afirmación que plantea Cuesta de que se está trabajando con personas nos hace preguntarnos si existe en el teatro algún modo en qué no se esté trabajando con personas: lamentablemente la respuesta no es del todo obvia, porque basta bibliografía considera que se está trabajando exclusivamente con materiales. Desde nuestra perspectiva, un proceso escénico es un trabajo creativo llevado adelante por un colectivo humano. Sin embargo, las concepciones que habilitan a pensar que no se está trabajando con personas son aquellas que creen que se está trabajando sobre ideas individuales que se imponen a otras personas. Este tipo de posturas le serían fieles a sus pulsiones personales, a afectos que conducen a producciones artísticas donde primarían las visiones individuales y se perdería la posibilidad de nutrirse de otras singularidades. El rol de la dirección tiene mucha facilidad para acomodarse en posiciones que sólo toman en cuenta las pasiones creativas de quien lo ocupa. Es que no todos los afectos son emancipadores (Macón y Solanas, 2015, p. 20).

---

<sup>85</sup> En julio de 2017.



## Amistad y admiración

Un afecto-fuerza es la admiración: alguien se maravilla de las capacidades que un hacedor tiene para afectar a otros. Es decir, se fascina con la potencia que tiene una o un hacedor para afectar al espectador a través de su técnica o sus destrezas compositivas. Las capacidades producen un efecto de seducción sobre otros y otras, especialmente sobre quien dirige, pues es la persona que observa aptitudes proyectando sobre el propio deslumbramiento, la fascinación que vivirían otros espectadores. Sabiendo que las personas con las que se desea trabajar trascienden las lógicas afectivas y detentan saberes y capacidades particulares, la admiración conjuga ambas dimensiones. Esos saberes y capacidades despiertan pasiones creativas en quien dirige y activan su interés (y deseo) de formar grupo. El marco sigue siendo el afecto amistad y la confianza: no se convoca a cualquier actor excelente, se convoca a un amigo al que admiro. En nombre de esa amistad es que se buscan generar beneficios recíprocos para que el proyecto sea un aporte significativo a la trayectoria artística de la otra persona, asumiendo que también lo será para la propia:

...porque yo trabajo con amigos. Distinto sería que a mí me contrataran y me pongan actores. No, yo trabajo con gente que admiro, que me gusta, que sé que ese personaje le va a venir bien, esa obra le va a venir bien, por algo en particular o encuentro alguna conexión. Encuentro alguna conexión intuitivamente que ese personaje o el universo de esa obra le va a hacer vibrar. Y también actoralmente me gusta que los actores estén bien, que [los espectadores] digan ‘¡qué buenos actores! (...) Las veces que he elegido actores, tiene que ver con eso. También no soy ingenuo eligiendo actores, no es que voy a elegir [a un estudiante de teatro] de primer año y lo voy a hacer actuar, no es una cuestión así. Elijo actores que creo que van para la obra, que son buenísimos, y también trato de sacarles lo mejor, no que se queden con lo que saben de taquito. [Eso es] lo que más me interesa, que el actor convoque. Después, el texto brilla. (Maximiliano Gallo, comunicación personal, 2 de julio de 2018)

De todas formas, se tiene conciencia de las lógicas de mercado que alterarían los modos actuales de conformación de grupo (“Distinto sería que a mí me contrataran”). El mercado garantizaría que el tiempo empleado se traduzca en bienes económicos y, en simultáneo, restringiría las elecciones posibles de formación grupal. Las lógicas afectivas tienen el imperativo de convertir el tiempo empleado en placer, por lo que para poder colmar ese mandato se elige según criterios pasionales, emocionales y afectivos. Las libertades en las elecciones están acotadas a esa trama vincular.

## Puestas en escena

Las concepciones en torno a las obras nos revelan sentidos construidos sobre el teatro, sobre el quehacer, sobre las razones de reunirse y llevar adelante proyectos escénicos. En la literatura revisada sobre la dirección, reconocimos ciertas discrepancias que son visibles también en los entendimientos sobre las puestas en escena. Proponemos tres díadas en torno a las puestas: la primera, situada en el dilema de concebirlas como productos o como problemas; la segunda, como acontecimientos o como dispositivos; y la tercera, como composiciones de materiales o de significados.

La primera díada plantea la polaridad entre concebir las obras como productos o como problemas de producción. Si consideramos a las puestas como un producto, es decir, como la ejecución de un sistema definido de producción, nos atenemos a realizar una comedia de enredos, una obra romántica o quizá representar un texto de manera estable mediante respuestas ya creadas y codificadas. Otra forma es concebirlas como desafíos cuyo propósito impone la exploración de posibilidades al abordar retos compositivos. Bourdieu manifestaba que la dirección se posiciona sobre ciertos problemas y que, de no hacerlo, tal título no le corresponde:

Hace que surjan de golpe el espacio finito de las elecciones posibles que la investigación teatral todavía no ha terminado de explorar, el universo de los problemas pertinentes sobre los que todo director digno de ese nombre tiene, quiéralo o no, que tomar posición y a propósito de los cuales los diferentes directores acabarán enfrentándose. (1995, p. 184)

Esta noción podría responder al espacio de los posibles en la teoría de Bourdieu y puede describir a las propuestas más conservadoras y a las experimentales, en tanto las puestas son entendidas como problemas de producción que recurren a soluciones convencionalizadas o que indagan sobre nuevas formas de resolverlos. En el teatro independiente, está convencionalizado que las obras tendrán aspectos experimentales, en sintonía con el canon de multiplicidad (Dubatti, 2011).

La segunda díada atiende a la preocupación por las puestas en escena desde las nociones de acontecimiento y de dispositivo, que sin ser contrapuestas focalizan aspectos diferentes. Erika Fischer-Lichte (2011) aborda la problemática del acontecimiento haciendo foco en la realización escénica y no en la representación. Para ella, la realización escénica se corresponde con una instancia festiva o lúdica entre artistas y espectadores y su materialidad específica es efímera y dinámica, muy lejos de la lógica de los artefactos estables (p. 72). La idea del artefacto sería válida siempre

que se entendiera por realización escénica únicamente lo que pasa sobre “el escenario”, como si este fuera inmovible. De este modo, la “esteticidad” de la realización escénica –aquello que le otorga su carácter artístico– está dada por el acontecimiento de encuentro y no por la obra creada en sí (p. 72). En estos términos, lo decisivo de la experiencia estética teatral será compartir el espacio real con los cuerpos reales de artistas y público (p. 73). En síntesis, a quienes les inquieta el orden acontecimental, entenderán la materialidad específica teatral como la reunión corpórea de los grupos compuestos por hacedoras y hacedores, y por espectadores.

Desde otro enfoque se proyecta la preocupación por el artefacto escénico, identificable con el dispositivo escénico, es decir, la disposición en el espacio escena de los objetos y las personas. En palabras de Appia, la “máquina de actuar” es aquello que funciona en el territorio de la escena, son los objetos escenográficos, la luz, el sonido y demás elementos que se conjugan con la actuación. Patrice Pavis (2011) afirma que “el término «dispositivo» se ha vuelto el término técnico para describir tanto la forma de la escena como la manera en que ésta organiza el espacio según sus necesidades” (p. 80).

Sin embargo, luego amplía la noción para referirse a la disposición general del acontecimiento, es decir, la organización material del espectador y la propuesta del evento todo, abarcando la relación que se entablará entre los cuerpos de actores y actrices, espectadores y materiales de diverso tipo que estén allí emplazados. En este punto las nociones de dispositivo y acontecimiento encuentran un punto en común: el dispositivo establece las condiciones del acontecimiento. Ilustrando el planteo, el dispositivo indicará si los espectadores permanecen sentados en gradas frente a la escena, si están todos juntos u organizados en dos grupos, si se disponen en un círculo de 360 grados, si se ven entre sí, si se trasladan a lo largo de la función; o bien, si el dispositivo se emplaza en una caja negra, si toma la infraestructura doméstica del espacio (un baño real, una cocina), si es en el aire libre, si es el espacio público, si es de día, si es de noche; el dispositivo marcará también la relación de los cuerpos y elementos con el espectador, si la escenografía está distante, si es muy próxima y se puede observar la textura de su constitución, si los elementos invaden la escena (salpicando, arrojados u ofreciéndose), si los elementos funcionan diegética o extradiegéticamente, si los actores circulan el espacio de la expectación, si mantienen la cuarta pared, si la rompen, si encarnan personajes o son intérpretes de presencias. Estas son algunas, entre numerosísimas posibilidades, de construcción del dispositivo que organiza materialmente a sus participantes y objetos involucrados.

Pavis completa la noción de dispositivo teatral con aportes de Foucault y Agamben, en tanto lo nombran como un conjunto heterogéneo de discursos que funcionan como mecanismos de control de los cuerpos. En nuestro caso, de los cuerpos de espectadores y de actores y actrices por igual. Entendido así, los dispositivos tienen la capacidad de modelar, controlar u orientar conductas, gestos, opiniones y discursos (Agamben, 2015, p. 22). Las vías de construcción y deconstrucción de los dispositivos quedan en manos de las realizaciones escénicas, siempre que tengan la capacidad de montarlos y develarlos o de montarlos y ocultarlos, en virtud de sus objetivos estéticos y políticos (Pavis, 2016, p. 81). Una realización escénica puede proponer un dispositivo cinematográfico, sosteniendo una enunciación realista y mantenerla durante todo el espectáculo. Otra alternativa es que, habiendo construido el dispositivo de enunciación realista, intempestivamente sea develado, lo que conduce a su deconstrucción. La realización misma engaña para luego exhibir el artificio.<sup>86</sup>

La tercera dáda opone concebir la realización escénica como composición de materiales o de significados. Un enfoque afianza la idea de un ensamble de significantes sin significado fijo y el otro se basa en el diseño previo de la trama de sentidos que se propone en la función. Analizando las competencias de la dirección, Argüello Pitt afirma “vislumbrar actividades que se repiten”, y que esencialmente implican la organización de materiales: recortarlos, montarlos y componerlos serían tareas cotidianas (2015, p. 49). Las decisiones apuntan a tensionar los materiales en un nuevo contexto que los desplace de sus significaciones anteriores:

Si pensamos la dirección desde una perspectiva de la organización de los materiales, un director vinculado a la puesta en escena también es un forzamiento de los materiales, un extraer elementos de contextos diferentes para ponerlos en tensión en una nueva situación. Esto es violentar los materiales para darles otro sentido; lo que se realiza como operación es un desplazamiento que provoca su polisemia. (Argüello Pitt, 2015, p. 47)

El rol de la dirección, en este esquema, tiene una centralidad dada por su poder de corte y conjunción de los materiales. Pavis, en ese mismo sentido explicita que el material en sí no porta significado y que es asunto del director “u otro carnicero” disponer de estos. Luego de esa combinatoria, el nuevo

---

<sup>86</sup> Hemos realizado un análisis de puestas en escena de directores de esta investigación en otros trabajos, donde el mecanismo de enunciación y ruptura del dispositivo es empleado con recurrencia. Véase “Piratería teatral: préstamos del cine al teatro en la escena independiente argentina” y “Films escénicos: teatro de préstamos y de piraterías”.

producto que se presenta al espectador continúa teniendo estatuto material “carente de significado” (Pavis, 2016, p. 200).

Ahora bien, estos elementos provienen de materialidades diversas: el cuerpo configura un material, el texto, los objetos concretos, el sonido. A su vez, el origen de estos y su proximidad o lejanía con lo real forma parte de los desafíos compositivos de su incorporación. Las inclusiones de materiales provenientes de lo no-artístico o la recategorización de los artísticos es una operación llevada a cabo por la dirección, de acuerdo a las conceptualizaciones de Serge Proust.

La propuesta de Nathalie Heinich y Roberta Shapiro habilita igualmente considerar este tipo de inclusiones. Las autoras afirman que el proceso de artificación permitiría generar un cambio en la definición de los materiales, reconvirtiendo su estatus simbólico mediante operaciones concretas. La imbricación de varios procesos de artificación sobre materiales diversos desplaza la frontera entre lo artístico y lo no artístico:

La artificación se refiere al proceso de transformación del no-arte en arte, resultado de un trabajo complejo que genera un cambio en la definición y estatus de personas, objetos y actividades. Lejos de abarcar solo cambios simbólicos (recalificación de acciones, exaltación de actividades, acentuación de personas, desplazamiento de fronteras), la artificación descansa sobre todo sobre bases concretas: modificación del contenido y forma de la actividad, transformación de las cualidades físicas de las personas, reconstrucción de cosas, importación de nuevos objetos, reagenciamiento de dispositivos organizativos, creación de instituciones. El ensamble de estos procesos provoca un desplazamiento durable de la frontera entre el arte y el no-arte, *y no primero una elevación en la escala jerárquica interna de los diferentes campos artísticos.* (Heinich y Shapiro, 2012, p. 20)<sup>87</sup>

Desde esta perspectiva es posible considerar las distintas naturalezas de los materiales, que mediante procedimientos directoriales cruzarán el umbral del arte. El texto, por ejemplo, ya no es un continuo coherente sino “pedazos”, retazos que serán cosidos por el “autor-rapsoda, así como luego por el director” (Baillet y Naugrette, 2013, p. 122). Florence Baillet y Catherine Naugrette aseveran que la configuración de sentidos es múltiple a partir de que “el material es puesto a trabajar en una forma polifónica, abierta” de modo que “el sentido es suspendido, plural, donde queda siempre algo por construir” (2013,

---

<sup>87</sup> La traducción es nuestra.

p.122). El cuerpo, por su parte, goza de su carácter real en tanto se relega su capacidad para portar signos, “como expresión y trasmisor de determinados significados”, y se jerarquizan sus cualidades materiales (Fischer-Lichte, 2011, p. 71). Los objetos corren el mismo destino ya que mediante procedimientos actorales o de montaje su valor como significados se disloca: una silla puede dejar de serlo para ser otro objeto o solo materia corpórea. De este modo el problema estético queda desplazado: margina la cuestión de los significados y la representación para dar lugar a la presentación de lo real, “poner en presencia” mediante la confrontación de elementos autónomos (Baillet y Naugrette, 2013, p. 123). Poner en escena materiales carentes de sentidos previos es darles presencia, recortarlos del mundo y apostar a su interacción. En consonancia con el régimen estético de Rancière que diferencia estos procedimientos que pertenecen al régimen representacional, aquel que pone en escena representaciones del mundo real mediante signos.<sup>88</sup> Baillet y Naugrette denominan “estética del material” a esta perspectiva de tratamiento de los elementos de la escena.

### Actuación: búsqueda, desborde y compromiso

Cada director y directora indaga de modos particulares y nuestra reflexión lejos está de proponer generalizaciones. Podemos arriesgar algunas tendencias, vinculadas al canon de multiplicidad: una de ellas es que cada proyecto construye un glosario propio de palabras para referirse a la actuación y la corporalidad, sus cualidades y posibilidades. Del mismo modo, cada proceso indaga sobre búsquedas actorales específicas y construye una poética de actuación propia. Reconocemos la singularidad de cada poética, de cada grupo, de cada proyecto, de cada directora o director: cada indagación es única. En esa multiplicidad observamos algunas resonancias como, por ejemplo, el desborde en la actuación, tendencia que podría rastrearse en distintas teorías y maestros, muchas veces contradictorios.<sup>89</sup>

El deleite por el desborde se reitera en las entrevistas de varios directores y directoras. El desborde está vinculado con las energías de la actuación, su

---

<sup>88</sup> La perspectiva del material está en sintonía con el régimen estético de Rancière debido a que “suspende las conexiones ordinarias” entre forma y materia, entre entendimiento y sensibilidad (2011, p. 41). El régimen representacional prioriza la “apariencia que refiere a una realidad que le serviría de modelo”, contraria a esta perspectiva que posterga la inscripción de significados en los materiales.

<sup>89</sup> Las propuestas de Ricardo Bartís, Alejandro Catalán, Anne Bogart o Cipriano Arguello Pitt pueden ser leídas en este sentido. Consideramos que las formaciones y experiencias corporales de los directores en talleres con maestros son trascendentes en sus búsquedas actorales. Las fuentes de sus poéticas singulares son heterogéneas y la diferenciación de cada “escuela” es una tarea que pierde interés, a la luz de las hibridaciones contemporáneas.

potencia y la intensidad de estados físicos, de emocionalidades, con el volumen y tamaño del cuerpo y la voz, con la expresividad corporal y con todo lo que es capaz de hacer el “cuerpo fenoménico, con su físico estar-en-el-mundo” (Fischer-Lichte, 2011, p. 161). Lo anterior no significa que las actuaciones sean histriónicas, exageradas o estén montadas sobre una plataforma excesiva de actuación, sino que el ritmo global incurrirá en momentos de desborde.

Algunos de los aspectos que pueden desbordar son: la velocidad del movimiento, por lento o rápido; el extrañamiento del comportamiento, por la mínima o por la máxima; la interacción entre actores y actrices, rozando la violencia extrema, el erotismo, la empatía o antipatía, u otras emocionalidades que afloran hacia el partener; la lúdica entre los actores, como cuerpos comprometidos con el juego escénico; lo siniestro, como la corporización contradictoria de lo extraño que se nos presenta como conocido y lo conocido que se torna extraño. Esos desbordes nos mantienen, a espectadores y directores y directoras, en una atención viva en la que nuestro cuerpo mismo es penetrado por la tensión de la escena. Algo que les entrevistades reconocen como propio de la dirección es el placer de ver el compromiso de actores y actrices con la escena y es un objetivo que se busca intensamente durante los ensayos. El rol procura detectar las aristas desde las que la escena puede desbordarse: “y ya en el primer ensayo, apareció algo de irse al orto que estaba buenísimo (piensa) pero fue un proceso de ida y vuelta” (Daniela Martín comunicación personal, 7 de diciembre de 2018). Esta frase, proferida en un encuentro privado y coloquial, da cuenta de la visceralidad del exceso, ligado a la pérdida de control y a llegar a sitios inalcanzables. Quizás está asociado a la distancia de las actuaciones con el relato. En un sentido similar, otros directores declaran qué les maravilla de otros espectáculos para buscarlo en sus propios procesos y que asociados a la noción de desborde. Martín Gaetán dice que son “fuerzas de oposición, de contrapunto” que logren ocultar y sorprender (Comunicación personal, 16 de junio de 2018). Eugenia Hadandoniou se refiere a “lo inestable y lo frágil” que sostienen una tensión desconcertante “que no sabes cuándo va a explotar” (Comunicación personal, 10 de julio de 2018). Marcelo Arbach describe el “despliegue del cuerpo” y la “irreverencia dispuesta de una manera hermosa y poética” de “actuaciones donde se mezcla el grotesco, el expresionismo, el absurdo, el clown [corridos] de un mero naturalismo” (Comunicación personal, 14 de noviembre de 2019). Para expresar lo que la deslumbra de las realizaciones escénicas que toma de referencia, Daniela Martín señala:

La potencia de esas actuaciones. El que se caguen en el relato (*pausa*)

¿no?. (...) (*eleva el tono de voz*) aparte ¡cómo actúan! Los espectáculos en los que los actores y las actrices *dejan todo en la cancha*, ya ahí (*pausa*) me conmueve eso. (Daniela Martín, comunicación personal, 7 de diciembre de 2018, las cursivas son nuestras)

La directora valora la distancia creada entre las actuaciones y la narrativa, ya que considera que en ese punto está su potencia. Las dramaturgias alejadas de la lógica aristotélica, que adoptan modalidades rapsodas, resultan indisociables de la actuación: en la superposición de los materiales “texto” y “corporalidad” se produce el sentido, por eso el límite entre ellos se vuelve borroso.

Las metáforas futbolísticas son habituales en la jerga teatral, ya Ricardo Bartís y Jorge Dubatti han escrito al respecto. Esas comparaciones se actualizan también aquí: “dejar todo en la cancha” es la manera de dar cuenta de la complejidad de la presencia escénica. En nuestra experiencia y también en las entrevistas, poner en palabras el fenómeno es siempre un oxímoron que se evacúa mejor con las palabras de la lúdica futbolística, una experiencia compartida que ha encontrado modos de nombrar lo innombrable del cuerpo y del estar presentes. “Dejar todo en la cancha” es entregarse y entregarlo todo, comprometerse con habitar el aquí y ahora. Para aprender a habitar el presente se apela a la percepción de todos los sentidos, a la conciencia del cuerpo y a la sensorialidad. “Dejar todo en la cancha” es conseguir sentir la interioridad y la exterioridad en simultáneo, logrando conectar ambas esferas. Ofrecerse de ese modo es algo claramente visible por cualquier espectador y por cualquier partener de escena, que reciben esa generosidad que les afecta. Actuación genuina y sinceridad es el nombre que puede tomar la presencia, que no se corresponde con una poética actoral específica sino con la disposición de la corporalidad a un acto de apertura y entrega. “Dejar todo en la cancha” es también, saber jugar con otros y entregarse a ellos. “Dejar todo en la cancha” es dejar correr la intuición irracional que permite hacer sin pensar: meter un gol con la mano, si es necesario. Es notable cuando estos procesos de entrega no ocurren, allí las palabras que emergen de las entrevistas –y también del propio conocimiento del campo– son falsedad, cáscara, impostación, vacío, desconexión, preocupación exclusiva por la forma exterior o la mera pose. Aludiendo al fútbol, es aquel que retacea, que es mezquino, que se guarda para sí aquello que podría dar: “ser pecho frío”, indudablemente.

La actuación es un campo de indagación en sí, capaz de producir material compositivo, corporal y textual. Para Daniela Martín, en el caso de *Recetaria*, los procedimientos actorales se volvieron uno de los tantos tópicos por los que la obra también pasó:



D: En ese proceso, hubo una serie de ensayos en los que yo sí llevaba una pauta. Llevaba organizado (*interrupción*)

F: ¿Pautas de ensayo?

D: Exactamente. Sobre qué improvisar, qué condiciones, qué consignas tirar (...) sobre códigos de actuación (...) Pero, también cuando apareció la deconstrucción de la actuación, también durante una serie de ensayos, empecé a pedirles cosas en relación a lo que cada uno había dicho de sí mismo como actor o actriz. Ahí también salieron algunas pautas: qué pasa con el llanto, con el cuerpo, con la necesidad de caos que Fabricio planteaba. Y también con cosas que ya habían hecho, que ya habían actuado. (Daniela Martín, comunicación personal, 7 de diciembre de 2018)

Intuitivamente recupera una indagación anterior, en la que actores y actriz produjeron textos que fueron retomados. En este ejemplo, la auto referencialidad –actores abordando el tema de la actuación– se presenta en la composición de un modo lúdico. Invitan a quienes no forma parte de la vida teatral a divertirse (e inclusive, a temer) con la escena producto de su búsqueda. En el cada ensayo se produce material nuevo o se profundiza sobre aquello que intuitivamente se rescata de encuentros pasados. La particularidad del caso es que no pretende indagar sobre lo actoral para mejorar la técnica, sino que se trabaja sobre esa dimensión para producir material compositivo.

Si antes hablamos del deleite por el desborde, nos interesa ahora considerar el disfrute del detalle y de la profundización en el trabajo actoral. El vínculo entre quienes actúan y quien dirige promueve el despliegue de las creatividades y alimenta un placer lúdico por un trabajo conjunto que tiene la posibilidad de producir hallazgos escénicos. Maximiliano Gallo profundizó en su entrevista sobre este vínculo y sobre sus búsquedas poéticas. Para este director, la actuación es central: “lo que me interesa de los actores, [es] que el actor se luzca, que el actor sea el centro... [con] los textos... disfrutar de un actor diciendo los textos”. En su modo de abordar la dirección hay una inversión de tiempo importante en profundizar la actuación:

Tuvimos un proceso re lindo porque fueron muchos meses de dedicarle al detalle, al detalle, al detalle... y fue enriquecedor para los dos. Para mí, como director de actores, que me encanta dirigir actores, para ella [Ana Ruiz] como actriz (...) Estábamos con un párrafo una hora, entonces era hermoso, (*como si estuviera dirigiendo*) “a ver, bajá un poquito, pestañá”, “levantá un poquito la ceja”, “respirá antes” o “el hombro tal cosa”. ¿Viste esa cosa del detalle? Es un lujazo. Que una actriz quiera hacer

eso y yo poder hacerlo también. Estábamos los dos *chochos*, la verdad, lo disfrutamos un montón. Con mucho miedo también, pero después a la larga todo eso sedimentó y se notaba, en su cuerpo eso se re notaba y esa era nuestra búsqueda. No importa si [no] hay mucha destreza de puesta, [lo importante] es que sea ella, ahí [actuando]. (Maximiliano Gallo, comunicación personal, 2 de julio de 2018)

La apuesta de Gallo fue, en este caso, trabajar sobre el detalle en la actuación, una labor ardua que no toda la comunidad de hacedoras y hacedores está dispuesta a emprender. Belén Pistone también señala que el detalle es parte de su poética: su mirada se agudiza para buscar operar “pequeñeces con una naturalidad” y elegir “movimientos dentro de lo teatral [como] una mano que se desplaza, una mirada, un saludo” (Comunicación personal, 28 de mayo de 2018). El detalle se localiza en las materialidades específicas sobre las que la actuación puede operar, nos referimos al cuerpo material y su fisicidad: el ritmo, la voz, los músculos del rostro, la respiración y su dosificación, la sonoridad del cuerpo, del ingreso y egreso del aire, los músculos del cuerpo, su tono muscular, las posiciones más extrañas o cotidianas que tome, la condensación de las tensiones en determinadas musculaturas. Listamos, sin ánimo de contener todas las variables, con el propósito de ilustrar aquello que, según nuestras observaciones y experiencias, el vínculo actuación-dirección puede afectar.

La productividad de la experimentación no guarda ninguna certeza, no es posible saber si, luego, en la puesta redundará en algo perceptible para los espectadores. Sin embargo, se decide arriesgar el tiempo en ello y priorizar la materialidad de la actuación por sobre los artificios del dispositivo escénico. El grupo y, especialmente, quien dirige, se apoyan en el placer que les produce ese aspecto del trabajo escénico, que es sobre la corporalidad:

Lo que más me gusta es profundizar en el cuerpo, que el cuerpo tenga micro partituras en la piel, en la respiración. Probar siempre cosas, porque es lo que me gusta a mí como actor, me gusta probar siempre cosas diferentes, en todos los ensayos, todos los ensayos, cosas diferentes. Dentro de [el objetivo] “tengo que llegar acá”, pruebo, pruebo, pruebo... Para que [la actuación] lleve un cuerpo, que no haya algo en que te quedés encorsetado. (Maximiliano Gallo, comunicación personal, 2 de julio de 2018)

La propia experiencia de la actuación alumbra la necesidad de la prueba y los intentos en busca de una corporalidad viva, presente. En nuestros términos, esa ejercitación es un entrenamiento con el propósito de desarrollar destrezas

actorales. Para conseguir afectar la materialidad del propio cuerpo es necesario conocerlo, tener conciencia sobre lo que se es y sobre lo que el cuerpo proyecta hacia otros, sobre lo que el cuerpo hace y es capaz de hacer. En ocasiones, los objetivos escénicos están definidos –por ejemplo, las emocionalidades que una escena despierta– no obstante, en muchas otras oportunidades esos objetivos no están preestablecidos y los resultados devienen de las búsquedas. Esta forma es la que prioriza el trabajo con actores y actrices desde la lógica de la materialidad antes que la de las significaciones, atendiendo al cuerpo fenoménico, al cuerpo orgánico, al “cuerpo físico estar-en-el-mundo” (Fischer-Lichte, 2011, p. 172):

Lo más interesante es el trabajo con los actores. Lo que más me interesa es trabajar con los actores. Creo que a mí me gusta hacer lucir a los actores, tratar de hacer lucir a los actores. Escribo mucho para los actores, para que se luzca un actor, no para tal personaje, [sino] para que se luzca un actor (...) Sacarle el mayor potencial a esa persona, ver lo que tiene para dar y que no se quede ahí estancado. Que uno pueda hacerle sacar lo mejor de sí. Esa, es mi tarea, me gusta tratar de hacer eso, o lo que yo creo que es eso. (Maximiliano Gallo, comunicación personal, 2 de julio de 2018)

En este caso la propuesta dramaturgica tiene un objetivo vinculado a la corporalidad de quién actúa y no a los significados que puedan emanar del texto. El director, en su doble rol de dramaturgo, espera ir más allá de la encarnación de los personajes. Fischer-Lichte (2011) precisa al respecto que el “papel deja de ser, pues, el objetivo y la intención última de la actividad del actor y se convierte meramente en un medio para la consecución de otro fin: dejar que el cuerpo mismo aparezca como algo mental, hacer que aparezca como mente corporizada” (p. 169). La doctrina que pondera significados preexistentes en el texto dramático literario queda obsoleta y se adhiere a una perspectiva que piensa que los actores hacen “que la mente aparezca a través de su cuerpo al conferirle capacidad operativa (*agency*) a su cuerpo” (Fischer-Lichte, 2011, p. 169). La lectura tiene ocasión luego de que acontezca el cuerpo y el texto y no antes, por eso, si Gallo escribe para actores que conoce es porque toma en cuenta la materialidad de sus actuaciones y los recursos de los que disponen.

#### Dispositivos: transposiciones mentales o afectaciones materiales

Desde nuestra perspectiva, la relevancia de los dispositivos escénicos está en sus capacidades para provocar afectos en actores y actrices, y en espectadores. La luz, escenografía, sonido, espacialidad funcionarán en la

medida en que puedan interactuar con la actuación y promover acciones, imágenes, emocionalidades, metáforas junto a ésta.

Las composiciones entre los materiales pueden ser resultado de la transposición de planes previas o producto del experimento y el error en el ensayo. Marcelo Arbach repite hasta el cansancio “todo se comprueba en la escena”, como un modo de revelar que el plano mental individual (de la dirección) o colectivo (del grupo) es insuficiente. El proceso de pruebas es relevante a los fines de que los resultados obtenidos provengan de la investigación colectiva y no de la especulación mental. Creer que es posible corroborar en el plano concreto las imágenes que se alojan en la cabeza de la dirección es un acto de alejamiento de la estética del material y menosprecio de los aportes creativos de los integrantes del grupo. No está de más recordar que ni los actores son súper marionetas, como afirmaba Appia, ni los materiales funcionan tal cual se mueven en la imaginación. Intuiciones menos controladoras y más inespecíficas pueden proponerse para afectar a los actores y esperar a ver lo que sucede. ¿Qué acontecimientos alumbrará? ¿qué maravillas provoca en el ensayo? Si quien dirige se deslumbra, entonces, seleccionará y recortará esos fragmentos que, luego, compondrán la puesta para deslumbrar también a los espectadores. Esa operación es opuesta a la de adherirse a una idea y plasmarla en los cuerpos y los materiales como si fuese un ejercicio automático.

Si el dispositivo escénico busca afectar a los actores, esto solo se conseguirá con el ensayo sostenido con los materiales en un tiempo digno para la exploración. De otro modo, la actuación y el espacio quedan disociados, los objetos son ajenos a la actuación y no logran afectarla. No hay interacciones genuinas entre materiales-objetos y actuación. La mera apariencia de la escena no alcanza a rozar el acontecimiento. Rodrigo Cuesta afirma que los universos compuestos por materiales diversos invitan a una “dramaturgia de todo, digamos, del sonido, de la luz, de todo” y le permiten:

estar dirigiendo desde otro lado que me interesa, que es la cuestión técnica, entonces propongo desde la luz otra cosa y ver qué sucede en la escena. [Propongo] desde lo visual, para ver cómo funciona y si algo provoca en ellos [los actores] esta cosa, [por ejemplo] que la música aparece cuando no era, porque yo también estoy probando: “quiero probar a ver qué pasa acá”. (Rodrigo Cuesta, comunicación personal, 26 de junio de 2017)

En su poética la relación entre los materiales y la actuación es prioritaria. Marcelo Arbach plantea un interés por “descubrir cuáles son las leyes de funcionamiento de ese universo nuevo y tratar de ordenar en esa relación”

(Comunicación personal, 14 de noviembre de 2019). Las relaciones de los materiales, los sentidos y las percepciones pueden estar organizadas mediante un engranaje que los articule, a eso también llamamos dispositivo. Algunos directores y directoras se preocupan por elaborar dispositivos escénicos que integren los elementos y consigan una composición que borre las costuras de cada materialidad. Martín Gaetán resalta la importancia del rol de escenografía en la obra *Saldos*. *Brotos de Corín Tellado*:

Cuando aparece Federico [Tapia], que es el escenógrafo, él plantea el gran dispositivo, porque se le ocurre el gran dispositivo (...) del mundo adentro de otro mundo. Nos dice “no, están en la habitación, están adentro de un placard”, [y por eso] la obra es adentro de un placard, ellas están adentro de un ropero. (...) Al dispositivo [se suma] el código actoral [que] permitió que la obra se vuelva absurda. Al volverse absurda para mí se volvió, desde mi punto de vista, más interesante. Cuando aparece el dispositivo escénico que contiene a todo el espacio, ahí la obra da un vuelco así porque terminan siendo tres muñecas que habitan adentro de un ropero, pero el ropero cuando se abre no es un ropero, sino que es una casa. (Comunicación personal, 16 de junio de 2018)

Gaetán reconoce la elocuencia del escenógrafo para proponer el dispositivo de la obra, es decir, las reglas de juego que hacen funcionar el mecanismo del texto espectacular. En la obra *Saldos...* la organización material de la escenografía y la actuación configuran un dispositivo absurdo del que los espectadores son testigos. El dispositivo nombra el engranaje donde la actuación se engarza, designa la hipótesis de sentido de la obra y describe el mecanismo de construcción de la enunciación que se ofrece a los espectadores. La actuación se entrena para construir una calidad de movimientos de muñecas. Los cuerpos se adecúan a la escenografía, que es en realidad la que restringe los movimientos e instaura las reglas de juego. La propuesta de sentido de la obra se organiza alrededor del dispositivo ideado y construido por el equipo. Este, a su vez, exhibe, ante los ojos de los espectadores, el mecanismo de enunciación de la obra. Otros directores sostienen un criterio poético que se apoya centralmente en la disposición material de la actuación y el texto, mediante escenografías de gran porte o propuestas ingeniosas objetuales. En este sentido es destacable el desarrollo poético de Luciano Delprato con su grupo Organización Q. Delprato testimonia su fascinación por una obra de Philippe Genty<sup>90</sup>, fascinación que creemos también busca construir en sus

---

<sup>90</sup> La misma obra fue nombrada por Gonzalo Marull, creemos que se trata de *Désirs Parade*.

espectáculos:

[la obra de Genty] una de las cosas más impresionante que tiene es que está todo el tiempo jugando con la escala. Trabajan en salas muy grandes en general, como el Teatro del Libertador y durante muchos momentos de la obra te cuesta distinguir si lo que estás viendo es un muñeco, un actor, si es chiquito, si es grande. Trabajan con objetos (...) Fue muy impresionante [ver] la posibilidad de doblar las leyes de la realidad. Tenía la posibilidad de instalarse como un sucedáneo de la misma vida, pero con unas reglas completamente otras (...) [Estaría] ahí la raíz de algo indómito que se juega en el escenario y que parece que desbordara hacia el patio de butacas, qué parece que tuviera un vínculo donde los bordes entre lo que es real y lo que no lo es, entre lo que es ficción y lo que es discurso de la realidad está como entreverado, como una forma de vida más ambigua. (Comunicación personal, 21 de marzo de 2019)

Delprato se maravilla con el desborde de los límites de la percepción y la confusión de las reglas de la realidad. En ese desconcierto detecta el carácter disruptivo del teatro, especialmente en sus implicancias hacia los espectadores. El trabajo con objetos, muñecos, actores, escalas, sensaciones kinestésicas es lo que observó en este espectáculo y consideramos que es también la materia de trabajo del grupo organización Q, en los espectáculos que hemos podido experimentar.<sup>91</sup>

El dispositivo también puede ser pensado a los modos de Javier Daulte, entendiéndolo como “una convención” que acepta reglas de juego arbitrarias e incomprensibles (2010, p. 124), incluso omnipresentes. Serían reglas puestas por la dirección que considera que el hermetismo del juego es parte del juego mismo, donde solo quien dirige conoce el engranaje que hace mover a los actores. En este esquema el actor juega con las normas planteadas y no tiene lugar en su formulación. El paradigma oculo-centrista organiza la distribución del poder que se ejerce en la formulación de las reglas de juego: quien ve, tiene el poder absoluto por sobre quien es visto, que solo puede aceptarlas.

### Dramaturgia: antes o durante

Partimos de la base de entender al texto como material, descontando las jerarquizaciones que las poéticas hagan sobre este, para asumir que es alterado por la escena y atraviesa procesos de afectación diversos. A su

---

<sup>91</sup> No pretendemos hacer un análisis de los espectáculos *Número 9*, *Número 8* o *Edipo Rey*, simplemente señalamos la recurrencia del trabajo con estos materiales en estas puestas y en el testimonio del director.

vez, desde la estética del material se entiende que los materiales textuales se emancipan de las significaciones asignadas a priori y que la búsqueda de coherencia aristotélica es innecesaria, ya que el “devenir rapsódico del teatro aparece entonces como la respuesta apropiada a este estallido del mundo” (Sarrazac, 2009). La composición del texto es un:

montaje de las formas, de los tonos, todo este trabajo fragmentario de deconstrucción-reconstrucción (descoser-recoser) de las formas teatrales, parateatrales (diálogo filosófico, de manera especial) y extrateatrales (novela, novela breve, ensayo, escritura epistolar, diario, relato de vida). (Sarrazac, 2009)

En una cita que revisamos parcialmente en el apartado de actuación, Daniela Martín también valora la dramaturgia de una obra de referencia, *La verdad de los pies* de la que pondera la lógica rapsoda como horizonte dramático y la posibilidad de ir hacia el fin de los relatos, que aprisionan las posibilidades. Destaca que cada escena configura su propia lógica, que aun pudiendo ser narrativa, el ensamble dramático, por acción del palimpsesto, la sumatoria y la bisociación se construye una lógica no narrativa:

Que se *caguen* en el relato. Cada escena compone su mundo de teatralidad, pero más allá de ese estudio sobre lo humano, va para el lado que tienen ganas esos actores y esas actrices y eso es algo que me interesa mucho. Al fin y al cabo, los relatos nos terminan apresando, aprisionando y ahí había como una explosión de eso: en irse a otro lado. Si bien cada escena armaba su mundito de personaje y demás, pero esa lógica rapsódica de la obra digamos, la rapsodia como la usa Sarrazac. (Daniela Martín, comunicación personal, 7 de diciembre de 2018)

Desde la perspectiva de la estética del material, podemos tomar como divisor de aguas en el teatro independiente de Córdoba la existencia de un texto para comenzar a ensayar o su completa ausencia. Un proceso que nace sin un texto previo implica:

ir descubriendo lo que aparecía en los ensayos, tratar de ir nombrando los procedimientos, los temas que aparecían. Porque fue un proceso bastante particular [el de *Recetaria*], como el de *Mundo Abuelo*, en el que no había un texto previo, sino que había un universo, una serie de deseos, de ganas de hacer cosas, pero no un texto, porque el texto te organiza un montón. Te tira. Te tira el nombre de los personajes, te tira [un] centro, historias. Acá no había, entonces era todo el tiempo volver sobre lo que estaba apareciendo para poder organizarlo, tirarlo

a la mierda o seguir desarrollándolo. (Daniela Martín, comunicación personal, 7 de diciembre de 2018)

Por lo tanto, un texto como material previo supone que organizará el proceso y la producción del resto de los materiales. Esto implica una lógica inversa a los términos de afectación, ya que la actuación, los objetos o inclusive los deseos de hacedoras y hacedores son afectados por el texto en primera medida. Por contraposición, un proceso que comienza sin texto significará que actuación, objetos y deseos serán el punto de partida de la dramaturgia. Estas dos posibilidades construyen caminos distintos, no sólo para el material dramático en sí, sino para todo lo demás. Tomamos los casos de Daniela Martín y Gonzalo Marull para pensar en proyectos que abordaron estas posibilidades. En el caso de *Recetaria* de Marin, transcribimos en extenso la entrevista para comprender la complejidad del proceso de construcción dramática:

Fue empezar a buscar libros, con qué teníamos ganas de trabajar, qué material teníamos ganas de poner en juego. Luego, empezamos. Tuvimos algunos ensayos en los que empezamos a improvisar a partir de recetas, de cómo se hace una mayonesa, por ejemplo. Y ya en el primer ensayo, apareció algo de irse al *orto* que estaba buenísimo. Pero fue un proceso de ida y vuelta: discutir, improvisar, volver a sentarse y pensar por donde estamos yendo. Hubo un momento donde yo empecé a tirar una serie de pautas que tiene que ver con deconstruir la actuación y eso generó ciertos discursos que estaban buenos. Después, empezó a aparecer otro material que tiene que ver con la familia disfuncional, de la cual solo quedó una escena, pero sobre eso había muchas cosas. (Daniela Martín, comunicación personal, 7 de diciembre de 2018)

Inicialmente, se seleccionó un conjunto de inspiraciones para la construcción de un universo poético común. “Luego, empezamos” refiere a que pusieron el cuerpo en escena, es decir que el verdadero inicio, o el inicio que merece ser tomado como tal, es el ensayo con el cuerpo. Esas inspiraciones iniciales fueron tomando forma con la textualidad emergente de las improvisaciones, que dialogaban con las instancias de conversación o trabajo de mesa, en la que se reflexionaba sobre la producción discursiva. Esa reflexividad llevó a la dirección a ofrecer pautas concretas acerca de los temas sobre los que producir discurso: “eso generó ciertos discursos” da cuenta de que la producción de material textual está sujeta a la escena y la dirección afecta esa producción, efectuada por los actores, mediante pautas. El devenir del proceso permitió que empezara “a aparecer otro material que tiene que ver con la familia



disfuncional”. Las temáticas que se abordan provienen del ensayo y de su producción discursiva, de ahí resulta la multiplicidad de temas y la lógica rapsoda que los enlaza y monta. Llegado el caso, el proceso y el vacío de material pueden constituir una temática en sí:

Fue muy, muy potente como proceso de ensayo porque nadie le impuso nada al material sino que era trabajar con lo que iba saliendo, eso estuvo bueno. A mi me cambió la forma de dirigir. (...) Era “entreguémonos al vacío y a lo que pasa” y hacer de eso una ética de trabajo y una forma de componer. No imponer, sino realmente ver si esto está saliendo, y está saliendo con tanta insistencia, ¿qué lugar tiene y cómo es posible una vinculación entre esos materiales sin que esa vinculación sea narrativa, te cuente el cuentito? Porque fue un proceso en el que nosotros nos abismamos a un montón de cosas. Entonces la obra también tenía que dar cuenta de ese *no saber que estoy haciendo, no sé qué hacer con el otro, que de repente se me convierte en un monstruo; no sé para qué mierda sirve el teatro cuando la gente no llega a fin de mes*. Ese nivel de incertidumbre tenía que hacerse cuerpo en la obra. No tenía que ver con generar un relato y también tenía que ver con cómo yo dirigía desde esa incertidumbre. Por eso yo siento que hubo una transformación, porque fue ser muy coherente con el proceso, con respetar eso que surgía como material (...) Es poder vincularse de manera consciente con aquello de lo que el proceso va hablando, no [con] los temas de la obra sino [con las preguntas] ¿cómo nos vinculamos?, ¿qué nos pasa?, ¿en qué nos estamos trabando? y en el tiempo. (Daniela Martín, comunicación personal, 7 de diciembre de 2018)

La idea de imponer al material sería una consecuencia de apresurar la estabilidad de la dramaturgia con propuestas que van por encima de lo que emerge del propio proceso de trabajo. En sintonía con la pulsión de avance, este atosigamiento violenta al material de manera desmedida, impidiendo que surjan hallazgos identificables. Lo nombra como una entrega al vacío, que no deja de implicar un reconocimiento y una selección de textos valiosos. La producción asume una lógica errática y requiere un agudo sentido de la observación que localice, recorte y monte lo que es meritorio para la composición de la poética. Esa tarea queda en general, en manos de quien dirige, pero se comparte con actores, actrices y artistas técnicos/as en los grupos en que se encuentren involucrados con la dramaturgia.

Son varios los directores y directoras que rechazan la lógica aristotélica de organización del relato. Por ejemplo, María palacios dice que elige contar

algo:

que posibilite un estado, no una lógica lineal. No sé si tiene que ver con la lógica de la narración, generalmente heredada de una narración textual, (...) un principio, un nudo y un desenlace, sino que tiene que ver con qué posibilita al actor, al público también, (...) [e] ir arribando hacia ciertos niveles de percepción, de estado, de expresión. (Comunicación personal, 30 de mayo de 2018)

Palacios se aparta de puesta en escena de una narrativa clara y prefiere apuntar sus objetivos poéticos a la construcción de estados y mecanismos perceptivos. Martín Gaetan declara “no creo en la ficción cuando te muestran el principio, el desarrollo, el fin” (Comunicación personal, 16 de junio de 2018). Jazmín Sequeira afirma que el teatro que hace “va en contra de (...) narrativas más convencionales, (...) hay una temática, hay una historia, personajes que son más o menos reconocibles” (Comunicación personal, 6 de junio de 2018). Las preguntas acerca de los materiales y el registro que se tiene del proceso promueven reflexiones sobre los modos en que emergen y son reconocidos los gérmenes de las escenas. A la par, la voluntad de esquivar a la narrativa se convierte en un procedimiento compositivo en sí. En este caso, para ser coherentes a un proceso abismal, la dramaturgia de la obra debía hacerse eco de esa incertidumbre. La forma de la obra resonó con la forma del proceso.

Por el contrario, cuando el origen del proyecto es textual –o al menos está presente inicialmente– afloran otras formas de vincularse con el material. En otras entrevistas, directores y directoras manifiestan una atracción o, al menos, una actitud dispuesta a las narrativas: Belén Pistone, disfruta de las narraciones orales y los cuentistas, David Piccotto de las narrativas cinematográficas y dramaturgias clásicas, Rodrigo Cuesta, Maximiliano Gallo y Marcelo Arbach de dramaturgias que contienen acción dramática. Gonzalo Marull describe procesos en los que la obra está íntimamente relacionada con la materialidad textual, ya que toma como eje de trabajo la función dramaturgía. Esta perspectiva emplaza sus cimientos en la existencia de un texto: la obra de teatro reside, en buena medida, en la dramaturgia:

la buena suerte que he tenido es que yo salí en búsqueda de lo que se puede considerar ‘la dramaturgia’ pero encontré la función dramaturgía más que el rol del dramaturgo. (...) En esos dos caminos que tiene la función dramaturgía, que es componer u organizar una obra de teatro, pero también, pensar y reflexionar sobre el traspaso, el traslado, la transferencia de eso a la escena. Entonces, esos docentes me enseñaban, no sólo cuestiones de composición de obras o literatura, sino

aprendíamos de los códigos de la escena. (Gonzalo Marull, comunicación personal, 20 de abril de 2018)<sup>92</sup>

La dramaturgia escrita y la dramaturgia escénica son entendidas por Marull como funciones, en las que se toma en cuenta especialmente el tránsito a la escena. La dramaturgia escrita sería el dominio exclusivo de dramatugos, mientras que la dramaturgia escénica abre paso al quehacer directorial. En otro pasaje de la entrevista Marull grafica el traspaso, traslado o transferencia del texto a la escena con una metáfora lúdica y sentida: recuerda viajar a Uruguay, cuando las fichas eléctricas eran distintas a las argentinas, era necesario llevar un adaptador especial que fuese capaz de transportar la energía de un sitio al otro, a pesar de la incompatibilidad de los componentes. La energía del texto es incompatible con la energía de la escena y sólo mediante la función dramaturgica podrán dar el milagro del alumbramiento de la escena. Acompañar esa transformación es un quehacer directorial:

cuando hablo de la función dramaturgica, yo siento que por ejemplo, la materialidad, la obra, [...] es la oruga [que] tiene que ser una mariposa. O sea, leer *Clase* no es lo mismo que llevarla al sistema teatral. Entonces, el director tiene que acompañar a la transformación de esa oruga en mariposa. Si ves un video cuando la oruga [sale], la mariposa queda medio enganchada y hasta que termina de salir, la oruga se hace polvo, se desaparece. Entonces el director es todo eso, es el que acompaña esos procesos y para poder acompañar procesos, tenés que ser una persona generosa y que escuche. Si no tenés generosidad, si no tenés escucha, tu oruga va a ser oruga. (Gonzalo Marull, comunicación personal, 20 de abril de 2018)

Como la oruga y la mariposa, el camino *natural* de un texto será transformarse en escena. Si la oruga persiste en su estado larval y no llega a su metamorfosis, quiere decir que su destino fue la muerte. El texto teatral que no ve la escena es un texto muerto. En este proceso de transformación, primeramente, la dirección asume un lugar de lector y luego de *transportador* del texto al sistema teatral. Acompañar esta transformación requiere nuevamente, de capacidades de escucha y generosidad. En la jerga, un director o directora generosa es aquella que entrega todo lo que tiene para dar con tal de que el otre, -actor, actriz o artista técnico/a- logre *volar*. Se ofrecen palabras que

---

<sup>92</sup> En marzo de 2021, Gonzalo Marull asume que al momento de la entrevista no contaba con una mirada más inclusiva sobre el lenguaje, por lo que habrá algunas expresiones que masculinizan roles. Su actitud crítica asume que hay un proceso de concientización y deconstrucción en el que aún nos encontramos.

afectan la escena, se procuran actitudes habilitantes, comprensivas, humildes. Se ofrendan propuestas de hallazgos colectivos. Sin embargo, si la función dramaturgica queda en manos exclusivamente de la dirección, se vislumbran algunas conflictividades en torno al grupo:

Porque el problema es ese, claro, todos miran al director porque el director hace 3 años está estudiando la obra, pero yo he trabajado con técnicos a la par, que estudiaron en profundidad la obra, entonces se arma un debate que es exquisito. (Gonzalo Marull, comunicación personal, 20 de abril de 2018)

El material textual estudiado únicamente por la dirección promueve que esa persona sea demandada como aquella que puede dar respuestas o certezas sobre los problemas propios de la composición de la obra. La dirección en relación a un lugar de soledad es una preocupación permanente para muchas hacedoras y hacedores. Sin embargo, el hecho de que el director estudie la obra antes que el resto, en solitario, lleva a que el tiempo de madurar la obra no sea compartido y no esté incluido dentro de los ensayos, reforzando la orfandad de la dirección. Consideremos que es necesaria la existencia de un afecto hacia la dramaturgia textual por parte de actores, actrices y artistas técnicos/as para que puedan interesarse por el periodo de trabajo fuera de la escena. Dicho tiempo de estudio se emparenta con el conocimiento de la obra, de las problemáticas escénicas que produce, en su relación con el mundo social, para mencionar algunas posibilidades. Luego, en el proceso de ensayos, el trabajo del director o directora –bajo la consigna de llevar un texto al sistema teatral– consta de los momentos de lectura, ensayo en busca de que acontezcan hallazgos y la repetición de estos. Marull toma como ejemplo el relato de un director de orquesta para dar cuenta de esas etapas:

*(actuando del director de orquesta)* “El trabajo del director implica el extraer de la composición”, no me acuerdo cuáles son las palabras textuales, “algo, una musicalidad, que pasa por tu brazo, que llega al instrumento del músico, eso tiene que ingresar al interior del músico y tu tarea es sacar de él, de esa alma, esa sonoridad, que si vos no estuvieras no la podría sacar solo. Entonces vos tenés que extraerle de adentro esa sonoridad para que llegue a [otro]”. No es un movimiento, no es “vos parate acá”, esto de la lista “hoy vamos a ensayar así, vos te vas a parar acá”, no, es un trabajo que implica algo a veces innombrable que tiene que ver con algo que uno lo puede listar. Yo creo que la gran tarea del director es esa, que uno planifica todo para eso, para lograr en algún ensayo decir logramos sacar del interior de los actores esto y ahora vamos a repetirlo. (Gonzalo

Marull, comunicación personal, 20 de abril de 2018)

En esta lectura, la dirección asume un rol de médium entre la composición textual y la actuación, que en el trance del ensayo conseguirán arribar a una materialidad escénica, a un innombrable, un acontecimiento imposible de ser repetido y que no obstante de ello, se intenta revivirlo cada vez.

## Espectadores: una cuestión de invitades y anfitriones

A lo largo de nuestra investigación nos hemos preocupado por los espectadores desde el ángulo de hacedoras y hacedores. Nos referimos a las percepciones que los y las artistas tienen y cómo esas percepciones configuran su trabajo para la llegada a posteriori de las personas que conforman el público. Ya hemos explicitado que la materialidad específica del teatro es el encuentro corpóreo de hacedoras y hacedores, y espectadores. Es en ese marco que valoramos aquellas concepciones que ejercitan la empatía hacia unas personas desconocidas e inciertas, considerándolas a lo largo de sus procesos de creación. Jean-Frédéric Chevallier, en su ensayo *El teatro hoy*, se propone repensar palabras habituales, cuyos significados y usos parecen tan estables que despiertan las alertas e invitan a su examinación. Entre esas palabras conocidas por todes está “el espectador”:

Por supuesto, que el espectador sea un invitado significa que forma parte de un convivio donde las relaciones hacen más que importar, pero significa también, y más específicamente, que se ha vuelto una persona al servicio de la cual ponerse. Aquí está el interés del enfoque, porque nos permite distinguir: el espectador no es un miembro cualquiera del conjunto. A la pregunta: ¿para qué sirve el espectador?, se puede responder: *¡sirve para que le sirvan!* Existe una disimetría en la relación escenario/sala que el concepto de convivio no permite abarcar: la primera función del espectador es la de *ofrecerse para que lo atiendan*. Y es esta función la que explica la singularidad y actualidad del dispositivo. (Chevallier, 2011, pp. 11-12)

Entender al espectador o espectadora en tanto invitado pareciera una obviedad, pero no lo es. Esta perspectiva entabla una relación de anfitriónazgo ejercida desde la escena hacia el público, en la cual se pone en juego el concepto de convivio incluyendo la asimetría entre la escena y la sala. Las y los anfitriones de una celebración teatral sirven a invitadas e invitados que llegan a la sala con la disposición de ser atendidos por los delirios que puedan llegar a suscitarse allí. Nos detenemos en el caso de Belén Pistone, que nomina su trabajo desde el

**anfitriónazgo e inclusive define sus concepciones directoriales por la relación con el espectador:**

[La dirección es] pergeñar un encuentro, ser el anfitrión, es un anfitriónazgo. Para mí es un anfitriónazgo. Tan sencillo como eso. Por ahí si los directores, en vez de asustarnos tanto con las decisiones que tenemos que tomar, nos conectáramos con la verdadera utilidad de eso, y que es un término que yo no le tengo miedo y que me encanta la utilidad de las cosas. Por ahí, lo habitaríamos al rol con más tranquilidad, no aparecería tanto el ego. También estás en función de algo que va a ocurrir después. Cuando vos entendés que sos anfitriona, entendés que estás en función de algo que va a ocurrir después, que no estás ahí siendo “El Director”. Eso, un anfitriónazgo, ni más ni menos. (Comunicación personal, 28 de mayo de 2018)

**Reconocemos la disyuntiva en la toma de decisiones: por un lado, la dirección asume el lugar de anfitriónazgo en función del espectador o, por otro lado, se desconecta del encuentro y permite el afloramiento de pulsiones más narcisistas.<sup>93</sup> En cualquier caso, las decisiones son tomadas conforme a un hecho que ocurrirá después y en el cual, ya no habrá un sitio definido para el rol. El ensayo es el tiempo y el territorio claros de las decisiones directoriales, desde donde puede proyectar líneas al servicio de los espectadores (o no):**

porque las decisiones que tomamos en los ensayos son suponiendo reacciones de espectadores. Mis dispositivos trabajan tan cerca del espectador, que si vos no entendés como actor que tenés que administrar ese vector tan fuerte como el del texto, no es solo mirarlos, es utilizar eso de la experiencia. Conectar, y es útil, y es poder administrar eso. Eso es oficio. (Belén Pistone, comunicación personal, 28 de mayo de 2018)

**Las decisiones sospechan reacciones en los espectadores y este hecho promueve posiciones diferenciadas entre los hacedores. Algunas personas consideran negativo especular aspectos del espectáculo en base a anticipaciones, otras ven con buenos ojos imaginar la escena en función de la propia percepción de quien dirige. Para Pistone, presumir posibles efectos en los espectadores forma parte tanto de su quehacer como de las tareas de actores y actrices, que tienen evidentes responsabilidades durante las funciones. La capacidad de administrar la actuación percibiendo a la sala es parte de un oficio que se consigue con la experiencia de actuar frente a público.**

---

<sup>93</sup> No descontamos que exista la posibilidad de anfitriones narcisistas, en cuyo caso si dichos anfitriones se desconectan de sus invitadas y prestan atención prioritariamente a sus necesidades y deseos, sería lo mismo que no ser anfitrión en absoluto.

Marcelo Arbach tiene igualmente presente al público y sus palabras dan cuenta de la construcción de una experiencia teatral total. La gestación del acontecimiento considera la vivencia de cuestiones del orden logístico operativo y aspectos “puramente” artísticos:

Como espectador profesional, y yo sí pienso mucho en el público, entonces a veces, digo “bueno, pero acá no podemos cobrar esto” o “acá no podemos sentar a la gente acá”. Me pasa eso yendo con amigos al teatro, decís “¿a dónde vamos?”, “¿dónde dejo el auto?”. Después entramos: “¿dónde me siento?”. Hasta hace tres o cuatro años no había butacas, como pusieron con Mónica [Carbone] del INT, pero todavía hay lugares donde no hay butacas. Hay gente grande que no puede subir (...) gente que nos dice “¿hay escalera?”, gente que tenés que sentar en la primera fila o gente alta que choca la rodilla con la butaca del otro. Yo pienso en el público [también] desde esos aspectos: de dónde vienen, cómo vienen, cómo comunicás, cómo los recibís (...) Pienso en el público tanto lo que va a recibir, qué va a ver, cómo a donde va a llegar, la comodidad del público. Por eso sí creo que hay lugares donde vos pagas por el espectáculo y otros lugares donde pagas por la comodidad. Sí me interesa qué va a recibir el público, qué va a receptor. A veces también me da vergüenza cuando van a un lugar que es feo o qué es caro. Y otras veces no. (...) Desde eso hasta cómo va a ser recibida la obra: qué querés contar, qué querés mostrar, qué querés compartir. (Marcelo Arbach, comunicación personal, 14 de noviembre de 2019)

Arbach desglosa múltiples mínimos aspectos de la experiencia teatral: el precio de la entrada, la comodidad de las butacas, el estacionamiento, los medios de transporte, la accesibilidad para espectadores, la falta de infraestructura para los cuerpos no hegemónicos. Cuestiones domésticas que no encuentran lugar en la literatura teatrológica. Sin embargo, son todas cuestiones que pueden ser pensadas durante el diseño de la experiencia a la que se invita, especialmente en el marco del teatro de escaso presupuesto como es el teatro que estudiamos. Que las salas logren garantizar comodidad, cuando a duras penas consiguen pagar el consumo eléctrico, es una proeza de la que pueden sentirse orgullosas.

La conciencia sobre los aspectos operativos viene de la mano de un modo de llevar adelante la dirección de manera reflexiva, preguntándose constantemente y promoviendo la capacidad de ponerse en el lugar del otro. Desde lo doméstico “hasta cómo va a ser recibida la obra” son asuntos que le preocupan y lo conducen a preguntarse por las expectativas de hacedoras

y hacedores respecto de espectadores. Profundizando sobre las tareas de la dirección y aquello que es específico del rol:

Es, de vuelta, ver qué es lo que se ve y de ahí tratar de ver qué es lo que se quiere decir. Qué es lo que se quiere transmitir, aunque haya espacios que son insondables de lo que recibe el público. No puedes no darte cuenta de cosas que sí se va a dar cuenta el público. El público va a ver esto (señala algo pequeño). Desde lo más simple: que algo que aparece como un símbolo muy pregnante, no puede ser que no te des cuenta [de eso] o que se puede asociar con un contexto o con una coyuntura. No podés dejar eso librado al azar. Nosotros decíamos en nuestra época, cuando estaban de moda los finales abiertos, “es un final abierto”. No, es “no pensaste cómo termina la obra”. Es más cómodo decir “que la gente se imagine el final” [que asumir] que no tomaste ninguna decisión sobre eso. (Marcelo Arbach, comunicación personal, 14 de noviembre de 2019)

Existe una diferencia entre conceptualizar la dirección desde el vínculo de la obra con los espectadores y concebirla exclusivamente desde la puesta en escena, desde el grupo o desde las metodologías de trabajo. Considerar que la observación de la dirección tiene que estar a la altura de la inteligencia del público es una meta que guiará la composición. Arbach asume que el público “se va a dar cuenta” de sentidos, más allá de las significaciones que hacedoras y hacedores creen ofrecer. El público, como conjunto heterogéneo, asociará las materialidades que tenga a su alcance, por ello, la dirección tiene que ejercitar la conciencia de esas interacciones posibles: la obra es una construcción de un grupo de artistas, no un producto del azar o las casualidades. Desde esta concepción, es reprochable a algunos artistas la falta de conciencia sobre la propia composición. Si bien está pensando en el orden del sentido, el director reclama que hacedoras y hacedores ejerciten la conciencia respecto de lo que los espectadores van a recibir. Observa que las faltas o problemas aparecen por incapacidad para tomar decisiones. Desde nuestra perspectiva, que asume a espectadores como invitades y el grupo de hacedores como anfitriones –y habiendo sistematizado las posturas acerca del tópico del espectador– nos preguntamos: ¿cuál es el propósito de invitarles, si no se les va a prestar atención?





# CONCLUSIONES

# Conclusiones

Antes de comenzar esta investigación teníamos presentes algunas intuiciones: la primera surgía de la corazonada de que cierto espíritu subversivo se alojaba en la comunidad teatral y sus prácticas, sus talleres, sus funciones, sus fiestas y sus espacios de circulación. Sospechábamos también que existía una relación entre las formas de dirigir y las instituciones de formación oficial y que la dirección teatral estaba abocada al terreno de los materiales escénicos, como una parte de la teatrología contemporánea aún sostiene.

Con el desarrollo de la investigación estas conjeturas iniciales se vieron en algunos casos corroboradas, en otros, se descubrieron más complejas, como la persistencia de una voluntad contra hegemónica. Descubrimos que el teatro independiente está atravesado por una relación diferente entre arte, trabajo y consumo, una que no obedece a las lógicas neoliberales. Por reglas del neoliberalismo nos referimos a las que el mercado impregna en todos los vínculos, para instaurar una lógica competitiva y despiadada en los demás ámbitos de la vida (Reynares, 2014, p. 69). La economía de mercado busca extenderse más allá del ámbito económico: ante esto, el teatro independiente traza un círculo de sal y despliega estrategias para que esas lógicas penetren lo menos posible. Con sus prácticas enfrenta el flujo “natural” del mercado. Mediante el quehacer teatral, subjetividades construidas en una sociedad marcada por el neoliberalismo –como lo es la sociedad cordobesa (Reynares, 2014)– tienen oportunidad de desconfigurarse. El teatro independiente da lugar al gesto de ser aquello que se desea y hacer lo que se desea. Un pequeño gesto, como la imagen de una pedrada contra un tanque de guerra o una flor en la punta de un fusil.

Por medio de nuestra investigación desmontamos la idea que sostiene una relación de linealidad entre las instituciones de formación y la instauración de modalidades de dirección. Nuestro abordaje requirió reconstruir las tradiciones que aportan al presente del rol de la dirección, considerando los modos en que son incorporadas –hechas cuerpo– por directores y directoras. Así, identificamos influencias de origen heterogéneo en las prácticas directoriales contemporáneas independientes, por lo que establecimos relaciones entre las tradiciones teatrales y los modelos directoriales correspondientes a estas,

que resultan disímiles entre sí. Los contextos de formación formal, no formal e informal, se interrelacionan para posibilitar que directores y directoras ensamblen en su acervo modelos de dirección diversos.

En el mismo sentido, abandonamos la idea de que la dirección se asume exclusivamente en la coordinación de los materiales, ya que en las entrevistas se visualizó que adquiere otras implicancias al proponer una manera de organizarse grupal, creativa y políticamente. Entre nuestros hallazgos se encuentra el valor por el proceso y, más puntualmente, la definición de aquellos aspectos específicos que la dirección afecta mediante su quehacer. Efectivamente, existen una serie de tópicos sobre los que directoras y directores se detienen, observan y toman en cuenta –resolviendo cada quien a su manera–. Nos referimos a asumir una forma de dirigir, tanto para sí como para el colectivo. Esto significa establecer un contrato grupal respecto de su rol, puesto que no está convencionalizado y por lo tanto se pacta en cada grupo. Otros tópicos son la metodología de trabajo grupal y la forma en que se encara el proceso; los grupos con sus conformaciones y sus pulsiones; aspectos de la puesta en escena como la actuación, el texto, el dispositivo; y el público, que posibilita el acontecimiento teatral.

Durante nuestro trabajo se comprendió que el manejo del tiempo tiene preeminencia en la dirección, ya que el rol dilata y ajusta los procesos, en virtud de múltiples factores. Lo distintivo es que se impugna la necesidad de llegar directamente al objetivo para darle oportunidad a detenerse y valorar las digresiones. Igualmente, encontramos ciertos nodos conflictivos en torno a la dirección, que son resueltos de manera diversa por cada artista, pero que develan problemas comunes.

Uno, es la resistencia a las figuras de “director autoritario”, pero también a la de “coordinador grupal”. Direcciones autoritarias concentran el poder y despliegan una tecnología de su ejercicio al servicio de la productividad, mientras que “meros” coordinadores intervienen sobre los aspectos vinculares y no realizan aportes en el orden de los materiales escénicos y los dispositivos. Ambas alternativas son resistidas y cada director o directora intenta producir una manera propia, oscilando entre estos polos.

Otro de los nodos es el rechazo de textualidades estables: en ningún caso hay una búsqueda de fidelidad a las dramaturgias escritas sino todo lo contrario, el objetivo son puestas en escena disensuales que intenten distorsionar, fallar o incluso perder el texto.

Otra problemática común es la tensión entre el proceso y el producto, asociada también a la tensión entre “director autoritario”- “coordinador”, ya

que la concreción escénica es un objetivo, pero la regulación del avance depende de un delicado equilibrio entre avanzar y pausar decisiones y definiciones.

El último punto en común es el trabajo comprometido sobre lo actoral, que es protagonista de los procesos. El desborde en la actuación se asocia a la pérdida de control, al exceso y la inestabilidad, cuya tensión trasciende la escena para penetrar en los cuerpos de espectadores –y directores, como testigos en el proceso escénico–. La fragilidad y finitud del cuerpo seduce y convoca la mirada. Directores y directoras observan el poder hipnótico del detalle en la actuación y proyectan en su propio placer de ver, el placer que puede producir en espectadores y espectadoras.

Esos nodos son conflictos transversales en la dirección en el teatro independiente. Existen aspectos distintivos del rol en virtud de los rasgos que se encuentran exclusivamente en este modo de producción –y en este territorio particular– vinculados centralmente a la creación colectiva y la grupalidad. Nuestro trabajo indagó sobre las prácticas teatrales y sus posibilidades para impugnar el orden hegemónico, como también para configurar un medio propicio para escenas de igualdad y para establecer el papel que desempeña la dirección en la aparición de dichas escenas.

## **Historia hecha cuerpo: formaciones y premios como ámbitos de incorporación de las tradiciones**

La tradición del teatro moderno europeo es la fuente de origen del rol y ostenta características que se encuentran en el modo de producción independiente, aunque también están presentes en el modo de producción oficial y en el comercial. Por el contrario, la tradición latinoamericana de creación colectiva se da exclusivamente en el modo independiente. Si observamos especialmente las prácticas directoriales vinculadas a la tradición de creación colectiva, es posible distinguir aquello que se configura como característico y específico de la dirección en el teatro independiente respecto de la dirección en otros ámbitos. Considerando que en el ámbito que estudiamos conjuga ambas tradiciones, por ello esclarecimos aquellos aspectos del quehacer directorial que solamente ocurren allí. Para la tradición moderna europea las prácticas directoriales responden a la idea de director como autor y para la tradición de creación colectiva responden a la idea de director como coordinador. Las dos vertientes se superponen en las instancias formativas que el campo ofrece y en las concepciones de los directores y directoras contemporáneas.

El director-autor se asocia al teatro moderno europeo, a su organización en roles específicos y jerarquizados alrededor de la producción de una obra que parte de un texto previo estable. La autonomía de la obra en relación al texto definió la necesidad de un rol específico que fuera responsable de la organización de los materiales y controlara el sentido global de la nueva obra. La persona directora goza de un lugar jerárquico respecto del grupo y las tareas relativas a los materiales son asignadas a artistas particulares. En el presente, la tradición moderna europea implica la división de roles y la profesionalización de la comunidad teatral, que a lo largo de su trayectoria, cada artista profundiza problemas de producción. Les artistas incorporan la distribución del trabajo en función de los roles del teatro moderno europeo debido, en parte, a que las formaciones oficiales organizan sus planes de estudio de acuerdo a áreas equivalentes a estos cánones. Las instituciones de formación oficial imparten asignaturas actorales, escenográficas, lumínicas, sonoras, compositivas, dramáticas y teóricas, que constituyen planes de estudio en los que directoras, directores y demás hacedores se instruyen. Otras instituciones, que otorgan recursos y distinciones, solicitan este tipo de división del trabajo. Quienes son hacedores habitualmente explicitan sus roles en los discursos en torno a las obras, por ejemplo, en programas de mano y entrevistas. Las convenciones del teatro independiente incluyen la especialización de sus artistas. Por lo tanto, las capacidades expresivas y técnicas de cada profesional se incrementan y redundan en la adquisición de un prestigio específico en el desempeño de un rol particular. La dirección interviene en la articulación de los trabajos de artistas sobre los materiales, cuyos límites y modalidades se configuran para cada proyecto. No obstante, emerge la pregunta sobre la jerarquización de los roles, considerando que la tradición moderna europea coloca a la dirección por encima de los demás.

A diferencia del modelo director-autor, que proviene del teatro moderno europeo, la figura del director-coordinador deriva del movimiento latinoamericano de creación colectiva, que tuvo contacto con el campo teatral de la ciudad en los sesenta y setenta, y cuyos principios fueron adoptados por el Nuevo Teatro Cordobés. La comunidad de hacedores asociada a esta corriente emprendió varias búsquedas: la ruptura con las relaciones jerárquicas entre autor, director y actor, la práctica como metodología de producción, el carácter experimental de sus indagaciones, el trabajo esencialmente colectivo y el compromiso (y riesgo) de abordar temas del mundo social en una coyuntura de fuerte convulsión política. Para estas poéticas, la dirección ocupa un papel de mirada externa y de afectación de las demás personas

del grupo, admitiendo rotaciones en los roles. Nominarlo “coordinación” explicita las concepciones en las que se funda: un trabajo horizontal en el que debe abandonar autoritarismos, a pesar de su lugar diferenciado. Debido a las profundas influencias que ejerció la visita de Jerzy Grotowski en 1971, el ensayo como metodología de trabajo consolidó su centralidad; un ensayo prioritariamente corporal, guiado por intuiciones y alejado de estructuras textuales prefijadas.

Sin embargo, la continuidad entre la tradición de la creación colectiva y las prácticas contemporáneas es compleja, a causa de que este tipo de repartos sensibles –que avivaban la politicidad del arte– fueron sistemáticamente exterminados durante el golpe de Estado cívico militar de 1976. Las interrupciones en el régimen político, institucional y en la vida de las personas que sostenían la actividad teatral en los setenta, plantean una relación problemática entre las prácticas pre-dictadura y las de “postdictadura” (Dubatti, 2011, p. 71). Hoy reconocemos la continuidad del trabajo horizontal y colectivo, de la experimentación y de la potencia organizativa de la comunidad como rasgos característicos del teatro independiente en Córdoba, que fuera el ámbito que recoge la tradición de creación colectiva. La actualización de estos rasgos está dada por la presencia de hacedores de los setenta como formadores de las nuevas generaciones –es decir, del grupo de directores y directoras que estudiamos–, en ámbitos y modalidades diferentes. Otras investigaciones mencionan a la academia como espacio de encuentro intergeneracional, empero, consideramos central la experiencia en el ámbito independiente como espacio formativo, en un proceso complejo de observación, referenciación, vivencia y consagración. Como evento paradigmático de este proceso, puede considerarse la serie de festivales de teatro en Córdoba y su incidencia en la generación de directores estudiados. Los festivales realizados al comienzo del periodo democrático (desde 1984) configuran una pieza importante para recuperar la memoria del teatro predictatorial, ya que convocan a diferentes generaciones en una experiencia de fiesta, comunidad y organización, en la que los jóvenes aprenden la tradición política de las generaciones anteriores y se consolida el valor de la poética experimental como búsqueda artística consagratoria. Los festivales propusieron un significado nuevo para el teatro en la democracia recuperada. Quienes se habían adscripto a la nueva izquierda en los setentas, en ese primer festival de octubre del 84, re direccionaron su militancia hacia la libertad, la alegría, la calle reconquistada, el encuentro de los cuerpos, los derechos humanos y la democracia, que habilitaba ese reencuentro.

Existen dos fuertes motivos para identificar a la tradición de la creación colectiva casi exclusivamente en el ámbito del teatro independiente. Primero, en este ámbito quienes son hacedores pueden tomarse el tiempo necesario para este tipo de metodología de trabajo, ya que está separado de las lógicas de mercado. Esta separación se caracteriza por priorizar la experimentación, la calidad de las obras y los procesos por encima de la optimización de los recursos materiales. Es decir, sus objetivos artísticos prevalecen por sobre los económicos. Segundo, existe una manifiesta adhesión a posiciones de izquierdas, vinculadas a la organización colectiva y la adopción de posturas conscientes de la politicidad de los actos. A diferencia del teatro independiente, el teatro oficial no habilita la creación colectiva a raíz de su estructura jerárquica de roles de producción. En este tipo de organización del trabajo impera la autoría de la obra, en la que el sentido global es controlado por una única persona que es quien dirige. Igualmente, el teatro comercial tampoco posibilita la creación colectiva, debido a que el objetivo de obtención de lucro requiere de la optimización de los recursos para producir una obra que pueda ser comercializada, para lograr la mayor ganancia posible.<sup>94</sup> Por ello, el tiempo empleado en la creación colectiva no es compatible con la optimización de los recursos materiales. La generación de directores y directoras que estudiamos experimentó, en sus primeros años de formación, aprendizajes asociados a la creación colectiva y demás rasgos vinculados a esta. Producir teatro independiente en Córdoba, en la actualidad, implica en gran medida recuperar esta historia y renovarla, ya que sólo tiene lugar en este ámbito.

Por lo tanto, insistir en esa metodología de trabajo circunscribe la producción al marco del teatro independiente, aunque en él coexistan otros métodos. Los modelos director-autor y director-coordinador aportan concepciones heterogéneas al teatro independiente. Las maneras de dirigir proponen respuestas diversas a la realidad social, a las metodologías de trabajo y la experimentación, a las instituciones y a la organización de los grupos. El bagaje de conocimientos, técnicas y disposiciones incluyen prácticas variadas y muchas veces contradictorias, ya que quien dirige asume su propio conjunto de herramientas y hace convivir en sus concepciones y poética particular aspectos de las distintas tradiciones que pueden llegar a ser discordantes.

Las instancias en las que los hacedores acceden a herramientas heterogéneas son sus trayectorias formativas. En consecuencia, mediante

---

<sup>94</sup> La ciudad de Córdoba cuenta con algunas experiencias cuyo modo de producción es netamente comercial, sin embargo, las giras de obras provenientes del teatro comercial porteño son habituales.

sus pasos por diversos contextos de formación los hacedores incorporan la historia del campo teatral independiente a sus prácticas. Junto al contexto formal –principalmente la Universidad Nacional de Córdoba–, también interviene el contexto no formal –más precisamente talleres de aprendizaje o entrenamiento– y el contexto informal que abarca centralmente la experiencia, en otras palabras, ensayos, amistades con hacedores, festivales, entre otras vivencias.

El contexto universitario, como vimos, prepara a la comunidad artística en áreas diferenciadas, asimilables a los roles del teatro moderno europeo. El espacio universitario, además, afianza la relación de la práctica artística con la teoría y la reflexividad producida por artistas. La labor intelectual –la puesta en palabras, por ejemplo– de la dirección es coherente con las trayectorias universitarias que atravesaron la mayoría de los y las directoras analizadas, a la vez que configura la especificidad de su quehacer. De todas formas, al menos la Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba, espacio nodal de las formaciones, no contó con una asignatura denominada “dirección” por 27 años (desde la apertura democrática al 2019)<sup>95</sup> y aún hoy, es improbable que exista consenso sobre los contenidos y métodos que esa materia debería ofrecer.

El contexto no formal, los talleres, ofrecen un abordaje práctico de problemas particulares de producción, en el que cada docente plantea la propuesta desde su poética. Esta instancia es crucial a la hora de incorporar los modos de trabajo en el ensayo, las metodologías de creación, el tratamiento de los materiales y, por supuesto, el quehacer directorial que está depositado en quien coordina el taller. Durante el cursado de este tipo de formación, las y los hacedores pueden observar modos concretos de dirigir, ya que en el desarrollo de las actividades se ejerce el universo posible de tareas directoriales, se practican formas de relacionarse con actores y artistas, a la vez que se internalizan dinámicas grupales. En relación a los afectos vinculados a la conformación de grupos, los talleres establecen un espacio de ensayo de compatibilidades y potencias creativas, como también una oportunidad de conocer posibles pares de trabajo para futuros grupos.

En lo que respecta a categorías de talleres, podemos diferenciar entre los que ocurren en el ámbito independiente brindados por artistas de la ciudad y aquellos que son gestionados por instituciones estatales y tienen como docente a un artista prestigioso de otro territorio. La oferta de talleres en la ciudad está

---

<sup>95</sup> El plan de estudios de 1989 no contaba con ninguna asignatura referida a la dirección. Recién en 2016, el nuevo plan plantea una materia que comienza dictarse recién en 2019.



compuesta por propuestas de docentes que tienen disparidad de prestigio, por consiguiente, directores y directoras admiten entre sus maestros a referentes de reconocimientos disímiles.

El contexto informal incluye la experiencia y la capacidad de sistematizar aprendizajes de la práctica artística y la vida cotidiana. Mayoritariamente, directores y directoras reconocen este contexto como aquel que les brindó herramientas específicas para el desempeño del rol. Esto incluye el ejercicio de la actuación, procesos de ensayos o la asistencia de dirección a otras personas directoras. De la observación –o auto observación– de la práctica se pueden incorporar las concepciones sobre la labor directorial, las metodologías de trabajo, los grupos, las puestas en escena, los espectadores. En síntesis, la experiencia práctica enseña la totalidad de las aristas que analizamos sobre la dirección y sus implicancias. Sin embargo, lograr capitalizar estas vivencias como aprendizajes sólo es viable gracias a las aptitudes reflexivas que directores y directoras desarrollan a lo largo de sus trayectorias formativas. En otras palabras, no es la experiencia lo que brinda las herramientas, sino la capacidad reflexiva sobre la práctica.

De cualquier manera, ningún contexto es estanco ya que quienes son hacedores se mueven a través de ellos. Por citar el caso del vínculo con maestros y maestras, estos no quedan ceñidos a un único ámbito. Muchas veces, a un primer contacto en la universidad le sigue cierta continuidad en otros espacios de mayor proximidad. Por lo tanto, el contexto de formación oficial democratiza el acceso a referentes del campo, ya que se configura como primer lugar de socialización con posibles maestros o maestras.

La figura del maestro/a, no puede pensarse fuera del binomio con un “discípulo”, con el cual se mantiene una relación de proximidad afectiva, de conocimientos y de vivencias. Maestros y maestras comparten conocimientos, pero fundamentalmente potencian las capacidades creativas de quienes los han tomado como referente. Esta figura puede ser adjudicada a un artista reconocido de Córdoba, a alguien prestigioso de otro territorio o a un par. Este último caso representa una ruptura con lo que tradicionalmente se entiende por maestro/a, ya que la diferencia de prestigio es mínima. Esta subversión es más habitual en directoras que en directores. En cuanto a la exclusividad de la relación, nuestro estudio dio cuenta de vínculos diversos y numerosos, con varies maestros; por lo tanto, desde este ángulo también es comprensible que las formaciones sean heterogéneas y que las tradiciones se apropien de forma compleja, lo que conduce a que se enseñen y aprendan múltiples formas de dirigir.

La variedad de instancias formativas que describimos da cuenta de la anomia, propia de los campos artísticos estudiada Bourdieu, que aparece también en la definición del rol de la dirección. Debido a que el control del *nomos* no está en manos de ningún agente en particular, hay multiplicidad y diversidad de oferta formativa. En otras palabras, el principio de división de lo legítimo de lo ilegítimo no le pertenece exclusivamente a ningún hacedor, institución o grupo, sino que los actores compiten por instituir su perspectiva particular. Por ello, las prácticas de los agentes se orientan a partir de sus propias concepciones de lo que la dirección es o debería ser, lo que instituye simultáneamente a la concepción que reivindican. Estudiamos aquellas trayectorias que el propio campo toma como referencia para jerarquizar las instancias formativas.

Así mismo, por medio de las distinciones que se otorgan en el teatro de Córdoba y que benefician al teatro independiente, podemos visualizar los criterios institucionales para valorar ciertas concepciones teatrales por encima de otras. Los premios sirven como instancias de explicitación de dichos criterios, además de ser un espacio en el que los hacedores incorporan los cánones de premiación. En un contexto de ausencia de consensos sobre el quehacer directorial, observamos con especial cuidado los espacios que proyectan sobre el campo criterios, especialmente si se realizan con el peso de recursos institucionales y prestigio asociado, que luego redundan en mayor visibilidad.

Los tres niveles del estado ofrecen distinciones variadas: recursos económicos, visibilidad en festivales de resonancia y prestigio mediante premios. Sin embargo, las lógicas de participación de la comunidad tienen distintas intensidades en las políticas de las instituciones específicas, las que se vuelcan en los criterios de selección de artistas u obras distinguidas. Algunas instituciones instrumentan mecanismos de diálogo con la comunidad teatral para definir sus políticas o al menos, comunicarlas en un marco democrático. Otras, se limitan a incluir a personas que integran el mundo artístico en los jurados de las distinciones. En el caso del Premio Provincial de Teatro, que analizamos más cuidadosamente, los jurados seleccionados incluyen periodistas de medios hegemónicos, directores de cine o de carreras artísticas de gestión provincial, pero en contadas ocasiones incluyen integrantes del departamento de Teatro la Universidad Nacional de Córdoba o directores y directoras del medio independiente, que serían agentes claves en el campo. La ausencia es llamativa, considerando que los criterios consagradorios de estos premios intervienen y afectan el medio independiente, empero descuidan a

un conjunto específico de referentes y a la multiplicidad de tendencias que cohabitan en el campo. Este jurado, designado *ad honorem* asiste de hecho a una selección acotada de obras que luego son consideradas para las ternas de premiación. El recorte que realizan obedece a un criterio que excluye un conjunto de obras e incluye a otras por el reconocimiento previo de sus artistas. Las ternas quedan constituidas a partir de un juicio que no evalúa la totalidad de los trabajos, lo que es una tarea virtualmente imposible si se trata de jurados *ad honorem*. Sin embargo, lo más notable de los criterios de selección de estos premios es que sistemáticamente se ha apartado a las directoras de los galardones a la dirección.

El canon consagratorio se construye a través de parámetros estéticos que excluyen regularmente una serie de obras y de formas de dirigir que no son realizadas por varones, y por lo tanto no se corresponden con las formas de sensibilidad masculina. Apartar las direcciones de mujeres y disidencias de los reconocimientos restringe a la ciudadanía de un conjunto de experiencia estética, limita lo que está “dado a gozar o sentir” (Giunta, 2018, p.70). Socialmente perdemos un conjunto de obra con la que bien podríamos dialogar y afectar nuestro entendimiento del mundo. A su vez, para las directoras esto implica la quita de posibilidades de tomar parte en lo común, ya que las instituciones consagratorias reparten un común eminentemente masculino. Actualmente la distribución de lo sensible dada sólo considera un tipo de sensibilidad y le otorga visibilidad y palabra únicamente a esta. Esta distribución lejos está de considerar la calidad de las obras, sino que separa de lo imaginable y lo posible a las direcciones llevadas adelante por mujeres e identidades disidentes. Es un recorte que da cuenta de un reparto de lo sensible dado, centralmente masculino.

A esta situación, que comenzó a visibilizarse en los últimos años e incluyó acciones de parte de una colectiva de directoras, le sobrevino un debate que cristaliza las tensiones sobre los reconocimientos y el género. Un primer eje de lectura de éste es la posición entre excelencia y sectorización de las artistas. Es decir, distinguir a las directoras por la calidad de sus trabajos o por su género, mediante cupos o categorías separadas, lo que, para algunas personas, conllevaría un reconocimiento disociado a la excelencia de sus trabajos y asociado a su género; un reconocimiento que numerosas artistas no estarían dispuestas a obtener. Las distintas posiciones del debate encuentran este punto común. No obstante, las directoras organizadas impugnan la noción de talento definida por parámetros estéticos establecidos por la tradición del campo y buscan cuestionar los criterios hegemónicos. En definitiva, buscan

redistribuir lo común.

Una impugnación de este tipo requiere considerar “soluciones transformativas” (Fraser, 1998), que cambien profundamente el marco en que estas injusticias de reconocimiento tienen lugar, dado que no son ajenas a la sociedad de la que el teatro independiente es parte. Una deconstrucción de este tipo influiría globalmente en los reconocimientos del campo y aportaría a valorar distintos tipos de direcciones y no únicamente las direcciones masculinas, como ocurre en la actualidad. Las acciones institucionales podrían tener gran impacto: las carreras oficiales podrían invitar y consultar a directoras y no únicamente a directores, a cátedras, foros u otras instancias de visibilidad. De ese modo, quienes son hacedores en formación incorporarían la presencia de directoras en los cánones del campo. Los entes estatales que otorgan distinciones podrían igualmente considerar las perspectivas de género a la hora de integrar sus jurados, ya que visiones parciales sólo darán resultados parciales. Nuestra investigación asume la politicidad de este debate y desde la constitución misma de la muestra consideró revertir la tendencia de masculinización de la dirección.

## Concepciones directoriales en el teatro independiente de Córdoba

A lo largo de esta investigación estudiamos sobre la dirección teatral desde la inquietud de su especificidad, de poder señalar algo más que un mero recuento de poéticas de algunos directores y directoras. La dirección queda conceptualizada como la formulación de una propuesta de distribución particular de lo sensible para un proceso creativo a distintos artistas, quienes asumirán y transformarán ese convite inicial y a partir de allí se conformarán como grupo. En ese momento, la dirección deja de estar afuera del colectivo, como proponente, para integrarlo como creador. El giro introducido es que la dirección no se limita a la organización del reparto de lo sensible de una obra en particular ni de los materiales y las personas implicadas, sino que en este esquema el reparto de lo sensible está radicado en *la grupalidad*. Lo que significa una forma de estar juntas como hacedores, una forma de crear colectivamente y una forma de relacionarse con espectadores en lo que será la obra.

La dirección propone una distribución sensible a un micro cosmos social como es el grupo y, en ocasiones, algunos repartos, ponen en juego la igualdad. Decimos que es una propuesta de reparto sensible porque es a partir

de esta configuración dada de lo social-grupal que se visibilizan o invisibilizan potestades de artistas, tareas, formas de hacer; por consiguiente, algunas personas cobran palabra y otras no, según cada propuesta de fundación de un grupo, un proyecto o una posibilidad de hacer obra. Sean actores, público, instituciones, artistas de la técnica, al ponderar unos sujetos u objetivos por sobre otros, se opta en el juego de la igualdad y la desigualdad.

La especificidad del rol, en el territorio que analizamos, radica en: una actitud ética respecto de las fluctuaciones entre el avance y la pausa en el proceso; la capacidad de distribuir un tiempo y un espacio escasos para el trabajo grupal; la escucha integral que focaliza en aquellos puntos a intervenir, buscando hacer emerger los objetivos poéticos en las personas y los materiales; y por último, en la enunciación del proceso creativo, mediante la producción discursiva.

Enfocamos la atención en los procesos escénicos y en particular en los ensayos porque configuran el territorio específico del rol: paradójicamente, es el momento en que la dirección tiene un espacio físico claramente asignado para permanecer. Tomando en cuenta esta definición y los modos de transmisión de los rasgos del teatro independiente, comprendemos las implicancias del rol como quien sostiene, mediante un principio igualitario, los aspectos medulares del territorio en cuestión.

En lo que respecta a las labores específicas, la decisión funciona casi como un sinónimo de dirección. Para la grupalidad, decidir es detener el curso del devenir creativo, centralmente colectivo, de modo que la decisión queda en el polo opuesto, en solitario. Sin embargo, el verdadero quehacer de quien asume la dirección no es decidir en soledad sino sostener la tensión entre decidir –y avanzar en el proceso– y devenir con el grupo –y pausar o disgregar el proceso–. Señalar a la decisión como tarea es simplificarla, dado que, en realidad, implica el sostenimiento de la tensión entre decidir y no decidir. La labor de quien ejerce la dirección es mantener la tensión y equilibrarla para administrar el avance y la pausa en el tiempo. Para los directores y directoras entrevistadas respetar el proceso y tener una ética de trabajo comprometida es lograr balancear ambos extremos. Esta manera de concebir el rol apuesta a las potencias creativas y detiene el ejercicio del poder contra otros –que ocurre si la dirección se conduce sin escuchar el proceso, sólo tomando en cuenta sus propias pulsiones resolutivas–. Hay un conjunto estricto de decisiones que quedan sólo en manos de la dirección y son las que se sitúan en unas coordenadas particulares: mientras las y los actores actúan y desde el espacio de observación de la dirección. Durante ese tiempo y desde ese espacio la

dirección tiene la exclusividad de afectar la escena y tomar decisiones.

Antes vimos que las tradiciones teatrales que afectan el presente de la dirección se corresponden con el modo en que se asume la tensión entre el avance y la pausa. Para los modelos de mayor jerarquización del rol, propios de la tradición moderna, la verticalidad admite el monopolio de las decisiones. Estas direcciones optan por la pulsión individual de avanzar al centralizar los sentidos y dejar de lado las afectaciones y emergentes del devenir colectivo. Este modelo se corresponde con un ejercicio autoritario del poder, un estereotipo del que directores y directoras huyen. Por el contrario, para los modelos de menor jerarquización del rol, propios de la tradición de creación colectiva, la horizontalidad intenta desdiferenciar el rol de la dirección y restringirlo al ámbito de la coordinación de dinámicas grupales. Estas direcciones sujetan con más fuerza la pulsión colectiva y el devenir del proceso creativo, al apostar por mayores indeterminaciones o directamente escatimar cualquier decisión. Evitan “la violencia” de la decisión y evaden el conflicto de escoger alguna opción. Este tipo de dirección tampoco es una meta para directores y directoras. Estos polos, caricaturizados, componen de manera compleja los modos en que directores y directoras sostienen la tensión entre el avance y la pausa.

Si antes dijimos que decidir es casi un sinónimo de dirigir, ocurre lo opuesto con las tareas concernientes a organizar tiempos y espacios, aunque sea otra de las labores específicas de la dirección. Sabemos que el rol participa de la distribución de tiempos, espacios y palabras que son inaugurales para la constitución del grupo y aún más: sus competencias incluyen la organización material y logística del grupo. Si bien esto suele catalogarse como parte de la producción ejecutiva, en el contexto del teatro independiente integra los quehaceres del rol debido a que es una de las formas en que la dirección consigue moderar el avance y la pausa. A la vez, la puesta en palabras de solicitudes al grupo, ya sean actores o artistas técnicos/as, construye un universo de respuestas posibles y también establece una estética en los vínculos creativos.

Los y las directoras entrevistadas recurren a la palabra “consigna” para referirse a estas solicitudes, la que nos remite tanto al contexto educativo por su genealogía como por su búsqueda de desafíos. La consigna demanda un reto y provoca el desplazamiento de los límites de lo esperable, en consonancia con el espíritu experimental que el teatro independiente cultiva. Por experimentación entendemos la búsqueda de modos de hacer que apunten a desarrollar una singularidad poética respecto de los cánones del territorio. La singularidad poética puede ser entendida en términos de sujetos colectivos o

individuales y es un objetivo prioritario en los procesos, cuyo descubrimiento se lleva adelante fundamentalmente a través de la práctica. Probar y ensayar formas de hacer hasta decantar en las formas singulares es la metodología convencionalizada para resolver problemas de producción, en otras palabras, los grupos escogen ir por la vía de lo desconocido o al menos parcialmente extraño para ellos.

A la par de la tarea de repartir tiempos y espacios, la escucha constituye la especificidad en la tarea directorial y una destreza requerida. No obstante, cada escucha es singular, debido a que directores y directoras ajustan su percepción a sus objetivos poéticos. Una primera actividad implica percibir –escuchar– íntegramente lo que ocurre en el ensayo. A eso le sigue focalizar y seleccionar de la totalidad un recorte significativo, de acuerdo a los criterios de quien dirige. Finalmente, la dirección interviene con la palabra para alterar la escena. Por eso hablamos de que la palabra de la dirección es performativa, ya que está facultada a provocar y perturbar, más que a enunciar sentidos en el ensayo. Su principal objetivo es hacer emerger y estimular, y su intervención promueve el afloramiento de acontecimientos escénicos –mucho mejor si son inesperados–. Esta forma de estimulación no pretende controlar el resultado del accionar del grupo, sino que opera para que cobre vida propia y surja algo de la sinergia colectiva del proceso escénico.

La palabra de la dirección no se limita al espacio del ensayo, ni tampoco a la afectación de las actuaciones –como vimos, es un área exclusiva de su quehacer, pero no se agota en ella–. Entre sus tareas, la dirección asume la enunciación del proceso creativo, de reflexiones acerca de la práctica y muchas veces toma la voz hacia el exterior del grupo teatral. Más que un rol intelectual, la idea de enunciador complejiza sus implicancias hacia adentro y hacia afuera del grupo. El acto de enunciar organiza la complejidad del mundo, le da un sentido y una lógica al proceso creativo, a los tiempos a seguir, a las tareas a llevar adelante, a los conceptos que el trabajo convoca. Propia de una tradición moderna y jerárquica, la palabra fue monopolio de la dirección, sin embargo, existen configuraciones grupales en que la voz está redistribuida y todos los hacedores tienen parte en la producción discursiva del grupo. De todas maneras, señalamos que la potestad de repartir la palabra o de retenerla queda en la dirección, cuya propuesta de grupalidad también incluye esta cláusula.

Nuestra pregunta gira en torno a los modos democráticos del rol, modos que entran en pugna con las tradiciones excesivamente autoritarias o extremadamente anárquicas. En otras palabras, la dirección tiene numerosas

oportunidades para volverse autoritaria, omitiendo transformar la asignación de palabra entre los artistas. Puede monopolizarla, tomar por completo los sentidos y los discursos que van hacia la esfera pública: la escena, la obra, las entrevistas, los talleres de formación, etcétera. El carácter diferenciado del rol le da esas posibilidades. No obstante, la aparición de modos democráticos se vislumbra ya en las metodologías de creación y, específicamente, en las dinámicas de trabajo grupal, por lo que, los procedimientos que se lleven a cabo en torno a dirigir dichas dinámicas son muy relevantes. En ese orden está la escucha y la pregunta, como tareas de la dirección, ya que ambas vacían el espacio de palabra directorial para hacer lugar a la palabra de los demás hacedores. La ruptura de la centralidad de la palabra directorial incluye la proliferación de diálogos en una trama que desarma la comunicación unidireccional.

Otra tarea que opera sobre las dinámicas grupales es la verbalización de lo que se observa, dando un marco común al colectivo, ofreciendo la oportunidad de observar y reflexionar también a otros. Tengamos en cuenta que acciones como la verbalización se realizan a partir de la percepción de la dirección, que instaura desde su sensibilidad particular un común.

Ahora bien, más allá del quehacer específico del rol, los grupos asumen la proposición que la dirección formula para crear sus propias expectativas sobre el proceso escénico. El proyecto incluye establecer un posible resultado, que puede ser una pieza teatral con presentación a público, el abordaje de unos materiales, la vivencia de un proceso con ciertas personas o una forma de trabajo grupal. En rigor de verdad, los objetivos están vinculados a la poética directorial, por ser origen de la propuesta. En sí mismo, el objetivo de quien dirige no tiene el peso necesario para sostener el proyecto hasta su consecución. La confianza que los grupos forjan en torno al proceso, la dirección y las potencialidades del propio grupo son fundamentales para comprender su mantenimiento y compromiso en el tiempo. La convicción en las capacidades de sus pares y los afectos mutuos son cruciales para la conformación y sostenimiento de grupos y proyectos.

Las conformaciones grupales están guiadas por la afectividad y, secundariamente, por las capacidades artísticas de los integrantes del grupo. El impulso que moviliza a hacedores hacia otros hacedores y que logra cohesionarlos en el tiempo, se vincula al deseo de compartir, de crear, de continuar indagando. Amistad, confianza e historia de vida son motivos prioritarios de las reuniones, aunque los saberes y capacidades de quienes son artistas también ocupan un lugar relevante. De todas formas, nuestro



entendimiento de las capacidades está vinculado a los afectos, ya que las destrezas escénicas cautivan: causan efectos en la emocionalidad de quienes son hacedores ya que se sienten convocados hacia ese artista y desean trabajar con él.

Para la dirección, la admiración es decisiva, ya que vincula la dimensión afectiva con las capacidades técnicas o compositivas de alguien. Al admirar, quien dirige se siente maravillado con las posibilidades que tiene un hacedor para afectar a otros. A la vez, logra ver la potencia compositiva o técnica desde una doble perspectiva: una le hace sentir y la otra, más fría, le permite proyectar escenas factibles. Allí, hay un reconocimiento de saberes y capacidades que activan las pasiones de la persona que dirige, lo seducen y por extrapolación, seducen también al público. Los afectos implican fuerzas para actuar y capacidades para ser afectadas: permiten que el deseo de estar en comunidad se concrete mediante la conformación de grupos. Está convencionalizado que el primer impulso para la creación de un grupo proviene del rol de la dirección o de algunos actores y quien dirige. Se percibe que el ejercicio integral del rol contempla esta tarea. A la par, quienes son convocados se dejan afectar y suscriben a las convocatorias.

Entre los espacios en los que se ponen a prueba los afectos, para luego fructificar en grupos, se encuentran las instancias de formación. Sean oficiales o no oficiales –la universidad o talleres independientes–, activan la posibilidad de ensayar no sólo las capacidades, sino también las potencialidades afectivas. Además de propiciar el trabajo escénico concreto, los espacios de formación habilitan una serie de encuentros informales, “domésticos”, en los cuales la comunidad de artistas tiene oportunidad de que los afectos hacia otros hacedores aparezcan y se desarrollen. Aunque para algunas direcciones las capacidades técnicas adecuadas sean prioritarias, a la hora de convocar a integrantes a un proyecto, no es la tendencia mayoritaria.

## **Teatro independiente y escenas de igualdad**

Un aspecto central de nuestra investigación consistió en pensar las posibilidades de las prácticas del teatro independiente para contribuir a la deconstrucción del sentido común y a la crítica del pensamiento hegemónico de la ciudad de Córdoba. Como dijimos, las prácticas teatrales contemporáneas se desarrollan contra un sentido común correspondiente al discurso neoliberal. La idea de que el neoliberalismo no es una serie de políticas económicas o una identidad partidaria, sino un discurso, nos permite articular nuestro

análisis con las consideraciones de Chantal Mouffe acerca de las identidades colectivas, la hegemonía y las posibilidades de modificar el orden contingente mediante prácticas contrahegemónicas. Entender al neoliberalismo desde esta perspectiva subvierte el planteo por el cual el juego del libre mercado impide la intervención del Estado, para ponderar que la lógica de la economía de mercado es proyectada en las demás esferas de la vida (Reynares 2014, 69).

La tecnología de gobierno neoliberal produce una existencia ligada a la competencia bajo la dinámica de mercado; es decir, eludiendo la exclusividad de la esfera económica, busca expandirse en los demás ámbitos –afectivos, vinculares, educativos, de los derechos, de la salud, de la cultura, del espacio público– a fin de garantizar la economía de mercado. Por este motivo, es posible entender al neoliberalismo como un “un dispositivo ambiental de producción de una subjetividad” que se apoya en la competencia (Rossi y Blengino 2011, 43). Los sujetos son empresarios de sí mismos, competitivos, voraces, calculadores. En este contexto, el teatro independiente, y particularmente la dirección, vienen a construir prácticas contrahegemónicas, especialmente luego del retorno democrático, dado que impugna el orden establecido en el cual les trabajadores –mayormente precarizadas– no tienen la potestad de producir arte –mucho menos arte contemporáneo– ni ostentan un lugar en el común de la comunidad. En el mismo orden, el teatro independiente propone ir a contramano de la productividad, del intercambio medido, de la competencia despiadada, de la eficiencia y la ganancia. Sus prácticas malgastan el tiempo, derrochan las capacidades de los artistas en obras de pequeño formato y son altamente ineficientes en términos de recursos. Sus métodos desperdician el trabajo y son improductivos en términos de la lógica empresarial, que significa tender a la individualización y la competitividad. Del mismo modo, los vínculos que se traman en el ámbito teatral se oponen a esa lógica. Las enunciaciones de artistas –por ejemplo, sus obras– operan por fuera de la “transparencia aséptica” (Reynares, 2014) para presentar sus reclamos e intereses, puesto que habilitan el conflicto y las representaciones abiertamente políticas.<sup>96</sup> A diferencia de las modalidades directoriales que priorizan la eficacia, la competencia y la “rentabilidad”<sup>97</sup> y que responden a las lógicas de mercado, las lógicas del teatro independiente relegan el beneficio económico o el afán desmedido de éxito.

Las modalidades directoriales que estudiamos, características del teatro

---

<sup>96</sup> Relativas al concepto de “la política” de Mouffe.

<sup>97</sup> Rentabilidad que puede redundar en dinero, pero también en premios y reconocimientos de medios masivos de comunicación o instituciones de renombre.

independiente, son por esto, prácticas contrarias al discurso hegemónico neoliberal. Eso explica por qué se congregan personas, cuyos empleos son otros, e invierten grandes cantidades de horas en proyectos que no redundarán en dinero, y en ocasiones, tampoco en prestigio o reconocimientos. En esta lógica, el tiempo juega un papel fundamental, ya que los trabajadores asalariados, muchas veces con empleos de poca calidad, cuentan con un tiempo escaso que debe ser bien aprovechado, pero en este caso –curiosamente– el provecho no es económico, sino que está vinculado al placer, los deseos y las pasiones. Por ello, las lógicas afectivas son anteriores a las que el pensamiento hegemónico ordena ponderar. Este proceso se vincula a la subjetivación política que desidentifica a hacedores de las identidades sociales estipuladas –las de sus trabajos alimenticios– y los sentidos que estas acarrearán, para redistribuir sus capacidades y construir una nueva identidad: ser artistas, antes que empleadas. A través de la potencia colectiva, este movimiento impulsa un nuevo común, un común que pone en juego la igualdad.

Referirnos a trabajos alimenticios de los hacedores teatrales implica hablar de un abanico de ocupaciones heterogéneas y mayormente precarias: *deliverys*, quien hace changas, docentes primarios o secundarios, docentes rurales, empleados/as de comercio, atención en call centers, microemprendimientos en redes sociales, tareas de cuidado, talleristas de teatro y, en el mejor de los casos, docentes universitarios. Una variedad de empleos de los cuales los “privilegiados” son aquellos que cuentan con trabajo registrado estable y quizá hasta logran superar la canasta básica del INDEC.<sup>98</sup> La precariedad de la situación ha ido exacerbándose desde el periodo presidencial de Mauricio Macri y la alianza Cambiemos, con un empobrecimiento atroz durante la pandemia por COVID-19, que aún vivimos. El panorama empeora considerando el hecho de que socialmente se tiene participación en lo público si se tiene dinero, “donde el tener parte del trabajador se define estrictamente por la remuneración de su trabajo” (Rancière, 1996, p. 45). En este contexto, ¿cómo sería posible tener parte en lo común, si no se tiene sueldo o ingresos ciertos? Ni siquiera es palabra, es capacidad de consumo.

El pensamiento hegemónico no considera que un trabajador pauperizado pueda ser artista. Los grupos hegemónicos –en palabras de Mouffe– o la policía –en las de Rancière– consideran que estas personas no son artistas, no son actores, no son directores: son estrictamente aquello que hacen para recibir

---

<sup>98</sup> El Instituto Nacional de Estadística y Censos mide la canasta básica alimentaria, que es el instrumento más reconocible para medir la pobreza. En general los sueldos docentes básicos están por debajo de los montos necesarios para cubrirla.

una remuneración. El orden dado asigna lugares desiguales en el que el goce artístico –tanto de producirlo como para participar en el rol de espectadores– ya que ese uso del tiempo está reservado sólo a unas clases sociales. Para el pensamiento hegemónico es inconcebible que este tipo de trabajadores gasten su tiempo en algo inútil y sus prácticas sean tan absurdas como ridículo su intento desmarcarse del lugar asignado. Aunque, para las clases acomodadas, la experiencia artística contemporánea sí está habilitada, pues son quienes sí tienen tiempo para esto.

Pero *el teatro es pobre*, como dijo Jerzy Grotowski. En particular, como disciplina artística permite que la producción pueda ser llevada adelante por clases sociales diversas porque, a diferencia de otras artes, no requiere equipamientos específicos costosos –aunque su presencia siempre es bienvenida– para ser realizado, inclusive de manera profesional. La música, el audiovisual o las artes visuales demandan recursos onerosos para su aprendizaje, su producción o para la circulación de obra. El teatro necesita del encuentro de cuerpos en un espacio que simplemente esté dispuesto a recibirlo.

Una relativa facilidad para propiciar estas condiciones de producción allana la participación de trabajadores en el teatro independiente. Como hacedores teatrales, hacen “algo impensable para estos: instituyen otro orden” (Rancière, 1996, p. 39). Lo impensable es conseguir hacer algo *inútil*, sin valor de mercado, sin producción de riqueza directa. En este panorama, quienes son capaces de producir arte –y más aún, arte contemporáneo, un arte completamente *inútil* que no enseña, no comunica, no transmite valores, como sentencia el discurso liberal– son unos sujetos que no deberían estar haciéndolo. Los hacedores rompen con sus cuerpos esa división desigual de lo sensible. Instituyen otro orden –o la potencialidad de otro orden– porque toman la palabra al producir obra, expresarse y proponer sentidos. Su existencia como empleadas alienadas deja de ser “ruido para convertirse en palabra”. Lo que para Rancière es palabra textual, en nuestro contexto es expresión poética. De ese modo construyen otros mundos sensibles y logran reconocerse como sujetos válidos de producción artística. Así se constituye una transformación del orden sensible, es decir, una reasignación de lugares e identidades mediante la distribución de tiempos y espacios, de la palabra y del ruido, de lo visible y lo invisible. En términos de Rancière, esto sería la política: cuando quienes no se supone que tengan palabra, la conquistan. Por eso sostenemos que el teatro independiente es un territorio que da lugar a prácticas que sostienen un principio igualitario.

No obstante, el orden hegemónico saca una ventaja de esta situación, ya que aprovecha la pulsión creativa de la comunidad de artistas. Organismos del Estado hablan por esta comunidad y recurren a ella para adornar sus gestiones. Lo cierto es que se hace dinero a costa de estas personas que, de todas formas, sin dinero de por medio, van a continuar produciendo obra, brindando talleres o generando acciones. Van a hacerlo o sería como si estuvieran muertos, según expresan en las entrevistas. El perjuicio se acrecienta considerando que la calidad de los procesos está amenazada por las crisis económicas. A su vez, cada vez más hacedores tienen que salirse de la comunidad porque ya no hay escena de igualdad que soporte la urgencia de pagar el alquiler y sobrevivir. Porque vivir, lo que se dice vivir, se vive en el teatro.

Aún queda por dilucidar el lugar que ocupa la dirección en la aparición de estas escenas. Sabemos que el rol es una parte más de un territorio que pugna por la igualdad. Sin embargo, hemos dicho que tiene varias potestades que pueden poner en juego prácticas igualitarias. Además, está en su poder en el momento de proponer un proyecto la actualización de rasgos del teatro independiente. El medio teatral que estudiamos se compone de esos múltiples y pequeños proyectos, por ello, si la comunidad que lo sostiene pugna por la igualdad mediante sus prácticas, es más probable que ese sea el carácter que adquiera.

Dejamos abierta la posibilidad de futuras investigaciones que aborden aspectos estadísticos del medio teatral independiente, lo que permitiría tener una visión más clara de la relación entre artistas y espectadores o futuros espectadores, como de los recursos económicos que el teatro independiente moviliza y la incidencia de las políticas de estado para este sector a través del tiempo. Queda aún por revisar el rol de los niveles del Estado y otros agentes sociales que se benefician de la actividad teatral independiente; las inequidades de género en el medio de manera integral, incluyendo otros roles en sus estudios; y la documentación y análisis de poéticas particulares de directores y directoras.

A lo largo de este trabajo nos referimos a la comunidad del teatro independiente y al valor de los grupos, aspectos obligados en una investigación sobre la dirección en Córdoba. Tanto los grupos como los rasgos del teatro independiente han sufrido transformaciones respecto de tradiciones marcadas, como la de la creación colectiva. Nuestra tesis procuró dar cuenta de una manera compleja de los procesos y las prácticas de la dirección en el teatro independiente, para profundizar en lo específico de su quehacer. Esperamos que nuestros aportes puedan ser de interés para hacedores e

investigadores, ya que nuestra particular perspectiva recorre el camino que va de la práctica y la experiencia artística hacia el campo teórico. En el contexto en que vivimos, de una brutal crisis económica y una pandemia sin precedentes, nuestro trabajo documenta un fenómeno que estuvo en suspenso porque el encuentro de cuerpos se volvió peligroso para la salud pública. Esta coyuntura esclareció aún más la necesidad de su sistematización y análisis. En una entrevista a Mónica Carbone (2015), teatrística que retornó del exilio y fundó junto a su compañera, Graciela Albarenque, la sala *La Luna*, esta artista afirmaba que esta ciudad tiene el tamaño justo para que el teatro que hacemos logre transformarla. Sí. Así lo creemos.



# BIBLIOGRAFÍA

## Referencias bibliográficas

- O.Ellas (grupo). (2005) *Yesterdei. Cosas se pierden a la siesta* [obra de teatro]. (L. Delprato, dir.). V Festival Internacional de Teatro del Mercosur, Córdoba, Argentina.
- Agamben, Giorgio. (1996) *La comunidad que viene*. (J. L. Villacañas y C. La Rocca, trad.). Pre-Textos.
- Agamben, Giorgio. (2015) *¿Qué es un dispositivo? seguido de El amigo y de La Iglesia y el Reino*. (M. Ruvituso, trad.). Anagrama.
- Alegret, Mauro. (2017). *Condiciones y convenciones del Teatro Independiente Cordobés* [Tesis doctoral inédita]. Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Aguilar, Paula; Bacci, Claudia; Insausti, Joaquín; Fernández Cordero, Laura; Gasparin, María Florencia; Gumbre, María Laura; Oberti, Alejandra; Peller, Mariela; Vacarezza, Nayla. (2008, 10-12 de diciembre). *El análisis de los discursos sociales. Entre el pecado de la referencialidad y la tentación del esoterismo* [ponencia]. I Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales, La Plata, Argentina. [http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab\\_eventos/ev.9535/ev.9535.pdf](http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.9535/ev.9535.pdf)
- Aguirre Visconti, Gabriela. (2021). *Temporalidades diversas en la creación escénica de la ciudad de Córdoba* [Tesis doctoral inédita]. Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Ahmed, Sara. (2019). *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Caja Negra.
- Aniceto, Paulo; Argüello Solís, Amparo; Bixio, Beatriz; De Mauro, Sofía; Erro, Guadalupe; Mattio, Eduardo; Moreno, Marcelo y Pacella, Cecilia (2019). Consideraciones sobre el uso inclusivo de la lengua. *Alfilo*, 82, <https://ffyh.unc.edu.ar/alfilo/consideraciones-sobre-el-uso-inclusivo-de-la-lengua/>
- Antoine, André. (1903). Causerie sur la mise en scène. *La Revue de Paris*, mars-avril.
- Arce, José Luis. (2007). El teatro en Córdoba antes del golpe militar del 76: algunas consideraciones sobre los 60, los 70 y los 80. *Territorio Teatral*, 1, 1-9, <http://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/pdf/03.pdf>
- Argüello, Ana Clarisa y García, Diego. (2016). Introducción. En *Culturas interiores. Córdoba en la geografía nacional e internacional de la cultura*, (pp. 15-33). Eduvim.



- Argüello Pitt, Cipriano. (2006). *Nuevas tendencias escénicas. Teatralidad y cuerpo en el teatro de Paco Giménez*. Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Argüello Pitt, Cipriano. (2015). *Dramaturgia de la dirección de escena*. Paso de Gato.
- Argüello Pitt, Cipriano, y Daniela Martin. (2005) *Escritura escénica emergente*. Ediciones Documenta/Escénicas.
- Aricó, José. (1989). Tradición y modernidad en la cultura cordobesa. *Revista Plural* IV(13), 10-14.
- Aricó, José. (1997). Los intelectuales en una ciudad de frontera. *Tramas para leer la literatura argentina*, III(7) 155-161. Archivo Histórico de Revistas Argentinas AHIRA, <https://www.ahira.com.ar/ejemplares/tramas-para-leer-la-literatura-argentina-no-7/>
- Arqueros, Guadalupe. (2017). Una técnica de las ciencias sociales: Escritura y auto observación en la investigación en artes. *Perspectivas Metodológicas*, II(19) 55-65. <https://doi.org/10.18294/pm.2017.1439>
- Arrojo, Víctor. (2014). *El director teatral es o se hace*. Editorial INT.
- Aschieri, Patricia. (2018). Hacia una etnografía encarnada: La corporalidad del etnógrafo/a como dato en la investigación. En G. Guilhon y A. Camargo, *Antropología da Dança IV*. Insular.
- Avila, Olga Silvia. (2007). Reinenciones de lo escolar: tensiones, límites y posibilidades. En R. Baquero, G. Diker y G. Frigerio, *Las formas de lo escolar*, (pp. 135-151). Del Estante Editorial.
- Baillet, Florence y Naugrette, Catherine. (2013). Material. En J.-P. Sarrazac (dir.), *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (pp. 121-123). Paso de Gato.
- Barba, Eugenio y Nicola Savarese. (1990). *El arte secreto del actor. Diccionario de antropología teatral*. Pórtico de la Ciudad de México.
- Bartís, Ricardo. (2003). *Cancha con niebla* (J. Dubatti, ed.). Atuel.
- Bárcena Orbe, Fernando. (2018). Maestros y discípulos. Anatomía de una relación. *Teoría de la Educación. Revista Interuniversitaria* 30(2 jul-dic) 73-108. <https://doi.org/10.14201/teoredu30273108>
- Barletta, Leónidas. (1960). *Viejo y Nuevo Teatro*. Futuro.
- Basile, María Verónica. (2018). Una aproximación a las prácticas teatrales del pasado reciente cordobés. El uso de fuentes orales en la historia cultural. *Revista Testimonios*, 7, 50-68. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/testimonios/article/view/20817/20441>
- Basile, María Verónica y Verónica Heredia (2017, 21-24 de agosto). *El primer gran acto político de la democracia en Córdoba: El I Festival Latinoamericano* [ponencia]. Actas del XVI Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, Departamento de Historia de la Facultad de Humanidades

de la Univ. Nacional de Mar del Plata. <https://interescuelsamardelplata.wordpress.com/actas/>

- Battersby, Christine. (2006). Genio y género (P. Oyarzún, trad.). *Mi sitio de apuntes sobre el arte*. <https://miguelangelbetancur.wordpress.com/2006/03/11/blogindex-php20060311genio-y-genero/>
- Becker, Howard. (2008). *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. (J. Ibarburu, trad.). Universidad Nacional de Quilmes.
- Benveniste, Emile. (1970). L'appareil formel de l'énonciation. *Langages* 5(17), 12-18. [https://www.persee.fr/doc/lgge\\_0458-726x\\_1970\\_num\\_5\\_17\\_2572](https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1970_num_5_17_2572).
- Berardo, Esteban José (2017). El IV Festival Nacional de Teatro: Grotowski, una presencia de fronteras. En A. Musitano (ed) *Teatro, política y universidad. El Departamento de Teatro, un escenario moderno. Córdoba, 1965-1975*, (pp. 134-152). Universidad Nacional de Córdoba, e Instituto Artes del Espectáculo Universidad Nacional de Buenos Aires.
- Bertrand, Denis. (2000). Elementos de narratividad (L. Gándara, trad.). En *Précis de sémiotique littéraire* (pp. 181-190). Nathan.
- Bischoff, Efrain. (1961). *Tres siglos de teatro en Córdoba*. Universidad Nacional de Córdoba.
- Boenisch, Peter. (2015). *Directing scenes and senses: The thinking of Regie*. Manchester University Press.
- Bogart, Anne. (2013). *La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte*. Alba.
- Borgdorff, Henk. (2004). *El debate sobre la investigación en artes*. Amsterdam School of the Arts.
- Bourdieu, Pierre. (1995). *Las reglas del arte* (T. Kauf, trad.; 6ta ed.). Anagrama.
- Bourdieu, Pierre. (2003). *Creencia artística y bienes simbólicos*. Aurelia Rivera Grupo Editorial.
- Bourdieu, Pierre. (2008). *Cuestiones de Sociología*. Akal.
- Bourdieu, Pierre. (2013). *El sentido práctico*. Siglo XXI Editores.
- Brambilla, Raúl. (Dir.). (1984). *El gran Ferrucci* [obra de teatro]. I Festival Latinoamericano de Teatro, Córdoba, Argentina.
- Brizuela, Mabel. (2002). Las estéticas teatrales de Córdoba: entre la permanencia y la emergencia. *Teatro XXI*, 14, 75.
- Brizuela, Mabel. (2004). Las salas teatrales. En G. Frega, M. Brizuela, A. G. Yukelson y M. J. Villa, *El teatro de Córdoba (1900-1930)* (pp. 13-30). Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.
- Brizuela, Mabel y Pinus, Jorge. (2009). *Una comedia en cinco actos: homenaje a la Comedia Cordobesa en su 50° aniversario*. Teatro Real de la Provincia de Córdoba, Argentina.

- Burin, Mabel. (2008). Las “fronteras de cristal” en la carrera laboral de las mujeres. Género, subjetividad y globalización. *Anuario de psicología / The UB Journal of psychology*, 39(1), 75-86. <https://www.raco.cat/index.php/AnuarioPsicologia/article/view/99355>
- Calderón, Gabriel (dramaturgo), y Marull, Gonzalo (director). (2015) *Ex Que revienten los actores* [obra de teatro]. Teatro La Chacarita, Córdoba, Argentina.
- Calderón, Guillermo (dramaturgo), y Marull, Gonzalo (director). (2017) *Clase*. [obra de teatro]. Documenta Escénicas, Córdoba, Argentina.
- Calsamiglia Blancafort, Helena y Tusón Valls, Amparo. (1999). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Ariel.
- Carbone, Mónica y Marin, Fwala-lo. (2015). Mirar al cielo y creer en la Luna. *Deodoro, gaceta de arte y crítica*, (56), 4-5. [https://issuu.com/unc.ar/docs/unc\\_editorial\\_gaceta\\_deodoro\\_56](https://issuu.com/unc.ar/docs/unc_editorial_gaceta_deodoro_56)
- Carranza, Alicia; Kravetz, Silvia; Castro, Alejandra; Pacheco, Marcela; Abratte, Juan Pablo; Bosio, María Teresa y Sobrero, Viviana. (1999). Descentralización, autonomía y participación. Un análisis de la implementación de la reforma educativa en la provincia de Córdoba (1996-1997). *Páginas. Revista de la Escuela de Ciencias de la Educación*, 1(1), 27-40. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/pgn/article/download/14966/14917>
- Casali, Renzo (editor). (1972) Grotowski: teoría ética. *Revista Teatro* 70, 30-31.
- Castro Morales, Belén. (1999). Maestros y discípulos, de Monterroso a Rodó. *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 28(1), 507-518. <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI9999120507A/22707>
- Cejas, Julio. (2005, 16 de octubre). Regreso a la poética política. *Página/12*.
- Chartier, Roger. (2005). *El presente del pasado: escritura de la historia, historia de lo escrito*. Universidad Iberoamericana.
- Charaudeau, Patrick y Maingueneau, Dominique. (2002) *Diccionario de análisis del discurso*. Amorrortu.
- Chéjov, Antoine (dramaturgo) y Piccotto, David (director). (2014). *Las tres hermanas* [obra de teatro]. Centro Cultural María Castaña, Córdoba, Argentina.
- Chevallier, Jean-Frédéric. (2011). *El teatro hoy: una tipología posible*. Cuadernos de Ensayo Teatral Paso de Gato.
- Congreso de la Nación Argentina. (1997, 28 de abril). Ley Nacional del Teatro Ley 24.800. *Generalidades. Instituto Nacional del Teatro. Régimen económico y financiero. Otras disposiciones*. <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/40000-44999/42762/texact.htm>
- Cosentino, Olga; Gené, Juan Carlos; Pavlovsky, Eduardo; Erguza, Tito; Kartun, Mauricio; Bartis, Ricardo; Calmet, Héctor; Daulte, Javier; Scheinin,

- Norma Adriana; Spregelburg, Rafael; Sagaseta, Julia Elena. (2010). *La Puesta en Escena en el teatro argentino del bicentenario* (O. Consentino, ed.) Fondo Nacional de las Artes.
- Danan, Joseph. (2012). *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. Paso de Gato.
- Daulte, Javier. (2010). Juego y compromiso. En O. Cosentino (ed), *La Puesta en Escena en el teatro argentino del bicentenario* (pp. 119-140). Fondo Nacional de las Artes.
- de la Iglesia, María Emilia y Mannarino, Juan Manuel. (2007). La apuesta a descentralizar la cultura: Festival Internacional de Teatro MERCOSUR en Córdoba. *Telón de Fondo*, 6. [www.telondefondo.org/download.php?f=YXJjMi8xMTUucGRm&tipo=articulo&id=115](http://www.telondefondo.org/download.php?f=YXJjMi8xMTUucGRm&tipo=articulo&id=115)
- del Sarto, Ana. (2012). Los afectos en los Estudios Culturales Latinoamericanos. Cuerpos y subjetividades en Ciudad Juárez. *Cuadernos De Literatura*, 16(32), 41-68. <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/4060>
- Delgado, José Manuel y Juan Gutiérrez Fernández. (1999). *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*. Síntesis.
- Derrida, Jacques. (1992). *El otro cabo. La democracia para otro día*. Ediciones del Serbal.
- Dubatti, Jorge. (2003). Teatro perdido. En R. Bartís, *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos* (pp. 7-17). Atuel.
- Dubatti, Jorge. (2010). *Filosofía del teatro II: cuerpo poético y función ontológica*. Atuel.
- Dubatti, Jorge. (2011). El teatro argentino en la Postdictadura (1983-2010): época de oro, destotalización y subjetividad. *Stichomythia*, 11-12, 71-80, [https://parnaseo3.ci.uv.es/Ars/Stichomythia/stichomythia11-12/pdf/estudio\\_7.pdf](https://parnaseo3.ci.uv.es/Ars/Stichomythia/stichomythia11-12/pdf/estudio_7.pdf)
- Dubatti, Jorge. (2012a). *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Biblos.
- Dubatti, Jorge. (2012b). *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica*. Atuel.
- Dubatti, Jorge. (2014). Qué políticas para las ciencias del arte: hacia una cartografía radicante. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, (8), 25-41. [http://vip.ucaldas.edu.co/artescenicadas/downloads/artesescenicadas8\\_3.pdf](http://vip.ucaldas.edu.co/artescenicadas/downloads/artesescenicadas8_3.pdf)
- Dubatti, Jorge. (2015). Filosofía de la praxis y pensamiento teatral. En A. Pricco, *Sostener la inquietud. Teoría y práctica de la actuación teatral según una retórica escénica* (pp. 11-15). Biblos.
- Dubatti, Jorge. (2016a). *Una filosofía del teatro. El teatro de los muertos*. ENSAD.
- Dubatti, Jorge. (2016b). *Teatro-Matriz, Teatro Liminal. Estudios de Filosofía del Teatro y Poética Comparada*. Atuel.
- Dubatti, Jorge. (2017). Vanguardia / post-vanguardia en la historia del teatro:

relación por campos procedimentales y modos de lectura. *Revista Artescena*, 3, 1-12. [http://www.artescena.cl/wp-content/uploads/2017/06/Artescena\\_N%C2%B03\\_-Arti%CC%81culos\\_-Dubatti\\_-Vanguardia-y-postvanguardia-1-1.pdf](http://www.artescena.cl/wp-content/uploads/2017/06/Artescena_N%C2%B03_-Arti%CC%81culos_-Dubatti_-Vanguardia-y-postvanguardia-1-1.pdf)

- Dubatti, Jorge. (2020). ¿Una visión de conjunto de los teatros argentinos en la contemporaneidad?. *Acotaciones. Revista de investigación y creación teatral*, 44, 31-66. <https://doi.org/10.32621/acotaciones.2020.44.00>
- Duran, Ana. (2012). La vuelta a lo real. El teatro después del 2001. *Funámbulos*, 2012, 1-29.
- Eco, U. (1985). El grupo 63, el experimentalismo y la vanguardia. En *De los espejos y otros ensayos*. De Bolsillo.
- Escena Propia. (2019, 16 de abril). *Si hay que reconocer* [Lectura pública en la entrega de premios]. 8va edición del Premio Provincial de Teatro 2019, Teatro Real, Córdoba Capital.
- Escudero, María (dirección) y Pautasso, Susana (actuación). (1984). *La Fanesca* [obra de teatro]. I Festival Latinoamericano de Teatro, Córdoba, Argentina.
- Feral, Josette. (2004). *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Galerna.
- Fischer-Lichte, Erika. (2011). *Estética de lo performativo*. Abada Editores.
- Fobbio, Laura. (2017). *Protagonistas del nuevo teatro cordobés. Entrevistas. Teatro, política y universidad, 1965-1975*. Universidad Nacional de Córdoba, e Instituto Artes del Espectáculo, Universidad Nacional de Buenos Aires.
- Fobbio, Laura y Patrignoni, Silvina. (2011). *En el teatro del símeacuerdo. Escenas para niños y acción en Latinoamérica*. Ediciones Recovecos.
- Foucault, Michel. (1999). Las mallas del poder. En *Estética, ética y hermenéutica. Obras esenciales, Volumen III* (pp. 235-254). Paidós.
- Foucault, Michel. (2002). *La arqueología del saber*. Siglo XXI Editores.
- Foucault, Michel. (2019). Las relaciones de poder penetran en los cuerpos. En *Microfísica del poder* (pp. 177-190). Siglo Veintiuno.
- Fraser, Nancy. (1997). *Iustitia Interrupta. Reflexiones críticas desde la posición "postsocialista"*. Siglo del Hombre Editores.
- Frega, Graciela. (2001). Modernidad vs tradición en una olvidada comedia cordobesa. Salamanca de Julio Carri Pérez. En O. Pellettieri (ed), *Tendencias críticas en el teatro*. Galerna.
- Frega, Graciela. (2004). Circulación y recepción del teatro porteño. En G. Frega, M. Brizuela, A. G. Yukelson y M. J. Villa, *El teatro de Córdoba (1900-1930)* (pp. 31-50). Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.
- Frega, Graciela; Yukelson, Ana Guillermina y Villa, María. (2004). Los productores teatrales cordobeses. Entre la periferia y el teatro. En G.

- Frega, M. Brizuela, A. G. Yukelson y M. J. Villa, *El teatro de Córdoba (1900-1930)* (pp. 51-70). Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba.
- Fukelman, María. (2015). El concepto de teatro independiente y su relación con otros términos. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 160-171. [http://vip.ucaldas.edu.co/artescenicadas/downloads/artesescenicadas9\\_14.pdf](http://vip.ucaldas.edu.co/artescenicadas/downloads/artesescenicadas9_14.pdf)
- Fukelman, María. (2016). Aportes para la historia del teatro independiente en Buenos Aires. *Panambí. Revista de investigaciones artísticas*, (2), 47-62. <https://doi.org/10.22370/panambi.2016.2.534>
- Fukelman, María. (2017a). *El concepto de "Teatro independiente" en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral Estudio del período 1930-1946* [Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras UBA]. Repositorio Institucional FILO UBA. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4668>
- Fukelman, María. (2017b). Influencias del teatro europeo en el primer teatro independiente de Buenos Aires. *Acta Literaria, primer semestre*(54), 159-178. [https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0717-68482017000100159](https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482017000100159)
- Fukelman, María. (2017c). Los antecedentes del teatro independiente en Buenos Aires: la importancia de Boedo y Florida. *Culturales*, 5(1), 151-187. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1870-11912017000100151&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-11912017000100151&lng=es&tlng=es)
- Fukelman, María. (2017d). Programa para la investigación del teatro independiente. En P. Ansaldo, M. Fukelman, B. Girotti, J. Trombetta (ed.), *Teatro independiente. Historia y actualidad* (pp. 13-25). Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
- García, Diego. (2013). Tradición, modernidad y frontera. Aricó y dos ideas sobre Córdoba. En A. Kozel, H. Crespo y H. A. Palma (eds), *Heterodoxia y fronteras en América Latina* (pp. 41-54). Teseo.
- García Lorca, Federico. (dramaturgo) y Comedia Cordobesa (interprete). (1984). *Fuente Ovejuna*. [obra de teatro]. I Festival Latinoamericano de Teatro, Córdoba, Argentina.
- Giménez, Carlos (coord. Gral) (1984). *Primer Festival Latinoamericano de Teatro* [festival de teatro]. Subsecretaría de Cultura del Gobierno de la Provincia de Córdoba.
- Giunta, Andrea. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano: Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Siglo XXI Editores.
- Glozman, Mara. (2016). Lingüística, materialismo, (inter)discurso: elementos para una lectura de *Las verdades evidentes*. En M. Pêcheux, Michel, *Las verdades evidentes: lingüística, semántica, filosofía* (pp. 7-18). Ediciones del CCC Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
- Gobierno de la Provincia de Córdoba. (2017, 29 de agosto). Teatro del Mercosur.

Un encuentro en el que todos son protagonistas. *Portal de noticias del Gobierno de la Provincia de Córdoba*. <https://prensa.cba.gov.ar/cultura-y-espectaculos/teatro-del-mercosur-un-encuentro-en-el-que-todos-son-protagonistas/>

- González, Alejandra Soledad y Basile, María Verónica (2014). *Juventudes, políticas culturales y prácticas artísticas: fragmentos históricos sobre la década de 1980*. Alción.
- Gregg, Melissa y Gregory J. Seigworth (eds.). (2010). *The Affect Theory Reader*. Duke University Press.
- Greimas, Algirdas Julius. (1971). *Semántica estructural*. Gredos.
- Greimas, Algirdas Julius y Courtes, Joseph. (1982). *Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Gredos.
- Guber, Rosana. (2011). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Siglo Veintiuno Editores.
- Gutiérrez, Alicia. (2012). *Las prácticas sociales: una introducción a Pierre Bourdieu*. Eduvim.
- Halac, Gabriela. (2006). Teatro independiente de Córdoba. Identidad y memoria. *Cuadernos de Picadero*, 11. Instituto Nacional del Teatro.
- Heinich, Nathalie y Shapiro, Roberta. (2012). *De l'articulation. Enquêtes sur le passage à l'art*. Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.
- Heras, Guillermo. (2014). *Los retos de la dirección de escena actual*. Luciérnaga Azul. Arte en producción.
- Heredia, Verónica. (2013, 2-5 de octubre). *Los Festivales Latinoamericanos de Teatro en Córdoba: escenarios de la democracia* [ponencia]. Actas XIV Jornadas Interescuelas/Departamentos de Historia, Departamento de Historia de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo. <http://cdsa.academica.org/000-010/656.pdf>
- Heredia, Verónica y Basile, María Verónica. (2015). I Festival Latinoamericano de Teatro: escenas de la democracia recuperada. *Revista Afuera*, 15. [www.revistaafuera.com/articulo.php?id=342&nro=15](http://www.revistaafuera.com/articulo.php?id=342&nro=15)
- Heredia Regolini, Mariela. (2017). El nuevo teatro cordobés: una construcción de los medios En A. Musitano (ed.), *El nuevo teatro cordobés, 1969-1975. Teatro, política y universidad* (pp. 13-26). Universidad Nacional de Córdoba e Instituto Artes del Espectáculo de la Universidad Nacional de Buenos Aires.
- Hopkins, Cecilia. (2001, 24 de septiembre). Ahora Córdoba se sube al escenario. *Página/12*.
- Hopkins, Cecilia. (2002, 16 de octubre). El Festival de Teatro de un país en crisis económica. *Página/12*.
- Hopkins, Cecilia. (2003, 9 de octubre). Córdoba, sede teatral del Mercosur.

Página/12.

- Hormigón, Juan Antonio. (2002). *Trabajo dramático y puesta en escena*. Vol. I. II vols. Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Kartun, Mauricio. (2001). *Escritos. Mauricio Kartun. 1975>2001*. Ed. Libros del Rojas, UBA.
- Kartun, Mauricio y Bracciale Escalada, Milena. (2014). Sobre maestros y discípulos: una conversación con Mauricio Kartun. *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, 23(28), 167–181. <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/1150>
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine. (1997). *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Edicial.
- Kornblit, Ana Lía. (2007). *Metodologías Cualitativas en Ciencias Sociales. Modelos y Procedimientos de Análisis*. Biblos.
- la Ferrère, Gregorio (dramaturgo) y Piccotto, David (director). (2017). *Las de Naidés* [obra de teatro]. Centro Cultural María Castaña, Córdoba, Argentina.
- La Fura dels Baus. (1984) *Accions* [obra de teatro]. I Festival Latinoamericano de Teatro, Córdoba, Argentina.
- La Piaf. (2003). *Fastos* [obra de teatro]. IV Festival Internacional de Teatro del Mercosur, Córdoba, Argentina.
- La Tropa. (1992). *Pinocho* [obra de teatro]. V Festival Latinoamericano de Teatro, Córdoba, Argentina.
- Lamas, Marta. (1996). La perspectiva de género. *Revista de Educación y Cultura de la sección 47*, 216-229. <http://www.obela.org/system/files/La%20perspectiva%20de%20g%C3%A9nero%20-%20Marta%20Lamas.pdf>
- Lucena, Daniela. (2012). Estrategia de la alegría. En M. L. Blanco Lledó et al (ed.), *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (pp. 111-115). Museo Nacional de Arte Reina Sofía.
- Macheret, Gabriela y Quinteros, Luis. (2018). Líneas de fuerzas que atraviesan el dispositivo teatral contemporáneo en la ciudad de Córdoba, Argentina. *Ágora De Heterodoxias*, 4(1), 43-66. <https://revistas.ucla.edu.ve/index.php/agora/article/view/129>
- Macón, Cecilia y Mariela Solana. (2015). Introducción. En *Pretérito indefinido: afectos y emociones en las aproximaciones al pasado* (pp. 11-42). Título.
- Marin, Fwala-lo. (2015). Festival del Mercosur: fervor, porotos, bombos, y platillos. *Gaceta Deodoro*, 58, 17. [www.academia.edu/36832654/Festival\\_del\\_mercosur\\_fervor\\_porotos\\_bombos\\_y\\_platillos\\_deodoro-gaceta-de-critica-y-cultura-numero-58.pdf](http://www.academia.edu/36832654/Festival_del_mercosur_fervor_porotos_bombos_y_platillos_deodoro-gaceta-de-critica-y-cultura-numero-58.pdf)
- Marin, Fwala-lo. (2018a). Dirección Teatral: del mundo del pensamiento al



- universo de las relaciones de grupo. Reflexiones en torno los procesos de escenificación del Teatro Independiente de Córdoba. *Telondefondo. Revista de teoría y crítica teatral*, 14(28), 94-106. <https://doi.org/10.34096/tdf.n28.5480>
- Marin, Fwala-lo. (2018b). Films escénicos: teatro de préstamos y de piraterías. *TOMA UNO*, 6, 93-107. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/20897>.
- Marin, Fwala-lo. (2018c). Los trabajadores del arte. El caso de los directores de teatro independiente en Córdoba. *Revista Pilquen - Sección Ciencias Sociales*, 21(3), 11-21. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=347559520002>
- Marin, Fwala-lo. (2019a). De puentes y orillas: festivales como vínculo del teatro de los setenta con el teatro de postdictadura en la trayectoria de directores de Córdoba, Argentina. *Latin American Theatre Review*, 53(1), 59-78. <https://doi.org/10.1353/ltr.2019.0022>
- Marin, Fwala-lo. (2019b). La formación de directores de teatro independiente argentino: aprendizajes en una periferia de tramas eclécticas. El caso de la ciudad de Córdoba. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral* 20, 354-380. [http://anagnorisis.es/pdfs/n20/Marin\\_num20\(354-380\).pdf](http://anagnorisis.es/pdfs/n20/Marin_num20(354-380).pdf).
- Marin, Fwala-lo. (2020a). Concepciones y especificidad del rol de la dirección teatral. Un caso en el teatro independiente argentino. *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad* 11(17), 78-100. <https://doi.org/10.25009/it.v11i17.2628>
- Marin, Fwala-lo. (2020b). “El conflicto constante entre el sistema teatral, los códigos de la escena de una época, la organización de una obra y la literatura, esa es la disputa que me apasiona” -Entrevista a Gonzalo Marull-. *CELEHIS : Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, (40), 139-153. <http://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/4762>
- Marin, Fwala-lo. (2020c). Claves metodológicas para un estudio de la dirección teatral en las prácticas y procesos de creación escénica. Un estudio en el teatro independiente argentino. *Revista Artescena* (10), 93-108. [http://www.artescena.cl/wp-content/uploads/2020/12/Artescena\\_10\\_Art\\_6-Claves-metodolo%CC%81gicas-para-un-estudio-de-la-direccio%CC%81n-teatral-visto-Final.pdf](http://www.artescena.cl/wp-content/uploads/2020/12/Artescena_10_Art_6-Claves-metodolo%CC%81gicas-para-un-estudio-de-la-direccio%CC%81n-teatral-visto-Final.pdf)
- Marin, Fwala-lo. (2021a). Injusticias en los campos artísticos: el caso de directoras teatrales contemporáneas en Córdoba, Argentina. *Debate Feminista* (62), 72-94. <http://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2021.62.2274>
- Marin, Fwala-lo. (2021b). Dirección en el teatro independiente argentino. Coordenadas conceptuales para una comprensión de sus procesos estéticos y políticos. *Panambí* 12, 17-27.
- Martín, Rocío Belén. (2014). Contextos de Aprendizaje: formales, no formales

- e informales. *IKASTORRATZA. e-Revista de Didáctica* 12, 1-14. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4786184>
- Mauro, Karina. (2015). Acción actoral y situación de actuación en cine. *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, (11), 1-15. <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/7258550.pdf>
- Mauro, Karina. (2017). La metodología de actuación realista como dispositivo de atenuación de la presencia del actor en teatro y cine. *Revista Brasileira Estudos da Presença*, 7(3), 523-550. <https://doi.org/10.1590/2237-266069587>
- Molinari, Beatriz. (2012, 28 de marzo). El teatro cordobés, de fiesta. *La Voz del interior*. <https://vos.lavoz.com.ar/escena/teatro-cordobes-fiesta>
- Molinari, Beatriz. (2017, 1 de agosto). El director del Festival de Teatro Buenos Aires dio a entender que en el interior no hay obras de calidad. *La Voz del Interior*. <https://vos.lavoz.com.ar/escena/el-director-del-festival-de-teatro-buenos-aires-dio-entender-que-en-el-interior-no-hay-obras->
- Moll, Víctor; Pinus, Jorge y Flores, Mónica. (1996). *Las Lunas del teatro*. Ediciones del Boulevard.
- Morales, José (2005). Maestros y Discípulos. *SCRIPTA THEOLOGICA* 37(2), 607-615. <http://hdl.handle.net/10171/10571>
- Morán, Franco. (2020). *Capacidades de coordinación interjurisdiccional en las políticas culturales hacia el teatro independiente de Córdoba. Un estudio de caso* [Trabajo Final de Especialización inédito]. Especialización en Administración Pública Provincial y Municipal del Instituto de Investigación y Formación en Administración Pública de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Mouffe, Chantal. (2007) *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Mouffe, Chantal. (2014) *Agonística. Pensar el mundo políticamente*. Fondo de Cultura Económica.
- Muñoz Briones, Constanza, Araneda Carrasco, Camilo, Cisternas Alarcón, Pablo, Migone Widoycovich, Pascuala, Yazigi Vásquez, Catalina. (2017). *El género en escena. Relaciones en la práctica laboral de teatro en Chile*. Oso Libre.
- Musitano, Adriana. (2017). *El nuevo teatro cordobés, 1969-1975. Teatro, política y universidad*. Universidad Nacional de Córdoba e Instituto Artes del Espectáculo de la Universidad Nacional de Buenos Aires.
- Musitano, Adriana y Zaga, Nora (2017). El teatro, la política, la universidad. Producciones experimentales y emancipatorias. En A. Musitano (ed.), *El nuevo teatro cordobés, 1969-1975. Teatro, política y universidad* (pp. 8-12). Universidad Nacional de Córdoba e Instituto Artes del Espectáculo de la Universidad Nacional de Buenos Aires.

- Naugrette, Catherine. (2004). *Estética del teatro*. Ediciones Artes del Sur.
- Organización Q. (2003). *Barroco Caos* [obra de teatro]. IV Festival Internacional de Teatro del Mercosur, Córdoba, Argentina.
- Orlandi, Eni. (2014) *Análisis de discurso. Principios y procedimientos*. Lom ediciones.
- Pacheco, Carlos. (1989). Tercer Festival Latinoamericano de Teatro en Córdoba. *Latin American Theatre Review*, 23(1), 151-154, <http://journals.ku.edu/latr/article/download/811/786>
- Pavis, Patrice. (1978). Intervento sulla semiotica del teatro (7). *VERSUS - Quaderni di studi semiotici*, 21 Teatro e semiotica(settembre-dicembre 1978), 44-55.
- Pavis, Patrice. (2010). *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*. Armand Colin.
- Pavis, Patrice. (2011). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós.
- Pavis, Patrice. (2013). *Contemporary mise en scène: staging theatre today*. Routledge.
- Pavis, Patrice. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Paso de Gato.
- Pêcheux, Michel. (1978). *Hacia el análisis automático del discurso*. Gredos.
- Pêcheux, Michel. (2016). *Las verdades evidentes: lingüística, semántica, filosofía*. Ediciones del CCC Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
- Periférico de Objetos. (1992). *El hombre de arena* [obra de teatro]. D. Veronese y E. García Wehbi (dir.). V Festival Latinoamericano de Teatro, Córdoba, Argentina.
- Periférico de Objetos. (2001). *Zoedipous*. D. Veronese (dir.). II Festival Internacional de Teatro del Mercosur, Córdoba, Argentina.
- Piccotto, David. (2012). *Payasos en familia* [obra de teatro]. Documenta Escénicas, Córdoba, Argentina.
- Pizarro, Cynthia. (2014). La entrevista etnográfica como práctica discursiva: análisis de caso sobre las pistas meta-discursivas y la emergencia de categorías nativas. *Revista de Antropología*, 57(1), 461-496. <http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/87770>
- Pricco, Aldo. (2015). *Sostener la inquietud. Teoría y práctica de la actuación teatral según una retórica escénica*. Biblos.
- Proust, Serge. (2001). Une nouvelle figure de l'artiste: Le metteur en scène de théâtre. *Sociologie Du Travail* 43(4), 471-489.
- Proust, Serge. (2012) Les metteurs en scène de théâtre entre réussite sociale et remise en cause ontologique. En N. Heinich y R. Shapiro (ed.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art* (pp. 95-112). Éditions de l'École

des hautes études en sciences sociales.

- Proust, Serge. (2017). Directeurs artistiques et administratrices: une distribution sexuée des rôles dans les compagnies de théâtre indépendantes. *Travail, genre et sociétés* 2017/2(38), 95-112. <https://www.cairn.info/revue-travail-genre-et-societes-2017-2-page-95.htm>
- Proust, Serge. (2019). Portrait of the Theatre Director as an Artist. *Cultural Sociology*, 13, 338-353. <https://doi.org/10.1177/1749975519837400>.
- Rancière, Jacques. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Ediciones Nueva Visión.
- Rancière, Jacques. (2006). *Política, policía, democracia*. María Emilia Tijoux (trad.). LOM Ediciones.
- Rancière, Jacques. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Cristobal Durán, Helga Peralta, Camilo Rossel, Ivan Trujillo y Francisco de Undurranga (trad.). LOM Ediciones.
- Rancière, Jacques. (2010a). *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Continuum.
- Rancière, Jacques. (2010b). *La noche de los proletarios: archivos del sueño obrero*. Tinta Limón.
- Rancière, Jacques. (2011). *El malestar de la estética*. Capital intelectual.
- Rancière, Jacques. (2012). *El método de la igualdad. Conversaciones con Laurent Jeanpierre y Dork Zabunyan*. Ediciones Nueva Visión.
- Rancière, Jacques. (2013). *Aisthesis: escenas del régimen estético del arte*. Manantial.
- Requena, Pablo Manuel. (2016). Entre el Derecho, la Sociología y la Literatura. Arturo Capdevila y Raúl Orgaz. En A. C. Argüello y D. García (ed.), *Culturas interiores. Córdoba en la geografía nacional e internacional de la cultura* (pp. 137-160). Eduvim.
- Reynares, Juan Manuel. (2014). *El neoliberalismo cordobés. La trayectoria identitaria del peronismo provincial entre 1987 y 2003* [Tesis doctoral]. Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Rodó, José Enrique. (1967). A Anatole France. En *El Mirador de Próspero, Obras completas* (pp. 578-579). Aguilar.
- Romero, Pilar (dramaturga) y Giménez, Carlos (director). (1984). *El pasajero del último vagón* [obra de teatro]. I Festival Latinoamericano de Teatro, Córdoba, Argentina.
- Rossi, Miguel Angel y Luis Félix Blengino. (2011). La lógica del neoliberalismo a partir de la interlocución de Immanuel Kant y la impronta de Michel Foucault. En Miguel Angel Rossi y Andrea López (eds), *Crisis y metamorfosis del Estado argentino: el paradigma neoliberal en los noventa* (pp. 19-46). Ediciones Luxemburg.

- Roubine, Jean-Jacques. (1998). *A Linguagem da Encenação Teatral, 1880-1980* (Y. Michalski, trad.: 2da ed.). Jorge Zahar.
- San Juan, José Bernardo. (2015). Agonía del eros y transmisión: maestros y discípulos en la universidad. *Opción* 31(1), 134-148. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31043005008>
- Santamarina, Cristina y Marinas Herreras, Jose Miguel. (1995). Historias de vida e historia oral. En J. M. Delgado y J. Gutiérrez (eds), *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales* (pp. 257-286). Síntesis.
- Sarrazac, Jean-Pierre. (2009) *Apostilla a L'avenir du drame* (V. Viviescas, trad.). Paso de Gato.
- Segato, Rita Laura. (2018). *La guerra contra las mujeres*. Prometeo Libros.
- Seoane, Ana. (2011). Festivales teatrales de Argentina. *Territorio Teatral*, 7. [https://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/n7\\_05.html](https://territorioteatral.org.ar/html.2/articulos/n7_05.html)
- Shakespeare, William. (dramaturgo) y Giménez, C. (director). (1984). *Macbeth* [obra de teatro]. I Festival Internacional de Teatro del Mercosur, Córdoba, Argentina.
- Sloterdijk, Peter. (2006) *Esferas III. Espumas. Esferología plural* (I. Reguera, trad.). Ediciones Siruela
- Smitter, Yajahira (2006). Hacia una perspectiva sistémica de la educación no formal. *Laurus. Revista de Educación*, 12(22), 241-256. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=76102213>
- Sorá, Gustavo. (2016). Interiorizar y objetivar, o la centralidad de la periferia cordobesa. En A. C. Argüello y D. García (ed.), *Culturas interiores. Córdoba en la geografía nacional e internacional de la cultura* (pp. 11-14). Eduvim.
- Szuchmacher, Rubén. (2015). *Lo incapturable. Puesta en escena y dirección teatral*. Reservoir Books.
- Tahan, Halima. (1993). Presencia de Brecht: utopías en la práctica teatral de Córdoba (1969- 1976), *Revista Estudios*, 2, 33-46. Córdoba. <https://dialnet.unirioja.es/download/articulo/5414749.pdf>
- Tahan, Halima. (ed). (2000). *Teatro Argentino. Escenas interiores*. Instituto Nacional del Teatro/Artes del Sur.
- Tamac-Los del Sótano. (1994) *Locas por los militares* [obra de teatro]. R. Medina (adap.) y L. Selva (dir.). VI Festival Latinoamericano de Teatro, Córdoba, Argentina.
- Triquell, Ximena. (2011). Una propuesta de análisis. En *Signos de infancia. Herramientas semióticas para la práctica psicopedagógica* (pp. 79-100). Advocatus.
- Verón, Eliseo. (1979). Diccionario de lugares no comunes. En *Fragmentos de un tejido* (pp 39-60). Gedisa.
- Videla, Roberto. (2000). *Qué tú quieres* [obra de teatro]. I Festival Internacional

de Teatro del Mercosur, Córdoba, Argentina.

Villegas, Juan. (1988) *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*. The Prisma Institute.

Villegas, Silvia. (2000). Córdoba. Una teatralidad nacida en los sesenta. En H. Tahan (ed.), *Teatro argentino. Escenas interiores* (pp. 75-100). Instituto Nacional del Teatro/ Artes del Sur.



**PERSONAS,  
INSTITUCIONES Y OBRAS  
MENCIONADAS**

# Personas, instituciones y obras mencionadas

Este listado recoge breves presentaciones biográficas de las personas, espacios, grupos y obras mencionadas en las entrevistas. Ordenado alfabéticamente, fue elaborado en base a las recopilaciones de Valentina Marelo, Gabriela Aguirre Visconti y propias. Algunas de las personas, cuyas trayectorias recogemos brevemente aquí, ya no están con nosotros y han dejado su huella. Aunque notables, sus recorridos artísticos están escasamente documentados. Es también en ese sentido queremos aportar al teatro independiente. Otras personas son protagonistas actuales del medio y en esos casos las presentaciones esperan contribuir a situar a los hablantes de las entrevistas o posibilitar futuros análisis en virtud de las redes vinculares que los testimonios develan.

**Alegret, Mauro.** Licenciado en Teatro y Doctor en Estudios Sociales de América Latina (CEA), Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeña como actor, docente, e investigador en el campo teatral. Desde el año 2003 ha participado como actor en reconocidas producciones teatrales como *La Trágica Agonía de un Pájaro Azul* (dirección Gonzalo Marull), *No Muy Vian* (dirección Ariel Dávila), *Recetaria. Estados en Ebullición*, *Aquel Bosque Comienza a Moverse*, *Con la Sangre de Todos Nosotros*, *Griegos* (dirección Daniela Martín), entre otras. Actualmente es Profesor Adjunto a cargo de las cátedras Teatro Argentino y Teatro Latinoamericano de la Licenciatura en Teatro (Facultad de Artes, UNC). Se desempeña como investigador pleno en SECyT en el proyecto “Prácticas teatrales contemporáneas y discursos metapoéticos”. Forma parte del equipo de gestión de AINCRIT (Buenos Aires). Fuente: comunicación personal en 2021.

**Alzogaray, Dardo.** Nació en 1949 en Córdoba. Hijo de Rebeca, una madre amorosa que le enseñó a disfrutar el arte de la creación gastronómica. Hijo de Dardo, un padre curioso e intrépido que le compartió la importancia de construir un sentido crítico colectivo y viajar. Ingresó



a la Universidad a fines de los años '60 y participa del Cordobazo, de las movilizaciones y luchas de obreros y estudiantes en contra de la dictadura militar de Onganía –que lo llevaron a cambiar de Medicina la carrera de Historia. Militancia social y política que no abandona. Tras el siguiente golpe militar en Argentina en 1976, se exilió en México con su familia luego de ser expulsado de la UNC y del Banco Provincia de Córdoba por su militancia estudiantil y sindical. Allí ejerció la docencia y la investigación en áreas de Historia y Cultura de México y de América Latina. Fueron años de inmersión en la vida social y cultural mexicana, vinculándose con colegas y estudiantes. Recorrió el largo y ancho de su territorio y compartió lecturas y reflexiones entre 'cuates'. Se vinculó con exiliados latinoamericanos expulsados de Chile, Uruguay, Perú, Bolivia, Brasil, entre otros. Con estos compañeros, imaginó otros mundos posibles. En encuentros y veladas, reconoció la vivencia de la identidad latinoamericana, que luego compartió con sus estudiantes. Regresó a la Argentina con el retorno a la democracia. En la recuperación de las Universidades Nacionales se incorporó al equipo del Dr. Guillermo Beato para colaborar en la reorganización de la carrera de historia en Comodoro Rivadavia y la formación de futuros docentes. Su recorrido en la docencia en la FFyH de la UNC se inició en la Escuela de Historia, en la cátedra de Historia Americana. Luego, ingresó en la Escuela de Artes en el Departamento de Teatro en las cátedras de Historia de la Cultura Americana e Historia de la Cultura Latinoamericana. En ese periodo se produjo una innovación en la formación teatral de la carrera bajo la gestión de Jorge Díaz. En 2010, Dardo fue electo Jefe del Departamento de Teatro desde donde participó activamente en la facultarización de la Escuela de Artes. Asumió el vicedecanato de la facultad acompañando a Ana Yukelson como Decana en el primer mandato de la Facultad de Artes en 2012. Se jubiló en 2015, año de su fallecimiento. Gran articulador entre distintas generaciones de docentes, estudiantes y egresados, entre la teoría y la práctica, entre lecturas y miradas disciplinares y artísticas por las que fue reconocido por discípulos y colegas. Fuente: comunicación personal con Melina Alzogaray en 2021.

**Arbach, Marcelo.** Es Licenciado en Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba (1999) donde actualmente se desempeña como docente en cátedras de Actuación y de Composición escénica. Formado en diversos talleres con directores y referentes del teatro. Coordinador de Talleres

de Actuación desde 2005. Como actor, director y dramaturgo participó en numerosas producciones teatrales: *Maratón de Teatro* (Edición 1996 a 2000); *Teatro Minúsculo de Cámara* (2000 a 2015); *Sol Negro* (La Gorda Teatro - 2001); *Quinotos al Rhum* (de Gonzalo Marull 2003); *Le Triple* (de Gonzalo Marull 2004); *El ósculo del crepúsculo II* (de Ariel Dávila 2006); *Las ladillas sí sueñan* (Jorge Díaz, 2001), *Emprendimiento Honduras* (ECS Teatro, 2005), *W Invasión Extraterrestre* (Gonzalo Marull y Emmanuel Rodríguez, 2008), *Con la sangre de todos nosotros* (Daniela Martin, 2009), *Copa Amateur* (Leopoldo Cáceres, 2010), *Relación de...* (de Daniela Martin con dirección de Rodrigo Cuesta, 2010); *Los románticos del porno* (2017); *Hasta las manos. Encrucijada Taoísta* (Cirulaxia Teatro 2018); *La trágica agonía de un pájaro azul* (2019). Como director de teatro ha presentado: *Los hermanos Poulet* (ECS Teatro, 2007), *Ricardo Reyes* (ECS Teatro, 2009), *Impune* (ECS Teatro, 2013), *LOPATOLOGICO* (Cirulaxia Contraataca, 2010), *Sangrado Corazón* (2013), *Hasta las Manos* (Cirulaxia Contraataca, 2016). Participó también como actor en diversas producciones audiovisuales premiadas a nivel nacional e internacional: *Prodigio* (de Gabriela Trettel y Marcos Rostagno, 2008), *Salsipuedes* (de Mariano Luque, 2011), *EDEN* (serie para tv de Maximiliano Baldi, 2011), *Córdoba Casting* (serie para tv de Javier Correa, 2011), *Las otras Ponce* (serie para tv de Juan Falco, 2011), *La chica que limpia* (serie para tv de Lucas Combina, 2015); *Los hipócritas* (2018). Fuente: comunicación personal en 2020.

**Argüello Pitt, Cipriano.** Es Licenciado en Teatro por la FFyH de la UNC (1995) y Magíster en Arte Latinoamericano por la UNCuyo (2005). Se desempeña como director teatral y docente universitario, dirige Documenta Escénicas, centro de documentación y producción en artes escénicas. Es Profesor titular plenario de Texto Teatral y de Introducción a la Teatología. Imparte clases en posgrado y seminarios en diversas universidades del país. Ha participado como director en diversos proyectos teatrales centrándose en la problemática de la dramaturgia y escena contemporáneas: *La tiranía de los secretos* (2017) de David Gaitan, seleccionada para representar a Córdoba en la Fiesta Regional del Teatro del INT; *El Secretario de Joyce* (2015) Ganadora del Catálogo del INT; *La travesía* (2017) de Joseph Miró; *Música y Palabras* de Samuel Beckett con la RED-ENSAMBLE; *Dos Hermanos*, Premio Iberescena 2013; *Kassandra* de Sergio Blanco, representante de la Provincia de Córdoba en la Fiesta Nacional del Teatro 2012; *Black Dreams* (2011), que participó en el Festival

Internacional del Mercosur; *Agatha* (2008) de Marguerite Duras; *Salsipuedes* (2009), participó del Festival FIBA; *Roberto Zucco* (2005) de Bernard Marie Koltes; entre otras. Se ha desempeñado como actor, director y dramaturgo desde 1988 a la fecha. Ha impartido numerosos cursos sobre dramaturgia de actor en ámbitos privados y públicos. Ha publicado libros y artículos de teoría teatral en diversos medios nacionales e internacionales. Fuente: comunicación personal en 2021.

**Bianco, Eva.** Nació en 1965. Es Licenciada en Teatro por la Universidad Nacional de Córdoba. Es actriz e integrante fundadora de El Cuenco Teatro. Se formó con diversos maestros como Ricardo Bartís (mediante beca INT), Mauricio Kartun, Mario Mezzacapo, Alma Falkenberg, Günter Rühle y Pippo del Buono, entre otros. En 2010 obtuvo el premio a Mejor Actriz del Festival Internacional de Cine Cannes por la película *Los Labios*, en 2006 ganó el Premio a Mejor actriz del Festival de Gramado, Brasil compartido con Maria Pessacq, Mara Santucho y María Onetto por el film *Cuatro Mujeres Descalzas*, en 2005 y 2008 obtuvo el Premio Mejor Actriz del Fondo Estímulo a la Actividad Teatral de la Municipalidad de Córdoba. Algunas obras en las que participó como actriz, con distintos directores y directoras: *Relatos del libro amarillo* de Raymon Carver (José Luis Valenzuela, 1993), *Ivanov de Chejov* (Roberto Videla, 1998), *Que tú quieras* (Roberto Videla, 1999), *Sentada* (Santiago Loza, 2000), *Animal Triste* (Roberto Videla, 2001), *Adefesio* (Santiago Loza, 2001), *Kidushin* (Rodrigo Cuesta, 2008), *Simulacro y fin* (Maximiliano Gallo, 2010), *Quien quieras que seas* (Daniela Martín, 2010), *GATE 13* de Ariel Davila (Julieta Daga, 2010), *La Virgencita de Mal Paso* (Rodrigo Cuesta, 2011), *Hoy no voy a nombrarte* (Maximiliano Gallo, 2012), *Vidala para una sombra* (María Palacios, 2014), *Papá Barbie* (Elisa Gagliano, 2017), *La Familia Finesterre* (Elisa Gagliano, 2019), *Mi nombre es Eva Duarte* (Belén Pistone, 2019). Como directora presentó varias obras, entre ellas *¿De qué hablamos cuándo hablamos de amor?* (1999) y *Analía no existe* (2005). Algunas películas en las que participó como actriz, con distintos directores y directoras: *Extraño* de Santiago Loza (2001), *Cuatro mujeres descalzas* de Santiago Loza (2004), *Los Labios* de Iván Fund y Santiago Loza (2009), *12 Casas* serie de televisión de Santiago Loza y Eduardo Crespo (2014), *Otra Madre* de Mariano Luque (2016), *El limonero Real* de Gustavo Fontán (2017), *Mañana tal vez* de Florencia Wehbe (2020). Fuente: comunicación personal en 2021.

**Bof, Mariel.** Nació en Concordia en 1973. Fue una reconocida docente de

la Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba, del Profesorado en Teatro de la Universidad Provincial de Córdoba y en la Licenciatura Comunicación Audiovisual de la Universidad Blas Pascal. Fue integrante fundadora de la sala teatral y grupo El Cuenco Teatro. Participó como actriz de numerosas obras de El Cuenco como *Por capricho* (2012), *Con la sangre de todos nosotros* (2009), *Matar al otro* (2007), *Amor, un manifiesto equívoco* (2007). Ganó el premio a mejor actriz en el Festival Featec de 2013 con *Hoy no voy a nombrarte* (2013). Participó en las películas *El Dedo* y *Tocá para mí*, en su paso por Buenos Aires y en Córdoba trabajó en la película *Hipólito* y la serie *La purga*. Falleció en 2016. Fuente: <https://upc.edu.ar/homenaje-a-mariel-bof/>

**Carbone, Mónica.** Nació en 1953. Es profesora de Teatro por la Escuela Superior de Teatro y se ha formado como gestora cultural. Durante la dictadura cívico militar de 1976 se exilió en México y en Ecuador. Allí produjo obra y se desempeñó como docente en el DF, Chiapas y Guayaquil. En 1986 fundó junto a Graciela Albarenque el teatro La Luna. Fue docente en el interior de la provincia de Córdoba y en La Luna brindó diversos talleres desde una profunda perspectiva territorial. Obtuvo distinciones del Fondo Nacional de las Artes, “Premio Jerónimo Luis de Cabrera” y “Mención de Honor” de la Municipalidad de Córdoba, Premio de la ONU y Fundación S.E.R al Proyecto innovador artístico cultural, “Premio a Sala de Teatro Independiente” del Gobierno de Provincia de Córdoba y el “Premio Iberescena” por *Malambo Chilango*. Asumió como Jurado regional INT de 2012 a 2014 y posteriormente como representante por Córdoba del Instituto Nacional del Teatro y Miembro del Consejo de Dirección Regional Centro Litoral de 2014 a 2017. Desde 2017 es co-directora de Teatro La Luna. Fuente: comunicación personal en 2021.

**Carranza, Eddy.** Nació en 1943. Ingresó al Departamento como estudiante en 1964, y egresó en 1968, con la puesta de *Agua, azucarillo y aguardiente, zarzuela* dirigida por María Escudero y Herbert Diehl. Integró el grupo TEUC, con el que presentó *Las Criadas* (1970), *El balcón* (1971), *Alicia en el país* (1971) con la que obtuvo Mención especial a Mejor Actriz del premio “Trinidad Guevara” de los SRT, *La paz en las nubes* (1971), *Cacería de ratas* (1972) con la que ganó el Premio “Trinidad Guevara” de los SRT, *El que dijo sí - El que dijo no* (1973). Fue docente del Departamento de Teatro de la UNC desde 1970 hasta su cierre en 1976. Actuó en *Viernes de brujas* (2005), *Las alegres comadres de Windsor* (2015) y dirigió *¿Probamos otra vez?*

(1992), *El Zoo de cristal* (1994), *Hansel y Gretel* (1994), *Tres Tigres nada tristes* (1995, dando inicio al grupo homónimo), *El gran deporte nacional* (2011), *La extravagancia* (2012), entre otras. Fue docente en el Seminario de Teatro Jolie Libois, hasta su jubilación. Fuente: Laura Fobbio (2017, p. 12) y Musitano (2017).

**Centro Cultural España Córdoba.** Institución Cultural de carácter mixto, que funciona desde el año 1998 en Córdoba Capital, fruto de un acuerdo internacional entre la Agencia Española de Cooperación Internacional para el Desarrollo y la Municipalidad de Córdoba, con el propósito de promover la creación y los artistas locales, tender puentes que fomenten la creación conjunta entre éstos y las nuevas expresiones iberoamericanas, y promocionar la cultura viva española. En el año 2002, los nuevos representantes (Intendente de la ciudad y Embajador de España en Argentina) entre algunas reformulaciones crean la Fundación Centro Cultural España Córdoba, que tiene por objetivo principal la intensificación de la Cooperación Cultural entre la ciudad de Córdoba y su zona de irradiación, España y, en general, la cultura iberoamericana. El CCEC se rige por un comité gestor presidido por el Cónsul de España en Córdoba (representando al gobierno español) y una autoridad con rango de secretario de la comuna (representando al Intendente de la Ciudad), quienes designan las autoridades y/o directivos del CCEC, con la aprobación final de la Dirección de Relaciones Culturales y Científicas de la AECID. El actual equipo de trabajo está conformado por Florencia Magaril en Dirección, Leonardo González en Coordinación, Cecilia Arneodo en Administración, Tania Pérsico y Salomé Epullán en Producción, Guillermo Guerra en Dirección de Radio Eterogenia, Claudia Carrizo como Coordinadora Mediateca Enterate!, Gustavo Palacios como Jefe técnico, Lucía Martínez Randazzo en Asistente de producción, Consti Dominguez en Comunicación.

**Cipolla, Fabricio.** Licenciado en Teatro, Universidad Nacional de Córdoba. Cursó parte de sus estudios académicos de grado en la Universidad Estadual de Campinas, Brasil y actualmente cursa la Maestría en Teatro en la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires. Se desempeña como actor, docente e investigador en artes escénicas. Desde el año 2009 ha participado como actor en reconocidas producciones teatrales como *Recetaria. Estados en Ebullición* (dirección Daniela Martín) y *Pantaleone. Sinfonía Humana* (dirección Valentina Etchart),

entre otras. Actualmente es Profesor Asistente de la cátedra Cuerpo y Movimiento I de la Licenciatura en Teatro (Facultad de Artes, UNC), Profesor Responsable a Cargo de Técnicas y Recursos Corporales de la Licenciatura en Psicomotricidad (UPC). Desde el año 2018 integra el grupo de investigación en Artes Escénicas dirigido por Cipriano Argüello Pitt. Fuente: comunicación personal en 2021.

**Cirulaxia Contra-Ataca.** Es un colectivo teatral que nace en 1989 como equipo de trabajo permanente, dedicado a las tareas de producción, experimentación y creación escénica que indaga la escenificación de clásicos para un público amplio. Sus integrantes son José Luis de la Fuente, Elena Cerrada, Carlos Possentini, Adriana García, Víctor Acosta y Gastón Mori, en su mayoría egresados del Seminario de Teatro Jolie Libois, dependiente de la Provincia de Córdoba. Han participado en montajes teatrales, espectáculos de títeres y como narradores orales en distintos elencos hasta 1989, año en que deciden fundar el grupo, constituyéndose en equipo de trabajo permanente, dedicado exclusivamente a las tareas de producción, investigación y creación teatral. *Ladran Sancho* (inspirada en *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes Saavedra, 1990), *Fuera de temporada* (inspirada en *Crónicas Marcianas* de Ray Bradbury, 1992), *Jettatore* (Versión libre de la obra homónima de Gregorio de Laferrere, 1993), *Campeando el Cid - Historia de una retaguardia* (inspirada en el *Cantar de Mío Cid*, de autor anónimo. 1994), *Ubu* (versión libre de *Ubu rey* de Alfred Jarry, 1998), *Purolope* (inspirada en *Fuenteovejuna* de Lope de Vega, 2000), *Desastres* (inspirada en *La vuelta al mundo en ochenta días* de Julio Verne, 2001), *A pesar de todo, los árboles siguen dando ropa* (creación propia, 2002), *Modestamente con bombos y platillos* (inspirada en *Juan Moreira*, 2006), *Lomenaje* (inspirada en textos de Lorca, 2007), *Lopatológico* (creación propia, 2010), *Hasta las manos. Encrucijada taoísta* (creación propia, 2016). Fuente: <http://cirulaxiateatro.com.ar/>

**Cuesta, Rodrigo.** Salta, 1975. Es Lic. en Teatro de la UNC y socio fundador de la sala independiente El Cuenco Teatro. Lleva en su trayectoria alrededor de 100 puestas en escena, como actor, director, coordinador, asistente y técnico. Ha dictado talleres para adolescentes, alumnos universitarios y desde 1998 hasta la actualidad dirige talleres de formación actoral en El Cuenco Teatro. Desde 1994 desempeña cargos universitarios en la UNC en Formación Actoral II y Taller de composición y producción IV.

Sus trabajos se caracterizan por la exploración de las posibilidades del lenguaje cinematográfico dentro del teatro. Ha participado en Festivales y Encuentros de Teatro Provinciales, Nacionales e Internacionales. En el año 2006 y 2007, consecutivamente, recibe el premio como Mejor Director otorgado por la Municipalidad de Córdoba. En 2011 recibe la mención de Mejor Director en la Fiesta provincial de Teatro. En 2008 y 2009 tiene a su cargo la dirección y dramaturgia del Elenco Universitario de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Entre sus trabajos como dramaturgo/director figuran: *Narcisos (Gentiles asesinos del amor)*, *Los tres dijeron lo mismo*, *Con los pies fríos*, *Rictus de dolor*, *Perfidia*, *Malos no, ¡justos!* (teatro-novela 13 capítulos), *Mariluz, la hija del jardinero*, Trilogía la Desconfianza: *La Desconfianza 1*, *La Desconfianza 2 -El Tamaño del Miedo*, *La Desconfianza 3-Matar al Otro*, *Por Accidente-Los cerdos tendrán su parte*, *Por Capricho*, *La Virgencita del Mal Paso*, *N/NARCO*, *FUNERAL (o época de cáncer)*, *Volver a Madryn*, *V.O.S.* Fuente: <http://inteatro.gob.ar/Files/Publicaciones/61/picadero29.pdf> y actualizaciones propias.

**Daga, Julieta.** Teatrística, actriz, docente. Reconocida por su trabajo en: *Ai Ai Ai* (directora), *Libros en la mira* (directora), *Monstruos* (voz en off), *No muy Vian* (voz en off), *Carnaval Nacional* (actuación, dramaturgia grupal), *La Puta mejor embalsamada* (directora), *Bufón* (actriz), *Lady Ladilla 2: EL musical. Oh! Que sola estoy* (actriz, directora), *La vestido verde* (directora, dramaturga), *Maten a rosas* (actriz), *Lo Siento Mucho* (dirección, dramaturgia grupal), *Así cualquiera* (directora), *Cabaret Cabecita* (actuación, dramaturgia grupal), *Correa argentino* (actriz), *Picante de Tuna* (actuación, dramaturgia grupal), *Vicepresidentas* (actuación, dramaturgia grupal), *Las Pérez Correa* (actuación, dramaturgia grupal), *Kahlo payaso* (actuación, dramaturgia grupal), *Payasos en familia* (actriz), *Goujom guaguita* (coordinadora general), *Paloma Sin vacilo* (dirección, dramaturgia grupal), *Debajo del silencio* (actriz), *Proyecto Mundo* (actuación, dramaturgia grupal), *Gate 13 B* (directora), *El amor es más frío que el capital* (actriz), *Suena Tremendo*, *Obra payasa en un triste acto* (actuación, dramaturgia grupal), *La línea completa* (actriz), *Parabellum, el lugar equivocado* (actuación, dramaturgia grupal), *Medias noches payasas* (actriz, producción), *Se nos voló* (directora), *La oscilación de todos ellos* (actriz), *La Fragata del Capitán Escarlata* (actuación, dramaturgia grupal), *Lita y Lata andan a pata* (actuación, dramaturgia grupal), *Caperucita Nariz Roja* (actriz), *Locas por los militares* (actriz), *La Posadera* (actriz), *Las Preciosa Ridículas* (actuación, adaptación, dramaturgia), *Perros que ladran por*

*costumbre* (actriz), Fuente: Alternativa teatral y comunicación personal en 2020.

**Del Prato, María Paula “Popi”.** Correctora Literaria y Licenciada en Letras Modernas, Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeña como productora e investigadora en el campo teatral. En la actualidad, se encuentra finalizando su doctorado en Estudios Sociales de América Latina como Becaria del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Desde el año 2000, trabaja en el medio teatral en diferentes áreas como asistencia técnica, realización y diseño de vestuario y escenografía. Es integrante del grupo *Organización Q* y participa en las siguientes producciones teatrales: *Farándula de charlatanes*, homenaje realizado al pintor español Goya en formato de Feria de Atracciones, evento creado por el *Organización Q* y producido por el Centro Cultural España-Córdoba (2000), *Móvil* (2001), *El Barroco Caos* de Daniel Delprato (2003), *Autopsias de Padres a Hijos* (2006), *Edipo R* (2010), *Número 8* (2012), *Aleeegría* (2015) y *Número 7* (2017). Desde el año 2010, se dedica con exclusividad a la producción artística, junto a diversos grupos, directores y directoras de Córdoba y el país; de su vasta trayectoria se destacan las obras *Debajo del Silencio* (dirección Daniela Martín), *La persistencia* de Griselda Gambaro (dirección Silvio Lang), *Los ríos del olvido*, *Despierta corazón dormido - Frida*, *Putx Madre* y *El Cabaret de la Difunta Correa* de Camila Sosa Villada, *El secretario de Joyce* de Cipriano Argüello Pitt, *Clase* de Guillermo Calderón (dirección Gonzalo Marull), *Los desentrañadores de enigmas* de David Picotto y Guillermo Desantis, *Vienen por mí* de Claudia Rodríguez (dirección Camila Sosa Villada). Fuente: comunicación personal en 2021.

**Delprato, Luciano.** Es director teatral, escenógrafo, titiritero. Desarrolla desde 1997 una intensa actividad teatral signada por la convivencia de intereses estéticos de diversa índole. Junto al grupo que fundó y actualmente dirige, *Organización Q*. (ver cita al pie con su recorrido), se especializa en la poética del teatro de objetos y muñecos para adultos. Paralelamente desarrolla un recorrido como director que va desde el abordaje de las nuevas dramaturgias, hasta el montaje de trabajos de corte netamente experimental. Entre sus obras dirigidas, además de las de *Organización Q*. podemos citar a *Bufón*, *La muerte de Danton*, *El público*, *El jardín de los cerezos* y *Fahrenheit*, *Yesterdei*. *Cosas se pierden a la siesta*. Es también integrante fundador del Teatro minúsculo de cámara, dentro del



cual indaga en la problemática de la improvisación, desde el año 2001, y junto al que dirigió las sitcoms *Maldita Afrodita* y *Corazón de Vinilo*. Fuente: <http://www.alternivateatral.com/persona5781-luciano-delprato>

**Díaz, Jorge.** Nació en Mendoza en 1958. Comenzó su actividad teatral como director y docente en San Luis en los 80' y posteriormente siguió su desarrollo en la ciudad de Córdoba. Fue el propulsor del teatro universitario en la UNSL, universidad en la que también dio clases. Fue docente de las cátedras de Dinámica de grupo I y II de la Licenciatura en Teatro de la UNC desde 1989 hasta 2003 y se desempeñó como Jefe del Departamento de Teatro de esta universidad durante seis años (1995-2001). En 1998 creó Pluja, nombre que dio al espacio de investigación y creación multidisciplinaria del que surgieron las obras dirigidas por él: *Una Lluvia Irlandesa*, de Josep Pere Peyró, *Cara de Cuero* de Helmut Krausser, *Las Ladillas sí sueñan*, de Alejandro Urdapilleta y *El lector por horas* de José Sanchis Sinisterra, entre otros proyectos. Tuvo un rol protagónico en la coordinación de las actividades pedagógicas y el *Foro de Directores* en las ediciones de 2000 y 2002 del Festival Internacional de Teatro MERCOSUR. Falleció en 2003. Fuente: <http://secretarias.unc.edu.ar/artes/noticias/la-mirada-abierta-encuentro-de-direccion-teatral-jorge-diaz>

**DocumentA/Escénicas.** Es un espacio de producción, formación e investigación artística auto gestionado. Fundado en octubre de 2002 por Gabriela Halac y Cipriano Argüello Pitt, bajo el concepto de espacios abiertos y flexibles para producir el intercambio entre investigadores, artistas, docentes, alumnos y público en general, el proyecto cuenta con una sala de teatro, Librería, editorial, sala de ensayos y bar. Su intensa programación alberga funciones teatrales, performance, exhibiciones de artes visuales, talleres de formación artística en diversas especialidades, publicaciones y festivales. DocumentA/Escénicas es un punto de encuentro con artistas de Iberoamérica con los que propicia proyectos colaborativos que reflejan los nuevos lenguajes y problemáticas que se manifiestan en el campo de las artes. En la actualidad, la sala se encuentra en proceso de transformación. Fuente: <http://documentaescenicas.org.ar/documenta/>

**El cuenco Teatro.** Nace en 1996, en un principio como sala de ensayo, pero en breve ya era una sala independiente de referencia en la ciudad de

Córdoba. Desde su inicio hasta 2003 estuvo dirigida por Roberto Videla. Según su página web “Nuestra producción escénica se caracteriza por una singular poética de fusión entre los lenguajes del cine y el teatro, con fuerte hincapié en la actoralidad y el trabajo sobre la palabra, buscando desarrollar productos originales y de calidad artística que encuentren su espectador/a en un público amplio, de segmento adulto y juvenil.” Desde sus inicios la sala estuvo ligada a las producciones realizadas en el Departamento de Teatro de la UNC, perfil que aún mantiene. Sus fundadores son docentes del Departamento, y en el espacio se han llevado a escena muchos trabajos de licenciatura, producciones finales de cátedras y producciones de diversos grupos de teatro independiente de Córdoba, además de la producción del grupo. Actualmente, el grupo y sala están conformados por Rodrigo Cuesta, Ana Ruiz, María Belén Pistone, Samuel Silva, Coko Albarracín, Rodrigo Brunelli, Rodo Ramos, Ignacio Tamagno, Eva Bianco, Maximiliano Gallo. Entre las obras producidas por el grupo, podemos mencionar *La voz humana*, *Ivanov*, *La yegua de la noche*, *La más fuerte*, *Qué tu quieres?*, *Animal triste*, *Perfidia*, *Juventud*, *Los tres dijeron lo mismo*, *Borde*, Trilogía la Desconfianza: *La Desconfianza 1*, *La Desconfianza 2 -El Tamaño del Miedo*, *La Desconfianza 3-Matar al Otro*, *Por Accidente*, *Los cerdos tendrán su parte*, *El vientre vestido*, *Por Capricho*, *La Virgencita del Mal Paso*, *Sensación Cuarteto*, *Todo verde*, *N/NARCO*, *FUNERAL (o época de cáncer)*, *Volver a Madryn*, *V.O.S*, entre otras. Como sala han recibido el Premio a la Trayectoria de la Agencia Córdoba Cultura y el Premio a la Trayectoria del Instituto Nacional del Teatro. Fuente: <https://www.elcuencoteatro.com/el-cuenco> y Daniela Martín (2018).

**Fidani, Alfredo.** Nació en 1944 e inició su trayectoria como actor en el teatro independiente en Córdoba, luego residió en Buenos Aires mediante una beca del Fondo de las Artes. Ingresó a la Comedia Cordobesa y se orientó hacia la dirección. Integró el plantel docente de la Universidad de Córdoba y en 1971 tuvo oportunidad de participar de los entrenamientos que Jerzy Grotowski ofreció en el IV Festival Nacional de Teatro. Tuvo a su cargo las jefaturas de laboratorios del Departamento de Teatro de la Facultad de Arte y del Departamento de Arte Dramático de la Comedia Cordobesa. Participó como director de los espectáculos: *El señor Galindez*, *Rey Lear*, *Sueño de una noche de verano*, *Balseiro*, *Los Males de la Coca*, *Salomé*, *La buena conducta*, *La isla del fin del siglo*. Ganó el Premio Teatro XXI 2015-2016 a Mejor Teatrista de las provincias, otorgado por el Grupo

de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano dependiente del Instituto de Artes Combinadas de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional de Buenos Aires. En 2016 se constituyó como director del elenco estable de la Biblioteca Sarmiento de San Carlos de Bariloche. Fuente: <https://www.rionegro.com.ar/los-caminos-de-alfredo-fidani-entre-bambalinas-HE2006898/>

**Frega, Graciela.** Profesora y Licenciada en Letras Modernas, Universidad Nacional de Córdoba. Hasta su jubilación en el año 2012 se desempeñó como docente e investigadora en el campo teatral. Ha realizado estudios de postgrado en España como becaria del Instituto de Cooperación Iberoamericana y la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo. Ejerció como Profesora Titular Ordinaria de Análisis Textual e Historia de la Cultura y el Teatro Latinoamericano de la Licenciatura en Teatro (Facultad de Artes, UNC), Profesora Titular de Análisis del hecho teatral de la Escuela Integral de Teatro Roberto Arlt (Facultad de Arte y Diseño, UPC). Dirigió el Proyecto “Estudio documental y crítico del teatro cordobés del siglo XX” (CePIA / SECYT, UNC) que ha dado lugar a la publicación del libro “El teatro de Córdoba (1900-1930). Documentación y Crítica”, del capítulo “Córdoba (1900-1945) en el “Volumen I de Historia del teatro argentino en las provincias”, de la “Antología Dramaturgos de Córdoba y La Rioja” y de diversos artículos publicados en libros y revistas especializadas en teatro. Actualmente coordina Archivo Getcor, página web que ofrece documentación y sistematización básica del Proyecto de Investigación antes citado ([archivoteatrodecordoba.artes.unc.edu.ar](http://archivoteatrodecordoba.artes.unc.edu.ar)). Fuente: comunicación personal en 2021.

**Gaetán, Martín.** Actor, dramaturgo, director y docente teatral. Comienza su trabajo actoral en el año 1998 con el grupo de teatro independiente Opsis de Córdoba Capital, a partir del año 2012 comienza a dirigir, y su labor como dramaturgo se remonta al 2013. Entre los años 2003 y 2005 forma parte de la Comedia Cordobesa y luego ingresa en 2005 a la Comedia Infante Juvenil, cuerpos artísticos estables del Gobierno de la provincia de Córdoba. Durante 10 años ejerció la docencia en nivel primario y secundario, en la actualidad dicta talleres de formación teatral de manera eventual por fuera del ámbito académico. Reconocido por su trabajo en: *Entrepierreznochesdeclub*-actualmentellamada*EntrepierrezelClubunaferia bastarda en un viejo burdel de barrio*- (dirección/coordinación general junto a María palacios y Federico Tapia), *Shake-Game* (director), *Radiohistorias*

reales (director), *Liberadas: Road Scene - Corin II, la precuela* (dramaturgo, puesta en escena, director), *Ser o No ser Hamlet* (actor), *Saldos. Brotes de Corín Tellado* (actor, dramaturgista, puesta en escena, director), *A dónde va la luna cuando no se ve* (actor), *Umbral* (director), *Rumor* (actor, voz en off), *La librería* (actor), *Jojo ¿qué arde dentro de mí?* (actor), *Coração* (actor), *Las de barranco* (actor). Fuente: comunicación personal en 2021.

**Gagliano, Elisa.** Nació en Córdoba en 1984. Es Licenciada en Teatro por la Universidad Nacional de Córdoba y realizó estudios en Historia y Filosofía. Actualmente cursa la Diplomatura en Escritura Creativa (UNTREF). Es directora, dramaturga, actriz y docente. Ha presentado sus trabajos en Colombia, España, Chile, Bolivia. Como directora y dramaturga realizó las obras teatrales *Pesebres* (2008), *Penitencias y Autopsias* (2009), *El Vientre Vestido* (2011, dramaturgia Belén Pistone), *Papá Barbie o la Anti Historia* (2017), *La Familia Finisterre* (2019). Fue ganadora del Fondo Nacional de las Artes – Teatro (2018). Obtuvo el premio a “Mejor Actriz” en los Premios Provinciales de Teatro Córdoba por *Clase* de Guillermo Calderón dirigida por Gonzalo Marull. Integró junto a Antonio Gagliano, la obra *Desplazamientos*, instalación performática que fue finalista del ArteBA 2013. Como actriz y guionista de *Metro Veinte*, fue premiada por el College Cinema Virtual Reality de la Bienal de Venecia, Premio Rai Cinema Channel, Beijing International Virtual Reality Film, Sundance Film Festival 2019, SXSW Austin Texas, 2019. En cine ha participado de largometrajes ficcionales y documentales. Entre los más destacados se encuentran *El Invierno de los raros* de Rodrigo Guerrero, *Mochila de plomo* de Darío Mascambroni, *Prodigio* de Gabriela Trettel y Marcos Rostagno, *La sombra Azul* de Sergio Schmukler, *Platos Rotos* de Alejandra Lipoma, *Una Noche sin Luna* de Germán Tejeira, *Bandido* de Luciano Juncos e *Improvizando*, serie web de Florencia Bastida. Publicó el libro de cuentos y poemas *El Secreto de las Polillas Urgentes* en 2012. Es Jurado del Concurso Internacional de escritura “Pensar con Humor” 2020. Desde 2012 dicta talleres y seminarios orientados a la Escritura Creativa. Fuente: comunicación personal en 2021.

**Gallo, Maximiliano.** Actor, dramaturgo, director y docente teatral. Comienza su trabajo como actor en el año 2000, en el grupo de teatro independiente El Cuenco Teatro de la ciudad de Córdoba. A partir del 2005 comienza su trabajo como dramaturgo y director teatral. Durante 3 años dictó clases de teatro para personas con diversidad funcional/

discapacidad en la Fundación Lihue Vidas, desde el año 2012 hasta la actualidad ejerce como docente fuera del ámbito académico entrenando actores y estudiantes de actuación. Reconocido por su trabajo en: *Los desentrañadores de enigmas* (actor), *LAS HERMANAS - cómo piensan el tiempo las tortugas* (director), *La familia Finisterre* (actor), *La trágica agonía de un pájaro azul* (actor), *Ahora yo soy la puta inmigrante* (iluminador), *Todo Verde* (puesta en escena, director), *Suerte es estar* (intérprete), *Hoy no voy a nombrarte* (dramaturgo, director), *El preciso instante para no ser amado* (actor), *Slaughter* (actor), *Relación de* (actor), *Ocho espasmos* (actor), *Diosa de barrio* (actor, diseño de luces, asistente de dirección, coreógrafo), *Con la sangre de todos nosotros* (actor), *Tanta Trampa* (colaboración creativo), *Simulacro y Fin* (dramaturgo, director), *Al final de todas las cosas* (actor, colaborador en dramaturgia), *El club de los fracasados* (actor), *La Desconfianza III Matar al Otro* (actor), *Prima fílmica* (autor, director), *De Penitencias y Autopsias* (actor, dramaturgia colectiva), *Porno con Rocki* (dramaturgo), *Dolor de muelas* (dramaturgo), *El señor Galíndez* (actor) *La sexualidad de Sandra (en una plaza)* (dramaturgo), *La sexualidad de Sandra* (director), *La desconfianza* (actor), *Si Vis Pacem* (actor), *Funeral* (actor), *N/NARCO* (actor), *Por Capricho* (actor), *Matar Cansa* (actor), *Cocodrilo* (actor), *La idea de matar me asusta* (actor), *Quinotos al Rhum* (actor), *Marasmo* (actor), *Con los pies fríos* (actor). En sus trabajos actorales en el medio audiovisual se destacan películas como: *Por sus propios ojos* (2006) de Liliana Paolinelli, *Hipólito* (2009) de Teodoro Ciampagna, *La purga* (serie de tv) dirección: Pablo Brusa /Claudio Rosa (2011), *Uomo* (2012) y *Adagio* (2014) de Rafael Escolar, *Miramar* (2015) de Fernando Sarquís, *El Colchón* (2016) de María Eugenia Verón, entre otros. Como director audiovisual produjo y dirigió: *Mi tristeza no es mía* (2017) y *La compañía* (2018), ambos cortometrajes participando de diversos festivales y obteniendo premios. Fuente: comunicación personal en 2021.

**Giménez, “Paco” Francisco Daniel.** Nació en Cruz del Eje, Córdoba en 1952.

Es Licenciado en Interpretación Teatral por la UNC en 1973. Docente universitario, director de amplia trayectoria, actor y maestro de teatro. Se dio a conocer en 1974 como un joven teatrista recién egresado de la Universidad, participando en las puestas del grupo La Chispa. Vinculado a la creciente teatralidad cordobesa de los años '70 y a una época de agitación política, Paco Giménez dejó la Argentina en 1976, tras dirigir varias puestas de La Chispa y de la Comedia Infante Juvenil. Se estableció

en México, donde continuó la actividad de La Chispa y se vinculó al grupo Circo, Maroma y Teatro. Trabajó también como actor de variedades en el bar El Fracaso de la directora mexicana Jesusa Rodríguez y la artista cordobesa Liliana Felipe. Luego de la nutrida actividad que desarrollara en México durante siete años, regresó a Córdoba en 1983 dando inicio a los talleres de formación e indagación que sentaron base para el Teatro La Cochera. Desde 1984, Paco Giménez ha sido motor de La Cochera, centro de una actividad teatral con presencia internacional. Su labor como formador y como director se extendió a distintas provincias de Argentina, especialmente Buenos Aires, donde dirigió desde 1990 al Grupo La Noche en Vela y varios elencos más, que lograron reconocimiento nacional por sus producciones. Actualmente, además de continuar con su labor de dirección artística del Teatro La Cochera, es profesor titular por concurso de las cátedras Actuación III y Taller de composición y producción II del dto. Teatro, FA, UNC. Algunos trabajos realizados son: *Choque de cráneos*, La cochera (Córdoba) (1990), *Stand By UNAM* (México) (1990), *La noche en vela- inexpresable amor-* Teatro IFT Bs. As. (1992), *Enfermos del culo*, Grupo Los Delincuentes, La Cochera (Córdoba) (1994), *Luminarias*, La Cochera (Córdoba) (1994), *Pecado Original*, Proyecto Museos, C.C. Ricardo rojas (Bs.As.) (1995), *Manjar de los Dioses-teatro imposible sobre el sentimiento trágico-*, Grupo La Noche en Vela (Bs. As.) (1997), *Por piernas y boca*, La Cochera (Córdoba) (1999), *Ganado en Pie-transfiguraciones del sentimiento patriótico-* La Noche en Vela (Bs. As.) (2000-2001). *Sacra Fauna*, La Cochera (Córdoba) (2000), *La fonda cordoobesa*, La Cochera, (2007), *Tesoro público* (Comedia cordobesa, 2011), *Nuestro vademécum*, La Cochera, (2012), *La fonda patriotera*, La Cochera (2013), *Pintó Sodoma*, La Cochera (2017). Fuente: [http://teatrolacochera.blogspot.com/p/blogpage\\_25.html](http://teatrolacochera.blogspot.com/p/blogpage_25.html)

**Giungi, Enrique.** Licenciado en Teatro, Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeña como director, dramaturgo, gestor cultural y docente en el campo teatral. Desde el año 2006 ha participado en reconocidas producciones teatrales, con diferentes grupos/elencos, como *La Congregación* (director), *Mágico 78* (dramaturgo, director), *I Love New York* (dramaturgo, director de actores), *Molieresca 1789* (director), *Rosita, el musical* (director), *Esperando la Carroza, el musical* (director); entre otras. Se desempeñó como ayudante-alumno y docente adscripto en las cátedras de Integración I y de Historia de la Cultura y el Teatro Latinoamericano en la Licenciatura en Teatro (Facultad de Artes, UNC), y llevó a cabo el dictado

de seminarios y talleres en distintos puntos de Córdoba, en la Secretaría de Extensión en la Facultad de Filosofía y Humanidades (UNC) y en la provincia de Buenos Aires. Coordinó el Encuentro Nacional de Teatro en la localidad Jovita, y fue docente y Secretario de Cultura de la misma. Participó como integrante del Circuito Sur de Teatro y del Consejo de Córdoba (INT), y como jurado en la Maratón de Teatro (UNC), y para el Festival de Teatro Infantil (Municipalidad de Córdoba).

### **La Verdad De Los Pies. Estudio Equívoco Sobre El Comportamiento**

**Humano** (2015). Ficha técnica: Dramaturgia: Ana Margarita Balliano, Carolina Cismondi Duarte, César de Medeiros, Manuel Ignacio Moyano, Gabriel Pérez, Jazmín Sequeira, Martín Suárez / Intérpretes: Ana Margarita Balliano, Carolina Cismondi Duarte, Gabriel Pérez, Martín Suárez, Diana Lerma / Diseño de escenografía: Luciano Delprato, Juliana Manarino Tachella / Diseño de luces: Luciano Delprato / Diseño sonoro: César de Medeiros / Realización de escenografía: Juliana Manarino Tachella, Franco Muñoz, Diego Trejo, Matias Unsain / Diseño gráfico: Malena Cismondi, Martín Suárez / Asistencia de dirección: Manuel Ignacio Moyano / Producción: Cecilia Pasquini / Co-producción: Documenta Escénicas / Dirección: Jazmín Sequeira. La obra estrenó en la Sala Documenta Escénica de Córdoba Capital e hizo temporada en la misma sala hasta el año 2019. Formó parte del Catálogo de Espectáculos 2018 del Instituto Nacional del Teatro; 31° Fiesta Nacional del Teatro (INT) – Tucumán (2016); Argentino de Artes Escénicas, Universidad Nacional del Litoral – Santa fé (2016); Festival Latinoamericano e Iberoamericano de Artes Escénicas Sudaka – Quito, Ecuador (2016); Encuentro Regional del Teatro Centro Litoral Lito Senkman (INT) - Paraná (2017); Festival Internacional de Teatro del Mercosur – Córdoba (2017); 100 Horas de Teatro – Córdoba (2017); AURA – Festival de Artes Escénicas de La Plata (2018); Festival de Teatro de Rafaela – Santa fé (2018); 12° Festival Internacional de Buenos Aires – FIBA (2019); 5° Escena Mayor – Santa Fé (2019). Obtuvo las siguientes distinciones: Mejor Obra, Mejor Dirección y Mejor Diseño Sonoro, Nominación en Mejor Actriz (Carolina Cismondi) y Mejor Dramaturgia Grupal – FEATeC 2015, Municipalidad de Córdoba.

**Martín, Daniela.** Nació en Córdoba en 1976. Se dedica a la dirección, dramaturgia, investigación y docencia teatral. Es Doctora en Artes, especialidad Teatro (UNC). Desde el 2007 lleva adelante Convención Teatro, grupo de creación escénica que ha llevado varios espectáculos,

entre los que se cuentan Griegos (2007), Al final de todas las cosas (2008), y Con la sangre de todos nosotros (2009), Quienquiera que seas (2011), Debajo del silencio (2011), Aquel bosque comienza a moverse (resonancias macbeth) (2012), IDIOTA. Una obra enferma (2013), BILIS NEGRA. Teatro de autopsia (2015), La fatalidad de los detalles (esto es no ficción) (2015), Un largo, accidentado, insólito y maravilloso viaje (2015), Mapa del tiempo, de Cristian Palacios (2016), Mundo abuelo (2018), Recetaria. Estados en ebullición (2018), Lengua Madre (2021), versión escénica de la novela de María Teresa Andruetto. Forma parte del equipo docente de las cátedras Introducción a la teatrología (prof. Asistente) y Taller de Composición y Producción IV de la Lic.de Teatro de la UNC. Ha recibido becas de varias instituciones ( Beca Interna de Postgrado Tipo I y II de CONICET, Fondo Nacional de las Artes, Instituto Nacional del Teatro, entre otras), que le permitieron realizar y editar las investigaciones documentales “Recuperación de la memoria de tres referentes del teatro cordobés: Roberto Videla, Graciela Ferrari y Paco Giménez” (Ed. Documenta, 2005), y “Casas que dicen. Las salas de teatro independiente de Córdoba” (Centro de documentación, 2006). Entre el 2000 y el 2005 ha integrado el equipo de investigación dirigido por Graciela Frega, con el proyecto “Estudio documental y crítico del teatro cordobés. Siglo XX” (GETCOR). Formó parte del Grupo de Investigación en Artes Escénicas, con diversos proyectos, radicados en el CEPIA, UNC, grupo dirigido por Cipriano Argüello Pitt, equipo que en el año 2013 edita “Ensayos. Teoría y práctica del acontecimiento teatral”, Alción, 2013. Desde el año 2011 forma parte de Liberata Antonia, colectiva de hacedoras cordobesas, integrada por Jazmín Sequeira, María Paula Delprato, María Palacios y Daniela Martín. Llevan adelante proyectos autogestivos de creación escénica y trabajo editorial. Entre sus producciones, podemos nombrar la obra Rumor. Hay cosas encerradas detrás de los muros que no pueden cambiar porque nadie las oye (2011), versión de Yerma, de Federico García Lorca, el libro de poemas “Y,” (2012), el fanzine Hácete pandilla (2019). Desde el año 2018, integra el equipo organizador de UNA ESCENA PROPIA. Encuentro de directoras provincianas, espacio destinado a pensar la problemática de la dirección escénica desde una perspectiva de género y político-territorial.

**Marull, Gonzalo.** Nació en Córdoba en 1975. Es dramaturgo y director de teatro. Licenciado en Teatro por la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba en 2001, es profesor de las cátedras de Guión y



Dirección de actores en la Licenciatura en Comunicación audiovisual de la Universidad Blas Pascal (Córdoba). Fue jurado del 12° y el 15° Concurso Nacional de Dramaturgia del Instituto Nacional de Teatro (Argentina). En el 2015 estrena *Ex, que revienten los actores* del dramaturgo uruguayo Gabriel Calderón y recibe el Premio provincial a Mejor director, Mejor actor principal, Mejor actriz revelación y Mejor obra. En el 2017 estrena *Clase* del dramaturgo chileno Guillermo Calderón. La obra es elegida para participar de la Fiesta Nacional del Teatro del INT y recibe el Premio provincial a Mejor obra y Mejor actriz. En el 2019 estrena, en co-dirección con Natalia Degenaro, *La trágica agonía de un pájaro azul* de Carla Zuñiga M.; obra con la que obtienen el TEATRES (estímulo a directores de reconocida trayectoria otorgado por la Municipalidad de Córdoba). Fue galardonado con el premio “Joven Sobresaliente del 2010” otorgado por la Bolsa de Comercio de Córdoba, el “Cabeza de Vaca a las Artes Escénicas 2004” y con el “Estímulo a jóvenes creadores 2005” en el rubro Mejor Dramaturgo, otorgados por el Centro Cultural España Córdoba y la Agencia Córdoba Cultura respectivamente. Autor y director de *Yo maté a Mozart?*, *Quinotos al Rhum*, *Pelotero*, *Tantalegría*, *W invasión extraterrestre*, *Medieval*, *Comedia Cordobesa*, *Le triple*, *La gran Fleita* entre otras. Dramaturgista de *Fahrenheit 05*, versión libre de la novela *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury y co-autor de la sitcom teatral *Maldita Afrodita*. Estudió con Mauricio Kartún, Marco Antonio De La Parra, José Sanchis Sinisterra, Sergio Blanco, Vivi Tellas, Lautaro Vilo, Sergi Belbel, Suzanne Lebeau. Fuente: comunicación personal en 2020.

**Molinari, Beatriz Cristina.** Licenciada en Letras Modernas, Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeña como redactora en el Diario La Voz del Interior desde el año 1986. Especialista y crítica en artes escénicas, ha realizado coberturas de festivales y fiestas nacionales e internacionales. Colabora con revistas especializadas, tales como Picadero (INT) y Florencio (Argentores). Escribió prólogos de libros, y ha participado en mesas de críticos en el Argentino de Teatro de Santa Fe y en el Festival de Teatro Mercosur. Conformó jurados de selección de obras para el Festival Internacional de Teatro Mercosur y el Festival Internacional de Teatro para Niños y Jóvenes, así como en las instancias de selección del Premio Estímulo de la Municipalidad de Córdoba. Ha recibido distinciones en reconocimiento a su tarea relacionada al quehacer cultural por parte de la Municipalidad de la Ciudad de Córdoba, el Festival Internacional de

Teatro Mercosur, y ATINA. Actualmente es Secretaria de Cultura del Círculo Sindical de la Prensa de la Provincia de Córdoba, Cispre, rol desde el cual coordina las actividades del Centro de Documentación “Juan Carlos Garat”. Fuente: comunicación personal en 2021.

**Mundo abuelo (2018).** Equipo de trabajo: Actuación y dramaturgia: Rodrigo Gagliardino. Idea, diseño y realización de objetos: Gabriel Mosconi. Diseño sonoro: César de Medeiros, Leandro Doliri. Diseño y realización de vestuario: Yanina Pastor. Diseño y realización de máscara: Laura Demarco. Fotografías: María Palacios. Diseño gráfico: Gastón Malgieri. Dirección y dramaturgia: Daniela Martín

**Palacios, María.** Es directora teatral, docente y fotógrafa, directora de la compañía Banquete Escénico, con quien estudia y compone metodologías de creación, en tanto a la dirección teatral, la actuación y la creación grupal, con una identidad fuerte en la investigación sobre el teatro documental biográfico, la poetización del archivo, centralizándose en indagar sobre los mecanismos de ficcionalización que se operan al testimonio para convertirla en una obra dramática. Se destacan las obras *Carnes Tolendas*, *Llórame un río*. *Evocaciones dramáticas de Tita Merello* y *Billie Holiday*, *Vidala para una sombra*. Junto a colegas directoras escénicas conforma Liberata Antonia y forma parte de la comisión organizadora de Córdoba de Una Escena Propia, encuentro de directoras provincianas. En el año 2017 junto al grupo independiente Ficciones Rosas de la ciudad de Córdoba, se embarcan en la coordinación y producción de una experiencia escénica, en una compañía de más de 30 integrantes, *Entrepiernas: noches de club*, desarrollando una investigación estética de archivo y fotografía que busca expandir los límites del arte escénico. En el año 2018 funda y dirige la compañía transprovincial Cabotaje, estrenando *La parte que perdí*. Fuente: comunicación personal en 2020.

**Piccotto, David.** Actor, dramaturgo, director y docente teatral. Comienza su trabajo actoral en el año 1993 con el grupo de teatro independiente TAMAC Y Los Del Sótano, de Córdoba Capital, a partir del año 2010 comienza a dirigir. En relación al trabajo dramático, oscila entre la dramaturgia grupal y las versiones libres en diferentes momentos de su carrera. Durante 17 años fue Profesor de escuelas secundarias y desde el año 2016 es titular de las Cátedras 2016 Actuación 1, Actuación 4, y Producción Artística en la Escuela Superior Integral de Teatro “Roberto

Arlt” (Universidad Provincial de Córdoba - Facultad de Arte y Diseño); misma institución donde ocupa el cargo de Regente desde el 2019. Fuera del ámbito académico dicta talleres de entrenamiento actoral. Reconocido por su trabajo en: *Las de Naidés, estampa gaucha* (director general), *Los desentrañadores de enigmas* (autor, director), *Eran 5 Hermanos y ella no era muy santa* (versión, director), *Payasos en familia* (puesta en escena, versión, director), *Esta noche hay corso* (actor), *Las tres hermanas* (versión, director), *Idiota... una obra enferma* (actor), *Payasos en familia* (dramaturgo, director), *Debajo del silencio* (actor), *Gate 13 B* (actor), *El amor es más frío que el capital* (actor), *Calixto y Rita una historia que no está escrita* (actuación, dramaturgia grupal), *Litósfera* (entrenador de actores), *Con la sangre de todos nosotros* (actor), *Mediasnoches Payasos* (actor), *Se nos voló* (actuación, dramaturgia grupal), *Amores gauchos* (actuación, dramaturgia grupal), *Caperucita nariz roja* (actor). Fuente: comunicación personal en 2020.

**Piel De Lobo. Una Obra Humana (2016).** Ficha técnica: Actúan: Fwalo Marín, Julieta Martín, Laura Monayar, Lautaro Ruiz, Williams Sery, Uriel Zader, Julieta Zamora / Asistencia de dirección: Julieta Basílico / Dirección: Marcelo Arbach. La obra se estrenó en la Sala La Calle de Córdoba Capital, hizo temporadas en la sala mencionada y luego en Espacio Máscara en 2017, también realizaron funciones de manera autogestiva en las localidades cordobesas de San Marcos Sierra y Capilla del Monte durante el año 2016. Obtuvo las siguientes distinciones: Nominación en Revelación Masculina (Lautaro Ruiz), Premios Provinciales de Teatro – 2017 Gobierno de la Provincia de Córdoba.

**Pistone, María Belén.** Actriz, dramaturga, directora y docente teatral. Comienza su trabajo actoral en el año 2003 con el grupo de teatro independiente El Cuenco Teatro de Córdoba Capital, a partir del año 2008 comienza a dirigir, y su labor como dramaturga se remonta al 2011. Durante 5 años fue docente en el Profesorado de Teatro del Colegio Municipal de Artes – Instituto Superior de Formación Docente y Profesional en Arte, de la localidad de Las Varillas, en las materias concernientes a formación actoral; en nivel primario lo hizo durante 7 años, actualmente ejerce como docente en nivel medio y dicta talleres de manera independiente en torno a la Voz leída / Lectura en voz alta. Reconocida por su trabajo en: *Mi nombre es Eva Duarte* (dramaturga, directora), *Relatos Rave* (dramaturga, directora), *Sensación Cuarteto* (actriz, dramaturga, directora), *La enamorada del muro* (directora), *Matar Cansa* (directora), *El vientre vestido* (actriz,

dramaturga, co-dirección). Fuente: comunicación personal en 2021.

**Recetaria – Estados en ebullición (2019).** Equipo de trabajo: Actuación y dramaturgia: Maura Sajeve, Mauro Alegret y Fabricio Cipolla. Diseño y realización lumínica: Sara Sbiroli. Diseño escenográfico: Ariel Merlo. Realización escenográfica: Mauro Alegret, Fabricio Cipolla y Ariel Merlo. Dirección y dramaturgia: Daniela Martín. Fuente: Recopilación de Valentina Marelló. Fuentes: pág. Web y Facebook del grupo La Convención Teatro. Recibe el Premio TEATRES, otorgado por la Municipalidad de Córdoba, 2018. Fuente: Recopilación de Valentina Marelló. Fuentes: web y Facebook del grupo La Convención Teatro.

**Redde Salas de Teatro.** Funciona desde 1998 en Córdoba (Argentina), constituye un espacio de reflexión, análisis y elaboración de proyectos colectivos para las artes escénicas de la provincia. Es una organización horizontal, desde donde se idean, planifican y accionan propuestas para la promoción, difusión y expansión de las actividades artísticas que se desarrollan en los Teatros Independientes. Una de sus tareas fundamentales es sostener el vínculo con los diferentes Estados e instituciones para la generación de ordenanzas que contemplen al sector, programas de articulación público/privado, relevamiento de las condiciones y problemáticas, organización de eventos y proyectos. Asimismo, la Red funciona como un espacio de contención y colaboración, donde se establecen acuerdos básicos sobre funcionamiento, criterios de trabajo y apoyo en las gestiones individuales. Las Salas en Red habilitan acciones en conjunto, no solamente para el sostenimiento de los espacios culturales, sino también, para la instauración de una potencia colectiva de propuestas artístico-culturales independientes. Actualmente está integrada por 47 salas independientes que representan el 85% del funcionamiento teatral de la provincia. En la actualidad está conformada por: Espacio Cirulaxia, La Chacarita, La Nave Escénica, Medida X Medida, María Castaña, Quinto Deva, Teatro La Calle, Teatro La Cochera, Teatro La Luna, El Cuenco Teatro, A.C.I.C, Almazena Casa De Culturas, Alquimia Teatro, Casa Grote, Espacio Centralia, Bataclana (Está Cambiando De Nombre), Espacio Máscara, Espacio Ramona, Espacio Tre51, Espacio Blick, La Balsa, La Parisina Casa De Arte, Las Hijas De Susu, La Caracola, Labeba Teatro, La Sebastiana, Teatro La Brújula, Casa Laberinto, Teatro El Alma Encantada, Otilia, Mascaviento Teatro, El Mandarino, La Panadería, Solares Espacio Cultural, Fundación La Conana Espacio Artisco, La Llave, La Burbuja

Circo, Funez Cultura, Fundacion El Horno, La Llamada Escenica, Pico De Pinta, El Panal Galpon Cultura, La Llave Villa María, La Salamandra, Cañito Cultural, Chalet Hereje y Espacio Abierto.

**Rojo, Oscar.** Actor, director, dramaturgo, docente, gestor cultural, fundador del Grupo Quinto Deva y la fundación Az-zabat. Fue docente universitario de la cátedra Sonora I de la Licenciatura en Teatro de la UNC. Reconocido por su trabajo en: *Los ratones de Alicia* (actor), *A medio camino* (director), *Una incierta Master Class* (coreógrafo), *Lomodrama* (actor), *Aeropuerto 18-04-08* (director), *Que ruido tan triste es el que hacen dos cuerpos cuando se aman* (actor, puesta en escena, director), *Mujeres ladrando a la luna* (puesta en escena, director), *Aposematismo (fenómeno destinado a alejar)* (idea, director), *Amor, un manifiesto equívoco* (actor), *Ni siquiera somos peligrosos* (autor, director), *Esto no son los ratones de Alicia* (actor). Falleció en 2012. Fuente: Alternativa teatral y página de Quinto Deva.

**Ruiz, Ana Eloísa.** Licenciada en Teatro, Universidad de Córdoba. Se desempeña como actriz, docente, e investigadora en el campo teatral. Es integrante fundadora de El cuenco Teatro desde 1998, donde realiza tareas de Gestión, Producción y Formación teatral. Ha participado como actriz en reconocidas producciones teatrales como *Por Capricho* y *Funeral. O época de cáncer* (de Rodrigo Cuesta), *Todo verde* (dirección Maximiliano Gallo), *Papá Barbie o la antihistoria* y *La familia Finisterre* (de Elisa Gagliano); dirigió las obras *Morirías por mí?* (2001), *Burda* (2004) y *Julieta. Solo en La menor* (2014). En el 2017 obtuvo el premio a Mejor Actriz otorgado por la Agencia Córdoba Cultura del Gobierno de la provincia de Córdoba, por su trabajo en *Todo verde*, en 2014 recibió el Reconocimiento a la Trayectoria Teatral otorgado por la Asociación Civil Centro Cultural Río Ceballos. Durante el período 2008-2010 se desempeñó como Coordinadora del Departamento Académico de Teatro, Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC. Dentro de la Licenciatura en Teatro, UNC, ha sido Jefe de Trabajos Prácticos, Tareas de Asesoramiento temporario y Coordinación de Actividades y Dictado del Curso de Nivelación 1997-1998-1999-2000, Profesora Adjunta de semi dedicación de Integración I (con carga anexa en Creación y Producción Artística), Profesora Adjunta de semi dedicación interina de la cátedra Actuación I; actualmente es Profesora Adjunta a cargo con dedicación Exclusiva en Carrera Docente de la cátedra Taller de Composición y Producción Escénica I. Fuente: comunicación personal en 2021.

**Sajeva, Maura.** Licenciada en Teatro, Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeña como actriz, docente, e investigadora en el campo teatral. Desde el año 2002 ha participado como actriz en reconocidas producciones teatrales como *Recetaria*, *Bilis Negra*, *Con la Sangre de Todos Nosotros*, *Griegos* (dirección Daniela Martín), *V.O.S. (Versión Original Subtitulada)* (dirección Rodrigo Cuesta), *Le Triple* (dirección Gonzalo Marull), *El mal de Holanda* (dirección Paco Zarzoso), entre otras; y en producciones audiovisuales como la película *Casa Propia y Tres D* de Rosendo Ruiz, *Hipólito* Teodoro Ciampagna, entre otras. En el 2015 obtuvo el premio a Mejor Actriz otorgado por la Agencia Córdoba Cultura del Gobierno de la provincia de Córdoba, por su trabajo en *Bilis Negra*. Se desempeñó como Profesora Titular en la cátedra Actuación I (UNLaR), Técnicas de Actuación y Dirección de Actores, en la Licenciatura en Diseño y Producción Audiovisual (UNVM). Ha integrado, e integra, diversos equipos de investigación, en la Universidad Nacional de Villa María, en la Universidad Nacional de La Rioja, y en la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente es Profesora de las cátedras Práctica Docente I, Teatro Occidental, y Profesora Asistente de Metodología de la Enseñanza Teatral, tanto en el Profesorado como en la Lic. en Teatro del Departamento de Teatro, Facultad de Artes (UNC), donde desde el 2017 se desempeña también como Directora Disciplinar. Fuente: comunicación personal en 2021.

**Sequeira, Jazmín.** Es directora, dramaturga, investigadora y docente. Se desempeña en el ámbito independiente y es docente de la Lic. y Prof. en teatro, FA, UNC. Su producción emerge de un diálogo continuo entre teoría y experimentación escénica, investigando en las metodologías grupales de creación y la vinculación entre poética y política. Ha publicado artículos teóricos sobre pedagogía, teatro y política en libros y revistas especializadas, como también publicó dramaturgia y poesía. Dentro de sus últimas obras se encuentran *La verdad de los pies* (dirección y dramaturgia). Dirigió y escribió la obra *Hacia el borde* (2017) con el Elenco Oficial de Danza Teatro de la Municipalidad de Córdoba. Escribió junto a Luciano Delprato la obra *#workingtitleantigona* (2016) y *Cuj, Hamlete, Cuj*, con el Teatro ITD, Zagreb. Es profesora titular por concurso de la cátedra “Metodología de la enseñanza teatral II”, del Profesorado de Teatro de la Facultad de Artes; titular de “Poéticas teatrales modernas y contemporáneas” y profesora asistente de “Taller de composición y

producción escénica”, ambas cátedras de la Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba. También dicta el seminario “Pedagogía Teatral” en la Licenciatura en Teatro de Universidad del Litoral (Santa Fe). Dictó talleres de formación actoral y creación grupal en DocumentA/ Escénicas desde 2005. Participa de la organización colectiva de *Una escena propia. Encuentro de directoras provincianas* Creó y organizó numerosos eventos de reflexión en el CePIA (Centro de producción e Investigación en Artes, UNC) y en espacios independientes. Fuente: comunicación personal en 2020.

**Sosa Villada, Camila.** Cursó estudios en la Licenciatura en Comunicación Social y en la Licenciatura en Teatro, Universidad Nacional de Córdoba. Se desempeña como actriz, escritora y cantante. Desde el año 2009 ha participado como actriz y dramaturga en reconocidas obras como *Carnes Tolendas*, *Retrato Escénico de un Travesti*, *Llorame un Río. Evocaciones dramáticas sobre Tita Merello y Billie Holiday* (dirección María Palacios), *Despierta corazón Dormido / Frida* (dirección Erika González y Camila Sosa Villada), entre otras. En producciones audiovisuales participó como actriz en las películas: *Mía* de Javier van de Couter, *Camila, desde el alma* (largometraje documental) de Norma Fernández; y en las series: *La Viuda de Rafael*, *Historia Clínica* y *La Celebración*. Ha escrito los siguientes libros, *La novia de Sandro*, libro de poemas (2015), *El Viaje Inútil*, autobiografía (2015), *Las malas*, novela (2019), *Tesis sobre una domesticación*, novela (2019). En el 2009 obtuvo el Premio Mejor Actriz otorgado por la Agencia Córdoba Cultura de la Municipalidad de Córdoba, por su trabajo en *Carnes Tolendas*, *Retrato Escénico de un Travesti*; por la misma obra recibió una Mención Especial por su Actuación (2010), luego la Mención Especial como Mejor Actriz en los Premios Teatro del Mundo de la Ciudad de Buenos Aires, el Reconocimiento a la Labor Teatral por el Poder Legislativo de la Provincia de Córdoba, la Distinción de Honor de la Secretaría de los Derechos Humanos de la Provincia de Córdoba, el Premio Sor Juana Inés de la Cruz 2020 otorgado por la Feria Internacional del Libro de Guadalajara (FIL) por su libro *Las Malas*. Fuente: comunicación personal en 2021.

**Tapia, Federico.** Nació en Córdoba Capital en el año 1976. En el año 2003 egresa de la carrera de Pedagogía Social del Instituto Superior Dr Domingo Cabred (hoy Universidad Provincial de Córdoba) con el título de “Profesor en Educación de Menores en Riesgo Social”. En el año 2005 recibe el Postítulo en Educación Popular del Instituto Nacional”

Renée Trettel de Fabián. Cursa estudios en la Licenciatura en Artes Plásticas de la Facultad de Artes UNC y en la Escuela Superior de Bellas Artes: “ Dr José Figueroa Alcorta”. En el año 2003 ingresa a trabajar en la Secretaría de Niñez adolescencia y familia hasta la actualidad donde ha participado en varios programas de arte y vulneración de derechos de niñez y adolescencia. Se desarrolla cómo titiritero y escenógrafo participando activamente hasta la actualidad de diversidad de obras de teatro independiente de la provincia de Córdoba. Como Escenógrafo comienza a trabajar desde el año 2012 con el Grupo *Ficciones Rosas*, con el que recibe varios reconocimientos y premios por su labor. Obtiene la mención Mejor Escenografía en la Fiesta Provincial de Teatro del INT 2014, el premio Mejor Escenografía del FEATEC 2014, el Premio Provincial de Teatro a Mejor Escenografía en 2015 por *Liberadas road scenes, Corín 2 la precuela* y por *Saldos, brotes de Corín Tellado*. En el año 2015 recibe el reconocimiento en el Festival Internacional de teatro de Río Ceballos por revelación de jóvenes promesas. Recibe el Premio Provincial de Teatro a Mejor Escenografía en 2017 por la obra *Roída, el suicidio de la Casona Paraíso*. Desde el año 2017 es docente de la cátedra de Efectos Especiales de la Tecnicatura en Escenografía de la Universidad Provincial de Córdoba. Desde el año 2018 hasta la actualidad es integrante y miembro del Jurado del Premio Provincial de Córdoba de la Agencia Córdoba Cultura representando a la Universidad Provincial de Córdoba. Desde el año 2017 a la actualidad forma parte de la coordinación de la Colectiva de trabajo Escénico Disidente: *Entrepiernas el Club*.

**Teatro La Cochera.** Creado en la ciudad de Córdoba, Argentina en 1984 por su actual director Paco Giménez, La Cochera es un centro de producción e investigación teatral independiente. Está integrado por treinta actores que se subdividen en diferentes equipos de trabajo, que a través de una dinámica basada en procesos de formación y de investigación, propician la creación y producción autogestiva de obras teatrales cuya coordinación y dirección general están a cargo de Giménez. Durante 35 años y con la producción de más de 50 obras de manera integral se ha constituido en un verdadero caldo de cultivo teatral en Córdoba. La dirección de Paco Giménez se ha centrado fundamentalmente en la investigación de nuevas formas y lenguajes escénicos, tanto en la propuesta dramática como en la producción de los espectáculos. El trabajo de laboratorio y la formación de los actores de La Cochera, han llevado al equipo de trabajo a concretar



una intensa producción la que ha sido permanentemente reconocida por el público. De igual manera la proyección del grupo alcanza al resto de Latinoamérica y Europa ya que ha representado a Argentina en más de veinte festivales y en giras internacionales. Fuente: <http://teatrolacochera.blogspot.com/p/blog-page.html>

**Una Escena Propia.** Desde el año 2018 se conforma como espacio de encuentro entre directoras escénicas de diferentes provincias de todo el país, con el objetivo de repensar las propias prácticas, entendiendo que histórica y políticamente la misma está regida por una idea patriarcal de dirección, y al mismo tiempo centralista. Así, el objetivo es deconstruir este rol desde una perspectiva de género y político territorial, invitando a generar reflexiones situadas, según las singularidades específicas de cada una de las creadoras y de cada uno de los contextos particulares. Se asume como un encuentro, en permanente movimiento, de diferencias que en la cooperación encuentre potencias de arrastre, una trama intelectual y afectiva que les vincule para habilitar nuevas posibilidades individuales y colectivas. Hasta el momento se han llevado a cabo 2 encuentros cerrados en Córdoba que fueron las instancias iniciales para pensar y preparar los 2 encuentros siguientes, abiertos y nacionales, en las provincias de Córdoba y Tucumán, con una cantidad total aproximada de 200 asistentes cada uno. *El encuentro de Neuquén, previsto para 2020, fue suspendido por la emergencia sanitaria nacional.*

**Videla, Roberto.** Nació en Mendoza en 1948. Es licenciado en Cine y TV por la UNC y desarrolló su trayectoria artística en torno al teatro. Formó parte del *Libre Teatro Libre*, el grupo de creación colectiva de los 70 coordinado por María Escudero. Fue parte de *Psico-Cine con Clara de Espeja*. Con el golpe de estado cívico militar de 1976 se exilió en Venezuela, donde participó de la fundación del grupo *Trenzas Teatro*. Luego, vivió en Italia, donde contribuyó a la conformación del grupo *La ciotola*. Allí participó del *Proyecto Stanislavski, la herejía del teatro*. Durante su exilio se formó con maestros de renombre como: actores de Jerzy Grotowski y de *Akademja Ruchu*, Eugenio Barba, Jerzy Stuhr, Marisa Fabbri. Retornó a la Argentina en 1984 y participó de la formación de los grupos *Fra Noi* y *El Cuenco*. Dirigió varios años el *Taller de Hospital Neuropsiquiátrico de Córdoba*. Recibió distinciones nacionales e internacionales y ganó el premio a mejor actor de Córdoba en 2011 con la obra *El anzuelo*. Fue profesor de la Licenciatura en Teatro y la Licenciatura en Cine y TV de

la Universidad Nacional de Córdoba, para jubilarse en 2017. Desde 2008 escribe relatos y novelas centrados en su vida. En estos años he escrito 18 libros publicados, destacándose *Perla*, *El chico*, *La intimidación*. *Perla* ha sido publicado también en Brasil. Fuente: comunicación personal en 2021.

**Yukelson, Ana.** Es licenciada y profesora en Letras Modernas por la FFyH de la UNC. Desde 1995 ejerce la docencia en el nivel superior universitario en el Departamento Académico de Teatro- Facultad de Artes de la UNC y no universitario (hasta 2016) en la Escuela Integral de Teatro “Roberto Arlt” de la Universidad Provincial de Córdoba. Ha desempeñado distintos cargos de gestión en instituciones de la cultura y a nivel universitario: Jurado por concurso de la Región Centro-Litoral del Instituto Nacional del Teatro (2005-2007); Directora de Cultura de la Municipalidad de Córdoba (2007-2008), Directora de la Escuela de Artes de la Facultad de Filosofía y Humanidades- UNC (2008-2012) y Decana de la Facultad de Artes de la UNC (2012-2015). Ha publicado en revistas nacionales especializadas y es co-autora de libros sobre Estudios Teatrales. Desde 1999 integra y dirige grupos de investigación en la UNC en forma ininterrumpida. Se ha desempeñado como dramaturga, adaptadora, dramaturgista y asistente de dirección en numerosos proyectos teatrales de presentación local, nacional e internacional, destinados a todo público. Algunas de sus obras como dramaturga son: *Diría nadie la última palabra* (basada en *La mujer en cuestión* de Ma. Teresa Andruetto) en co-autoría con María Teresa Andruetto, Alejandra Toledo y Florencia Cisneros. Dir. Julieta Daga (2009); *Cantata Épica a la Gesta del Gobernador Brigadier General Juan Bautista Bustos* (2010); *Historias quemadas a medias en un soplo de vergüenza (Resonancias del Martín Fierro)*. Dir. Cristian “Teti” Cavo (2011); *Marilú y el hospital de muñecos*. Dir. Marina Abulafia (2012); *Toilette de damas*. (2015); *Descargas cuánticas* (2016); *Cuerpo de mujer, peligro de muerte* (2017) y *El golpe de los remos* (2019) todas ellas con Dir. Cheté Cavagliatto. Alguna de las obras en las que participó como dramaturgista: *El lector por horas* (2002) de José Sanchis Sinisterra con la dirección de Jorge Díaz; *La noche árabe* (2004) de Roland Schimmelpfennig con la dirección de José Luis Arce; *Woyzeck ¿Quieres ser más que polvo, tierra, lodo?* (2005) con la dirección de Roland Bruss; *Jojo ¿qué arde dentro de mí?* (Adaptación de *Jojo la historia de un saltimbanqui* de M. Ende) Dir. Juan Badra; *La Maldecida de Fedra* de Patricia Suárez con la dirección de Jorge Monteagudo (2017). Ha obtenidos premios y distinciones por su labor en la investigación y

como dramaturgista: Premio Estímulo a la Investigación con Trayectoria. Agencia Córdoba Cultura, Nominación al Premio Teatro del Mundo 2004-2005; Fondo Nacional de las Artes (2009); Premio Teatros a la Producción 2011; Premio Fondo Estímulo a la Actividad teatral cordobesa 2016, y Premio Estímulo a la Actividad Teatral Cordobesa (FEATEC) 2020-2021 por la obra *Mal-tratada*. Fuente: comunicación personal en 2021.