

PRISMA VERANO 2024

COLECCIÓN ARTES Y CRÍTICA



unc



artes
editorial

Prisma Verano 2024 : prácticas escénicas y perspectiva de género : las potencias de lo singular / Cecilia Salman ... [et al.]. - 1a ed. - Córdoba : EdFA - Editorial de la Facultad de Artes. Facultad de Artes, 2024.

Libro digital, PDF - (Artes y crítica / Cagnolo, Carina; Sgammini, Marcela Valeria; Yaya, Gabriela ; Romano, Carolina; Aguirre , Gabriela; . Prisma ; 2)

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-48917-8-5

1. Artes Escénicas. 2. Perspectiva de Género. I. Salman, Cecilia
CDD 792.01

AUTORIDADES FACULTAD DE ARTES, UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA

Decana:

Mgtr. Ana Mohaded

Vicedecano:

Lic. Federico Sammartino

EDITORIAL

Directora:

Lic. Carina Cagnolo

Comité Editorial:

Mgter. Carolina Romano

Prof. Gabriela Yaya

Mgter. Marcela Sgammini

Dra. Gabriela Aguirre

Consejo Editorial:

Lic. Carolina Cismondi (Dirección CePIA)

Dra. Clarisa Eugenia Pedrotti (Secretaría Investigación Producción)

Lic. Alicia Cáceres (Secretaría de Extensión)

Prof. Sebastián Peña (Secretaría Académica)

Mgter. María Florencia López

Mgter. María Eugenia Moreyra (Directora Biblioteca FA)

Gestión editorial:

María Lucía Tamagnini

PRISMA VERANO 2024

Autorxs:

Cecilia Salman, Estefanía Otaño, Amalia Tercelán, Natalia Buyatti.

Ivana Altamirano e Inés Cavanagh

María José Medina y Lucía Dzienczarski

Jimena Mércol López y Fernanda Albornoz (integrantes de la Red TEMID)

Diseño gráfico:

Marisol San Jorge

Corrección de estilo

Valentina Goldraj

Febrero, 2024



ISBN 978-987-48917-8-5



9 789874 891785

PRISMA VERANO 2024

PRÁCTICAS ESCÉNICAS
Y PERSPECTIVAS DE GÉNERO:
LAS POTENCIAS DE
LO SINGULAR

COLECCIÓN
ARTES
Y CRÍTICA

ÍNDICE

5 **Introducción**
Dirección y Comité editorial EdFA

13 **La historia del envenenamiento**
Cecilia Salman, Estefanía Otaño,
Amalia Tercelán y Natalia Buyatti

28 **Dispositivos de la formación docente
para la sistematización y documentación
de las prácticas de enseñanza del teatro**
Ivana Altamirano e Inés Cavanagh

47 **Ensayo sobre la dirección escénica.
Una bitácora viva de un proceso incierto:
la creación de La inestabilidad de las cosas.
(Otra forma de hacer ficción)**
María José Medina y Lucía Dzienczarski

65 **RED TEMID: Trabajo, reconocimiento,
diversidad y potencia colectiva**
Jimena Mércol López y Fernanda Albornoz,
integrantes de Red TEMID

78 **Colaboran en Prisma Verano 2024**

PRISMA VERANO 2023

PRÁCTICAS ESCÉNICAS Y PERSPECTIVAS DE GÉNERO: LAS POTENCIAS DE LO SINGULAR

■ Desde la Editorial de la Facultad de Artes, UNC, consideramos fundamental generar una línea editorial cuya escritura esté atenta a la construcción de perspectivas analíticas frente a las producciones artísticas de todas las disciplinas en nuestro contexto. La mirada crítica, que desde nuestro ámbito universitario podemos alimentar, nos provee de marcos de lectura e interpretación, mientras afianza la conformación de plataformas de memoria y archivo. Las dinámicas del trabajo artístico, los modos de circulación, y las posiciones de lxs protagonistas en la escena cultural, las formas que se manifiestan en las prácticas y producciones, son aspectos que requieren la atención de nuestro enfoque editorial.

Una mayor vinculación entre el ámbito académico con el campo cultural extra-universitario constituye una importante motivación que tenemos desde la EdFA. Ante la ‘demanda naturalista’ sobre las artes y la ‘transparen-

cia enunciativa' que caracteriza el discurso de los medios globalizados, la serie **Prisma**, dentro de la Colección *Artes y crítica* constituye una apuesta por construir ejercicios analíticos capaces de re-articular la política y la estética pensando las artes como espacios complejos de conocimiento que precisan diversas mediaciones. Destinar recursos intelectuales y materiales a la labor de generar no sólo el análisis crítico de las producciones presentes, sino también la reflexión sobre el espacio que la crítica ocupa o debería ocupar en nuestro ámbito, dará la posibilidad de atender a las configuraciones del presente de la actividad artística situada en contexto.

El segundo volumen de la serie, en este caso **Prisma Verano 2024**, propone la reflexión crítica sobre las prácticas escénicas pensadas desde una perspectiva de género y político territorial, preguntándonos cómo habilitar modos diversos de estudiar, conocer, investigar y producir escenas en clave singular y situadas en nuestro contexto. En un gesto que también busca otros modos de escritura, encontramos en este dossier una producción autoral colectiva, buscando habilitar la multiplicidad de voces que nos habitan a la hora de pensarnos en el campo escénico.

Partimos de la idea de que la historia del teatro y de la construcción escénica está también atravesada por la

lógica imperante de la perspectiva masculina, patriarcal, heteronormada y centralista. Sin embargo, en la revisión constante a la que invitan los feminismos y las perspectivas de géneros, observamos que existen prácticas locales y singulares que escapan a esa lógica dominante.

Si pensamos que en la creación escénica operan saberes técnicos, compositivos, reflexivos, vinculares, afectivos, que consolidan una producción singular; nos preguntamos qué experiencias reconocen y experimentan prácticas de dirección, de dramaturgia, de composición actoral, escenotécnica, de producción y circulación, de oficio escénico, pensadas en clave decolonial y disidente. Cómo construir pedagogías y didácticas sobre el quehacer escénico desde una perspectiva de género, local, experiencial, que generen saberes situados.

En el primer ensayo del Dossier las dramaturgas Cecilia Salman, Estefanía Otaño, Amalia Tercelán y Natalia Buyatti proponen pensar el devenir del modelo de construcción dramática como una historia del envenenamiento, donde se cuestionan si las estructuras que marcan una “buena escritura dramática” no funcionan también como una ponzoña que corroe otros modos dramáticos posibles. Así, se preguntan qué lugar hay para otros modos de decir horadados, balbuceantes, desarticulados; qué lugar hay para estructuras que no

segmenten y petrifiquen mientras buscan nombrar, que no inmovilicen lo inesperado o domestiquen el erotismo; cómo es pensar prácticas de escritura dramáticas que escapen de la lógica masculina como parámetro de verdad, y que a su vez escapen de lógicas binarias.

Ivana Altamirano e Inés Cavanagh, en el segundo artículo, revisan pedagogías y didácticas escénicas actuales, y se preguntan por la especificidad local. Narran una serie de dispositivos utilizados en sus espacios pedagógicos como modos disímiles de registro, que abren la experiencia didáctica de sus alumnxs en formación docente. Proponen que la utilización de formas distintas de documentación y sistematización llevan a elaborar metodologías propias y singulares, ancladas en las necesidades y realidad inmediata. Buscando modos diferentes de registrar se preguntan por los sentidos de su tarea docente y de lxs docentes en formación, desnaturalizando las reglas pre impuestas, y estableciendo sentidos propios. Si históricamente la pedagogía teatral se redujo a la enseñanza de métodos actorales, cabe preguntarse qué sería construir una pedagogía y didáctica teatral que esté atravesada por lógicas no binarias y no patriarcales; cómo pensar la transmisión de saberes y conocimientos como un acto de construcción creativa, y no como la reproducción de teorías profesadas extra territorialmente,

para trabajar desde lo que impulsa, desde la ternura y la inestabilidad, entre otras formas disidentes, como proponen las autoras.

En el tercer artículo Lucía Dzienczarski y María José Medina, desde Tucumán, nos abren su pensamiento profesional de la mano de sus prácticas personales. Así nos invitan a pasear por su cotidiano escénico (y extra escénico), entendiendo cómo se entrelaza al pensamiento situado. “Lo personal es político” es una frase acuñada por Carol Hanisch y que algunos feminismos citan, entendiendo que nuestra tarea está constantemente entrelazada y condicionada con nuestras tareas de cuidado y de sostén del cotidiano del hogar, tareas históricamente feminizadas y no distribuidas equitativamente. Pero a su vez “lo personal es político” invita a pensar nuestra biografía y condiciones de vida pensadas como una potencia de borde, que, a decir de Donna Haraway¹, permite aperturas inesperadas. Es entre sus tareas de cuidado que las autoras de este artículo se preguntan sobre su definición como directoras, como docentes, sobre su falta de trabajo o de reconocimiento, sus dificultades y hallazgos artísticos y políticos. Su texto dialoga de cerca con “Una escena propia”, un encuentro de directoras es-

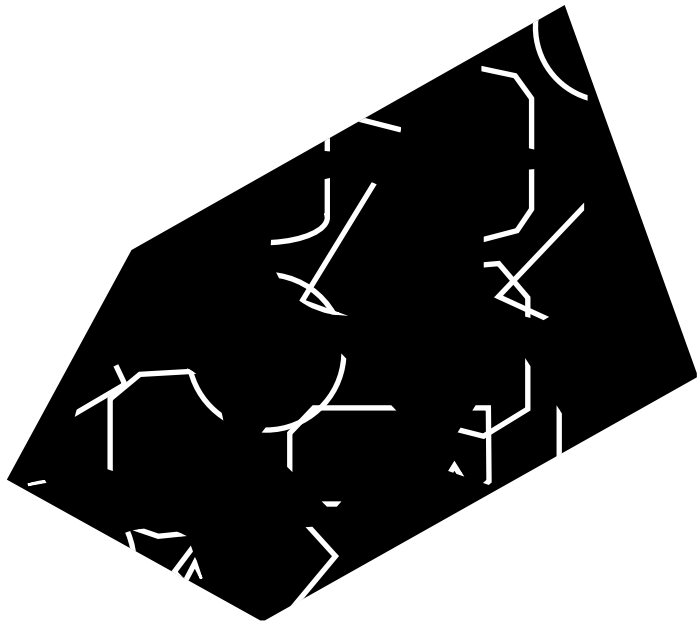
1 Haraway, D. (1991). *Ciencia, cyborgs y mujeres: la reinención de la naturaleza*. Valencia: Cátedra.

cénicas (mujeres y disidencias) autodenominadas “provincianas” que proponían subvertir el mote peyorativo del término, para pensar la especificidad de la práctica por fuera de las capitales. Tuvo numerosas ediciones provinciales y dos nacionales (Córdoba 2018, Tucumán 2019). Allí se reunieron más de 300 directoras del país para repensar sus prácticas.

Cerrando el Dossier Jimena Mércol López y Fernanda Albornoz escriben como integrantes de Temid, una red de trabajadorxs técnicxs de las artes escénicas. Nombrarlas como técnicxs no alcanza para definir la diversidad de su tarea: iluminadorxs, sonidistas, maquilladorxs, vestuaristas, escenógrafxs, tramoyistas, stages, vj’s, productorxs, entre otras profesiones y oficios escénicos que históricamente han estado signados bajo el dominio masculino y habitado por prácticas machistas. La Red Temid es un colectivo que nace en Córdoba en 2019, con la intención de identificarse y entramar comunidad de técnicxs. Se preguntan por los espacios de cuidados y de acuerdos éticos que pueden habitar (y que no siempre suceden) entre pares técnicxs, se proponen desandar las condiciones materiales y simbólicas de su profesión en pos de mejorarlas, y también se preguntan por las lógicas patriarcales que rigen sus condiciones laborales, que no lxs entienden como artistas sino como

merxs ejecutantes. Buscan así, desde la colectividad, la respuesta a la hostilidad que viven en solitario, buscan entramar sus prácticas con espacios de reflexión, porque entienden que colectivizar sus búsquedas lxs lleva a comprenderse como hacedorxs.

Entender el movimiento que los feminismos y las prácticas con perspectiva de género han abierto, y que en parte desandamos en los cuatro artículos de este Dossier, implica repensar qué entendemos por teatro, por producción de conocimiento y de prácticas escénicas. Implica repensar cómo habilitar prácticas que abran espacio a lo insólito, a la multiplicidad de voces que nos habitan, a la moción y la conmoción. E implica repensar cómo es estudiar y ejercer *escena* desde Latinoamérica, desde Córdoba y su tradición basada en la creación colectiva que discute la idea del autor como único dueño y garante de un sentido. A partir de estos caminos desandados podremos pensar prácticas que habiliten lo singular, que habiliten la horizontalidad como condición para ser, para lograr expandir subjetividades, y afirmarnos desde las singularidades para potenciarnos como si fuera un trampolín.



LA HISTORIA DEL ENVENENAMIENTO

Por Cecilia Salman, Estefanía Otaño,
Amalia Tercelán y Natalia Buyatti

La historia del envenenamiento

Al principio todo era oscuridad, hasta que vino un hombre y encendió la luz. Y a ese le sucedió otro que vino y dijo: ESO SE LLAMA LUZ. Y luego aparecieron otros hombres que nos enseñaron a nombrar las siguientes cosas. Y la luz del conocimiento se expandió y lo iluminó todo. Cada cosa tenía un nombre que había sido, con justeza, asignado por un hombre inteligente. Solo había certezas. Era fácil y agradable vivir en un mundo de certezas. El futuro era mirar el mismo horizonte para ver siempre lo mismo e igual. Una podía saber cómo iba a ser su vida mirando cómo había sido la de su madre. Así, y desde entonces, mientras ellos crearon todas las palabras para nombrar la experiencia humana —y más también— a lxs no-hombres nos quedó la posibilidad de balbucear con el lenguaje. Y con esa capacidad errática dijimos cosas que nos hicieron a veces morir en hogueras, otras tantas morir encerradas en algún psiquiátrico

y, otras tantas más, dejar de decir, dejar de escribir, callar. Escribir y luego quemar los cuadernos escritos fue una práctica habitual a lo largo de la historia femenina. El error siempre fue nuestra condición de posibilidad. Aprendimos a escribir haciendo blasfemias, literatura bastarda.

Mientras planificaba el trabajo para el libro que terminó siendo *Tres guineas*, Virginia Woolf apuntó un encabezado en su cuaderno: «Glosario». Había pensado en reinventar el inglés de acuerdo con su nuevo plan, para poder contar un relato diferente. Una de las voces en este glosario es heroísmo, definido como «botulismo».¹

Sería un lindo proyecto intentar escribir la historia del heroísmo como la historia del envenenamiento. La virtud, la valentía, la capacidad de enfrentarse al peligro como toxina mortal en la creación de una cultura que preconfigura lugares para los diferentes géneros desde antes de nacer. Simone de Beauvoir afirmó: «no se nace mujer, se llega a serlo»², e intentó derribar la idea de que la base de esa opresión es biológica. Idea que se sustenta en el mito prehistórico –que tuvo y tiene tanta vigencia aún– de que la mujer cuida de las crías mientras el hombre prehistórico sale a cazar, vuelve ensangrentado, cargando un mamut, dos, o tres, o quince mamuts. Él, proveedor de comida, de protección, de pieles

1 Le Guin, Ursula K. *La teoría de la bolsa de transporte de la ficción*. Buenos Aires: Rara Avis. 2022.

2 De Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*. Buenos Aires: De Bolsillo. 2016.

para el abrigo, habilidoso cazador, brutal y tosco capaz de matar con una precaria lanza, o con un pesado palo, o con un rústico cuchillito.

Con un cuchillo, / con un cuchillito / que apenas cabe en la mano, / pero que penetra fino / por las carnes asombradas, / y que se para en el sitio / donde tiembla enmarañada / la oscura raíz del grito. / Y esto es un cuchillo, / un cuchillito que apenas cabe en la mano; / pez sin escamas ni río, / para que un día señalado, entre las dos y las tres, / con este cuchillo / se queden dos hombres duros / con los labios amarillos. / Y apenas cabe en la mano, / pero que penetra frío / por las carnes asombradas / y allí se para, en el sitio / donde tiembla enmarañada / la oscura raíz del grito.³

Estamos pensando nuestra práctica dramatúrgica desde la perspectiva de género y evidentemente la escritura con perspectiva no es una creación exclusivamente femenina; lo cual puede ser una obviedad, pero volver a decirlo no le quita mérito, porque a veces pareciera que se trata de una guerra de dos bandos. Ojalá pudiéramos prescindir de los bandos que defienden causas justas frente a tradiciones viles, romper los binarismos, desclasificar los géneros; pero bueno, estamos aquí y la posibilidad de que todo eso ocurra, parece cada vez más lejana, entonces nos toca seguir aclarando, explicando, defendiendo. García Lorca, por supuesto, fue un autor

³ García Lorca, Federico. *Bodas de sangre*. Buenos Aires: Bureau Editor. 1986.

queer que, en términos conceptuales y formales, se sumergió en las tensiones de la opresión de género y puso en cuestión la cultura heteronormativa. Es interesante ver cómo el autor no sostiene la desigualdad de poder desde las diferencias biológicas, sino a partir del peso de la cultura y la moral que determinan los comportamientos de cada género dentro de la sociedad –sociedad heterosexual, claro, siempre–.

«¿DÓNDE ESTÁ EL CONFLICTO DRAMÁTICO? ¿DÓNDE ESTÁ LA ACCIÓN?», pregunta el profesor de dramaturgia con ponzoña, y el veneno se nos cuela, y una vieja contractura nos vuelve a doler. Una rigidez en la espalda nos recuerda que todavía está y no se sabe por cuánto tiempo más va a permanecer ahí, en lo profundo, molestando. Esa sustancia química inoculada nos duele, nos inquieta y nos recuerda, en una tensión, que hay normas. Para que un texto pueda autodefinirse como dramaturgia hay reglas que respetar. Porque claro, el «botulismo» es disciplinante, y nos enseña que hay conceptos que tenemos aprendidos y debemos repetir como los diez mandamientos: PERSONAJE, ACCIÓN, SITUACIÓN, CONFLICTO, ESTRUCTURA, DIDASCALIA, TENSION DRAMÁTICA, DIÁLOGO, CLÍMAX, APAGÓN. Requisitos básicos fundamentales que hay que reproducir para tener la certeza de que aquello que se está escribiendo entra en la categoría «dramaturgia». Los primeros ejercicios en la mayoría de los cursos o talleres, ya sea formales o no formales, invitan a reproducir

una fórmula en la que A hace algo sobre B, y C aparece y descubre que B lo estaba engañando. Y una, que llega a esa formación con una pulsión de volver a pasar una y otra vez por esa sensación vertiginosa que produce el acto de creación —el más primitivo, el más salvaje—, recibe un baldazo de agua fría. Al intentar que toda esa pulsión quepa en una ecuación matemática, que todo el deseo entre en un frasco, el erotismo se desvanece.

Y a continuación el docente promueve una disciplina rigurosa de escritura diaria para tonificar el músculo de la escritura del mismo modo que ha tonificado los otros cuando de joven hizo el servicio militar, y nosotras, que a toda costa intentamos evadir el gimnasio, estamos al borde del ataque de pánico. En esta lógica, escribir puede pasar a ser una cosa más en la agenda diaria: ir al supermercado, dejar al bebé en la guardería, escribir, pagar las cuentas. Una obligación más dentro de la infinita lista de tareas por hacer. Ojo, a muchas personas ordenadas y disciplinadas, ponerse un horario y sentarse a resolver fórmulas puede servirles y no tiene nada de malo. Pero al menos, podemos permitirnos dudar de que esa norma funcione para todo el mundo. Podemos detenemos a pensar y dudar sobre estos modos de hacer que de tanto repetirse se volvieron hegemónicos. Son esquemas naturalizados que, aún queriendo escapar de ellos, reproducimos. El modelo actancial es un modelo primitivo, es un invento bélico y judeocristiano. Tenemos que recordar que estos modelos son una invención, y

que pueden venir otras imaginaciones, otras estructuras, otras escrituras. Podemos tratar, aunque sea por un rato, de cuestionar lo aprendido, desautomatizar el escribir, que las palabras dejen de estar sometidas a aquellas normas impuestas por un sistema educativo que –aunque seguramente tenga buenas intenciones– puede resultar coercitivo para algunxs. Podemos pedirle a esas propuestas pedagógicas que observen la realidad homologada que generan y que la reconozcan cuando los resultados del entrenamiento gimnástico sean estériles, cuando los procesos de enseñanza se vuelvan opresivos. Que no culpen a lxs estudiantes por su falta de pericia para encontrar una erótica al servicio de la palabra en prácticas disciplinantes y ajenas. Que no anulen lo singular de las experiencias de escritura.

Estamos habitadxs por una multiplicidad de voces escuchadas, aprendidas; nuestra conciencia está atravesada por el mandato moral de lo que sí y lo que no, juicios de personas que nos importan y que queremos, o críticas que nos dolieron; voces de referentes, personas que admiramos y que dejamos que se nos filtren y nos contagien; frases que nuestras madres nos repitieron y nos quedaron grabadas. Y dentro de todas esas voces que nos hablan a diario y nos dicen cómo hacer las cosas, se nos cuelan convenciones, condicionamientos, artificios.

Cuando se deja morir lo viejo, algo diferente nace y crece. Cuando algo se pierde, algo insospechado se

gana. Nos gusta pensar nuestra práctica dramática como un espacio de deformación, en donde ensayamos modos de desestabilizar estructuras, recuperar la riqueza de la sonoridad de la voz y sus accidentes, en donde intentamos que las irregularidades, las inflexiones y las espontaneidades del habla se desplieguen y rompan con el formato de la hoja perfectamente espaciada. Que algo de nuestros cuerpos erráticos aparezca en una ficción sin explicaciones ni respuestas. Que la escritura sea movimiento, no acción, sino movimiento. Que no se nos cristalice, que no nos conforme, que la exploración no se termine nunca. Que sea una búsqueda incesante.

Recuerdo un papelito. Sobrevivo en ese papelito guardado en el bolsillo de un pantalón marrón gastado. Siempre recuerdo el papelito, pero sobre todo aquellos días en que deseo profundamente explotar por los aires, sacar fuego por los dientes y luego desaparecer. Aquellos días más conscientes que otros. Esos días en los que estoy sumamente cansada. Recuerdo aquellos días en los que estoy triste como un animal. Un animal grande, triste que ya no puede ni lamerse porque no encuentra su lengua.

Aquellos días, desengañada, me siento cansada. Cansada para aullar o morder. Cansada y asqueada. Cansada de mi pelo largo y de mis muchos ojos. Asqueada, a punto de vomitar, ¿será intoxicación? En esos días recuerdo un papelito, lo recuerdo y apare-

ce la puñalada, un cuchillo en el hombro, un disparo en la boca, una patada en el estómago. Recuerdo un papelito. Aquellos días, recuerdo el papelito que colgué de la puerta de mi habitación cuando tenía unos incómodos once años, decía:

«En esta vida no se molesten en meterme en un tablero de ajedrez, me fui a mirar las estrellas, no voy a volver». Ese papelito me devuelve, cada vez, a mi lengua.

Cuando era chiquita era sabia y cuando algo me caía mal inmediatamente lo expulsaba de mí: vomitaba. ¿Por qué alojar en el cuerpo una sustancia que me envenena? Intoxicación intestinal, vómito, purga.

El mundo funciona como un tablero de ajedrez.

El problema es cuando una detesta la cuadrícula y sus miserables reglas.

Si para ser dramaturgas hay que escribir gimnásticamente, rutinariamente, preferimos no serlo. Preferimos que la escritura no se nos profesionalice. No queremos escribir nada que no nos salga de las entrañas, nada que no nos dé la urgencia de frenar todo y sentarnos a derramarlo en cualquier papel que tengamos a mano; no queremos escribir nada que no nos conmueva. Conmover, así como viene de la etimología de la palabra: poner en movimiento, suscitar, impulsar, excitar, agitar.

Eso hace salvaje la escritura. Se acerca a un salva-

jismo anterior a la vida. (...) Uno se encarniza. No se puede escribir sin la fuerza del cuerpo. Para abordar la escritura hay que ser más fuerte que uno mismo, hay que ser más fuerte que lo que se escribe. Es algo curioso, sí. No es sólo la escritura, lo escrito, también los gritos de las bestias de la noche, los de todos, los vuestros, los míos, los de los perros. Es la vulgaridad masificada, desesperante, de la sociedad. El dolor (...) y también lo más violento de la felicidad. Escribir es aullar sin ruido.⁴

Este aullido, este grito que sale de lo más profundo, está vinculado con la purga, es ese grito de liberación necesario para que el malestar cese, para que el veneno sea expulsado del cuerpo. Ese grito está vinculado, también, con asumir ese territorio de enunciación que fue, por siglos, negado a lxs no-hombres, para poder tejer, desde el aullido, una voz de voces, un decir colectivo o una palabra singular, y –desde allí– habilitar otros escenarios, otros gestos, otras poéticas, otros universos posibles. Dice al respecto Sylvia Plath –que bastante sabía de esa opresión–, casi como respuesta a la pregunta envenenadora del profesor de dramaturgia que citamos anteriormente: «Si ser neurótica es decir dos cosas mutuamente excluyentes en el mismo momento, entonces soy endemoniadamente neurótica. Estaré volando de una a otra cosa mutuamente excluyente durante el resto de mi vida».⁵ Nos reconocemos ahí, en ese vuelo en-

4 Duras, Marguerite. *Escribir*. México D.F.: Tusquets Editores. 1994.

5 Plath, Sylvia. *La campana de cristal*. Buenos Aires: Random House. 2020.

demoniado de la palabra, y en esa manera de pensar que, en términos procedimentales, nuestras escrituras son neuróticas, ¿y porque dejarían de serlo?, ¿por qué habríamos de anularnos, anudarnos, amputarnos la lengua? Parece que algo de la dramaturgia con perspectiva de género invita a autorar desde lo simultáneo, lo aparentemente neurótico, la horizontalidad, lo no conclusivo, la palabra errática. Una escritura que no viene a explicar sino a acompañar, una dramaturgia que no dice «ESTO ES LA SOLEDAD», sino más bien así se siente, da este frío. Y entonces, además de sentir el frío de la soledad, una obra nos puede hacer temerle a la muerte, al abandono, dejarnos llorar una vieja angustia, estrujarnos el corazón. Asumir que la condición de posibilidad para escribir es el error y no el acierto, es la potencia que permite que se abra ese abismo misterioso que nos marea en el torbellino de lo que puede la dramaturgia más allá de las formas canónicas.

Estas escrituras, lenguas, voces, palabras, cuerpos son capaces de recibir a lx otrx, ahuecarse, alojarlx. De esta manera, la escritura puede albergar muchas voces, muchas experiencias que chocan, se tocan, se tejen, se aúnan y cobran fuerza. Escribe Hélène Cixous:

Siento mujeres que escriben en mi escritura, las siento parir, amamantar, acostarse solas y tristes, levantarse alegres, avanzar mis manos a veces a paso de fuego, a veces a paso de loba blanca, mis manos que se arañan las palmas vierten lágrimas lechosas.⁶

⁶ Cixous, Hélène. *La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos. 1995.

Y agrega: «La mujer [en la escritura] tiene la experiencia del goce, la experiencia de lo interior, la experiencia de la capacidad del otro». ⁷ En este sentido, podemos pensar que el lugar de la enunciación no es un territorio por conquistar, ya no es un campo de batalla y enfrentamiento –sobre la razón, las ideas, las normas–, sino un lugar de encuentro, de intercambio.

¿Desde dónde escribimos? ¿Desde el centro, desde el medio, desde el interior o desde la periferia? Pareciera que siempre estamos bordeando las orillas, a punto de caer en el agua o derrumbarnos del cerro más alto. Y eso nos reúne, nos salva, y casi como una escupida, nos salpica cual bautismo de congregadas rebeldes intentando escribir con sus lenguas de fuego.

«El movimiento es clave», dice una de nosotras, y, claro, para escribir nos movemos y salimos de los márgenes. Aprendimos a la fuerza, quizás, la habilidad de escribir mientras regamos plantas, manejamos un auto o mientras almorzamos. Cuando escribimos nos movemos sin preocuparnos por las fronteras, vamos de la poesía a la narración, del paisaje al diálogo, de la *performance* al color, del final al concepto, del ritmo a la voz, del cuerpo al espasmo, de una frase prestada a la traducción, del ritual al goce, de la carne al barrio, del barro a lo político, del dolor a la tierra, de una muerte a otra muerte, del río al amor, del grito al guiso, del calor al canto, de la didascalía al desgarró, del teatro al baile. Archivamos sonidos y traficamos paisajes de Córdoba a Catamarca, de Bue-

⁷ *Ibidem.*, p. 120.

nos Aires al ruido, y así, en la eterna mudanza de textos que viajan al ojo de la otra que lee, edita, llora, siente, cuestiona, acompaña y putea cada palabra escrita.

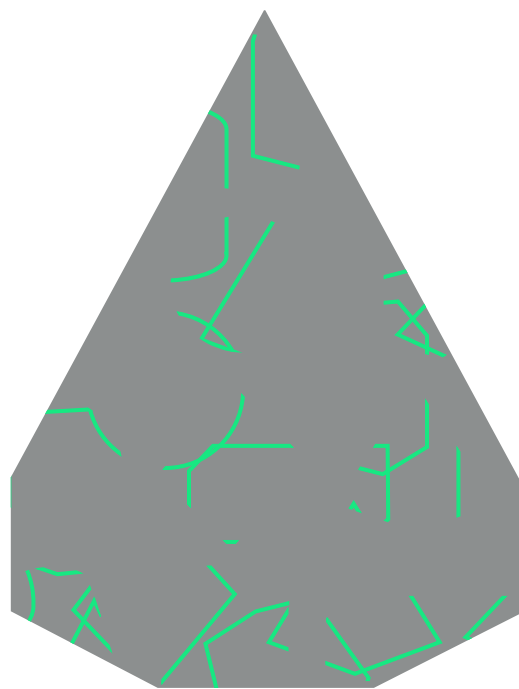
En fin, aquí vamos, nosotras cuatro, distribuidas en distintos puntos geográficos del país, intercambiando textos y reflexiones, traficando referencias, abriendo debates, no poniéndonos de acuerdo y algunas veces acordando, tanto que con una mirada nos decimos todo y chocamos los cinco como para sellar un pacto; aquí vamos, dudando o afirmando cosas mutuamente excluyentes; tantas cosas dudamos y afirmamos pensando en decir algo, en escribir algo de una manera, y descubriendo, en este escribir colectivo, una forma diferente a la que imaginábamos.

Escribimos, perdemos el pie del sentido y la lógica, nos abrimos a la experiencia y la existencia de las palabras, al tejido de las palabras, al sonido. Escribir desde la pluralidad y la singularidad, prescindiendo del orden estructurado de la lógica y de la búsqueda efectiva de funcionar y ser productivas, es nuestra purga compartida: nuestra fiesta. Nos permitimos ser ambiguas, jugar en los límites y que nuestras dramaturgias se puedan desplegar por fuera de las fórmulas A-B y de la exigencia del conflicto y la acción. Bailamos sobre la hoja, caminamos, borramos los renglones, nos chorreamos dejando manchas, dibujando formas deformes. La hoja, el lugar que nos aloja, nos reúne, nos potencia, nos deja ver que hay otras como una buscando experiencias en la escritura.

Aquí vamos, nosotras cuatro, nuestras ocho manos, cuarenta dedos, cuatro lenguas de fuego, ocho ojos, novecientas treinta y tres pestañas, cuatro cerebros encendidos, nuestros ciento veinte dientes afilados y esa contractura en la espalda que no se va; aquí, siendo interrogadas por nuestras dramaturgias en el abismo de lo inacabado, derribando binarismos. No somos el yin o el yang. No sabemos bien desde dónde escribimos, lo cierto es que a veces lo hacemos en homenaje a los gallos de la vecina de enfrente, y otras veces escribimos impulsadas por la rabia de mujeres esclavizadas en talleres de costura clandestinos. No creemos que el teatro nos haga buenas por nombrarlas, pero sí creemos en el poder de reconocimiento que, frente a la violencia y ante cualquier lesión a nuestras voces, nos reúne en este asunto amoroso de temblar haciendo teatro.

REFERENCIAS

- Cixous, Hélène. *La risa de la medusa: Ensayos sobre la escritura*. Barcelona: Anthropos. 1995.
- De Beauvoir, Simone. *El segundo sexo*. Buenos Aires: De Bolsillo. 2016.
- Duras, Marguerite. *Escribir*. Ciudad de México: Tusquets Editores. 1994.
- García Lorca, Federico. *Bodas de sangre*. Buenos Aires: Bureau Editor. 1986.
- Le Guin, Ursula K. *La teoría de la bolsa de transporte de la ficción*. Buenos Aires: Rara Avis. 2022.
- Plath, Sylvia. *La campana de cristal*. Buenos Aires: Random House. 2020.



DISPOSITIVOS DE LA FORMACIÓN DOCENTE PARA LA SISTEMATIZACIÓN Y DOCUMENTACIÓN DE LAS PRÁCTICAS DE ENSEÑANZA DEL TEATRO

Por Ivana Altamirano e Inés Cavanagh

Introducción

En este trabajo compartiremos algunos dispositivos que empleamos en las cátedras *Práctica Docente y Residencia III: Nivel Inicial y Primario* de tercer año, y *Práctica Docente y Residencia IV: Nivel Secundario* de cuarto año del Profesorado de Teatro de esta casa de estudios. Ambos espacios curriculares cuentan con instancias de residencias, llamadas también prácticas

1 Anijovich, Rebeca; Cappelletti, Graciela; Mora, Silvia y Sabelli, María José. *Transitar la formación pedagógica: Dispositivos y estrategias*. Buenos Aires: Paidós. 2019.

2 Bombini, Gustavo y Labeur, Paula. "Escritura en la formación docente: los géneros de la práctica". En: *Enunciación*. Vol. 18, Nº 1. Bogotá, Colombia. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4782069> 2013

3 Zabalza, Miguel Angel. *Diarios de clase. Un instrumento de investigación y desarrollo profesional*. Madrid: Narcea. 2004

4 Altamirano, Ivana. Consigna para el período de observaciones en Residencia. [Material de clase]. *Práctica Docente y Residencia III: Nivel Inicial y Primario*. Profesorado de Teatro, Facultad de Artes, UNC. 2023

5 Edelstein, Gloria. *Formar y formarse en la enseñanza*. Buenos Aires: Paidós. 2011

6 Benavidez, Andrea. "La escritura de cartas como recurso epistemológico y metodológico. Saberes y prácticas. Revista de Filosofía y Educación" /ISSN 2525_2089/ Vol.2 /Sección Dossier Publicación en línea del Centro de investigaciones interdisciplinarias de filosofía en la escuela (CIIFE)– FFyL -UNCuyo. 2017

7 Cavanagh, Inés. Consigna para el Trabajo integrador sobre la residencia docente. [Material de clase]. *Práctica Docente y Residencia IV: Nivel Secundario*. Profesorado de Teatro, Facultad de Artes, UNC. 2023

8 Grasso, Gabriela. *Textos académicos: la reseña y el ensayo*. [Material didáctico] Sistematización creada para el Ateneo de Lengua en el marco de Práctica Docente en cuarto año del Profesorado de Educación Primaria del Instituto San Martín (Villa Allende Córdoba) y ofrecido en el Taller de Escritura Académica destinado a docentes del I.T. y O.P.A.S. Villa Allende. 2021

9 Gobierno de Córdoba. Ministerio de Educación de la Provincia, Secretaría de Estado de Educación. Subsecretaría de Estado de Promoción de Igualdad y Calidad Educativa. *Secuencias Didácticas. Reflexiones sobre sus características y aportes sobre su diseño*. Recuperado de <https://www.igualdadycalidadcoba.gov.ar/SIPEC-CBA/publicaciones/2016-Docs/SD.pdf> 2016

10 Brailovsky, Daniel. *Didáctica del nivel inicial en clave pedagógica*. Buenos Aires: Noveduc. 2019

profesionalizantes. La diferencia entre dichos espacios curriculares radica en los niveles educativos de las instituciones anfitrionas que al recibir estudiantes en el rol de practicantes, se constituyen como Escuelas Asociadas. Las residencias incluyen observaciones de clases y prácticas de enseñanza por parte de lxs estudiantes. Lxs profesores o maestrxs que reciben y acompañan a lxs practicantes durante este proceso formativo, asumen el rol de docente orientadorx o docente co-formadorx.

Diferentes géneros escriturarios sirven como dispositivos que permiten documentar y sistematizar las prácticas de enseñanza del teatro en las Escuelas Asociadas. Definimos *dispositivo* de acuerdo con Anijovich, Cappelletti, Mora y Sabelli, como un modo de organizar la formación docente que propicia situaciones experimentales, interacciones y apropiación de saberes¹. Esto contribuye a la formación de docentes de teatro con capacidad para reflexionar sobre la propia práctica de enseñanza.

Año tras año fuimos probando, cambiando e incorporando diferentes formas de textualizar las experiencias de las prácticas de enseñanza en un proceso de articulación y diálogo entre estos dos espacios curriculares. Algunos géneros escriturarios que abordamos son: Guion Conjetural², Diario de Práctica, también llamados "diarios de clase"³, Registros Observacionales^{4 5}, Cartas^{6 7}, Ensayo⁸, Secuencias didácticas^{9 10}, Trabajo Integrador de las Residencias docentes que invita a indagar en dife-

rentes marcos metodológicos: Documentación Narrativa y Experiencias Pedagógicas¹¹, Sistematización de Experiencias¹², entre otros.

Lxs estudiantes pueden optar entre diferentes géneros o producir formatos híbridos. Nos centraremos en algunos de los géneros citados con el fin de reflexionar acerca de lo que se despliega con el abordaje de los dispositivos construidos hasta el momento. Intentaremos describir procesos que consideramos habilitantes en la formación de lxs estudiantes como docentes de teatro. A su vez, la producción textual resultante puede pensarse como aporte en la construcción dinámica de una didáctica teatral situada en Córdoba.

Instancia previa a la observación y práctica

En ambas cátedras se requiere de una preparación previa para observar, ya sea en parejas pedagógicas o individualmente. El objetivo es explicitar intereses, inquietudes y formular interrogantes sobre aquello que vamos a observar. Implica definir intencionalmente -en acuerdo con docentes orientadorxs y grupo clase- la manera de observar y registrar, y el grado de participación en las actividades desde el rol de observadorxs, así como explicitar qué se hará con la información recabada. Especificamos lo que entendemos por grupo clase dado el valor que le conferimos a lo largo de las residen-

11 INFoD - Proyecto CAIE-Dirección: Daniel Suárez. *Documentación narrativa de experiencias y viajes pedagógicos*. Fascículo 2- ¿Qué es la documentación narrativa? — Fascículo 3- ¿Cómo documentar narrativamente experiencias pedagógicas? Recuperado de <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL007974.pdf> 2007

12 Jara Holliday, Oscar. *La sistematización de experiencias: práctica y teoría para otros mundos posibles*. Centro Internacional de Educación y Desarrollo Humano - CINDE. <http://hdl.handle.net/20.500.11907/2121> 2018.

cias. Tomamos como referencia la conceptualización de Marta Souto¹³, quien denomina grupo clase a los grupos formales al interior de las instituciones educativas, nucleados en torno a un docente a cargo de la clase. Estos grupos poseen una dinámica propia con ciertos rasgos de semejanza ya que comparten una organización curricular y del tiempo, impuesta institucionalmente. Si bien estas características, entre otras, le otorgan uniformidad y unificación, su heterogeneidad está dada por la singularidad de las personas que integran dicho grupo. Se producen así otras conformaciones grupales y relaciones interpersonales en la vida de la clase.

En *Práctica Docente y Residencia III: Nivel Inicial y Primario* (de ahora en más *Práctica III*) la preparación previa implica explorar registros textuales de observación de clases para conocer distintos estilos de sistematización de lo observado. Nos nutren lecturas de narrativas de clases de diferentes épocas y contextos, y de escrituras producidas por estudiantes de años anteriores. Conlleva también volver a pensar qué es una clase y comprender que el sentido de observar en las residencias es con la finalidad de estudiar las prácticas de enseñanza, evitando hacer juicios de valor sobre estas. Asimismo volvemos a recuperar los saberes previos que los estudiantes transitaban en *Didáctica General*, materia correlativa del año anterior. Para ello retomamos algunas categorías didácticas trabajadas en dicha materia y las repensamos en función del conocimiento disciplinar específico: el teatro.

13 Souto, Marta. *Hacia una didáctica de lo grupal*. Buenos Aires: Miño y Dávila. 2007

En *Práctica Docente y Residencia IV: Nivel Secundario* (de ahora en más *Práctica IV*) bajo la consigna “preparar la observación”¹⁴, cada estudiante o pareja pedagógica explicita sus propios intereses e interrogantes. He aquí algunos ejemplos:

- el uso (didáctico) del tiempo,
- la manera de ofrecer las consignas y el desarrollo de actividades,
- la selección de obras de teatro y su lectura,
- ¿cómo se implementa la ESI (Educación Sexual Integral)?,
- la evaluación en la materia Educación Artística: Teatro.

Estos intereses singulares de lxs estudiantes o “focos” se desplazan a medida que transcurren las clases observadas. Los registros dan cuenta de sorpresas, novedades, inquietudes que van surgiendo en otros sentidos.

Registro de observaciones, secuencia didáctica y guión conjetural

Una vez que lxs estudiantes ingresan a las Escuelas Asociadas comienza la instancia de observación de clases de unx docente orientadorx y un mismo grupo clase en un espacio curricular -generalmente de educación

¹⁴ Anijovich, Rebeca; Capelletti, Graciela; Mora, Silvia y Sabelli, María José. *Transitar la formación pedagógica: Dispositivos y estrategias*. Buenos Aires: Paidós. 2019.

artística-teatro-. Tanto en *Práctica III* como en *Práctica IV*, lxs estudiantes van documentando las clases observadas en un cuaderno de bitácora donde toman notas y apuntes que luego reconstruyen y sistematizan. Esa traducción de los apuntes y notas del cuaderno de bitácora a los registros observacionales y cartas, los diferenciamos como “notas crudas” y “notas cocidas” tomando los aportes que Rebeca Anijovich, Graciela Capelletti, Silvia Mora y María José Sabelli¹⁵ recuperan de la etnografía. Las autoras caracterizan a las notas crudas como las que se toman durante la observación. Al reescribirlas y reelaborarlas con mayor detalle se convierten en notas cocidas. Esas notas cocidas se comparten con las docentes de la cátedra, con el resto de lxs compañerxs y con lxs docentes orientadorxs.

En *Práctica III* la sistematización es en forma de registro observacional: “es una escritura narrativa y descriptiva que podrá contener didascalias, acotaciones o diálogos textuales como si fuera una especie de guión reconstruido a partir de [la] observación”¹⁶. Dicha caracterización que forma parte de la consigna de elaboración, se basa en el supuesto de que lxs estudiantes de teatro por su formación disciplinar específica, están familiarizadxs con la lectura de textos dramáticos. Por lo tanto, pondrán a jugar dicho conocimiento en la sistematización de las observaciones. La misma consigna brinda orientaciones para diferenciar las citas textuales de lxs protagonistas de la clase observada, los pensa-

¹⁵ Ibidem.

¹⁶ Altamirano, Ivana. Consigna para el período de observaciones en Residencia. [Material de clase]. *Práctica Docente y Residencia III: Nivel Inicial y Primario*. Profesorado de Teatro, Facultad de Artes, UNC. 2023.

mientos propios de quienes observan y la importancia de correrse de la lógica evaluativa. Opcionalmente el registro puede incluir fotos, bocetos de imágenes y otras tipologías textuales que contribuyan a la reconstrucción.

Como sostiene Gloria Edelstein, los registros no pueden dar cuenta de la totalidad de la clase y “de la complejidad de las situaciones de enseñanza”¹⁷. Por tal motivo y dado que los registros son una “una versión posible, como hipótesis a cotejar”¹⁸, en una consigna posterior solicitamos elaborar un registro ampliado. Este se construye integrando los registros de lxs estudiantes que conformaron la pareja pedagógica o recuperando el punto de vista de lx docente orientadorx, de lxs estudiantes-niñxs u otras fuentes (materiales didácticos empleados, producciones de lxs estudiantes, notas de clase de lx docente orientadorx entre otros).

En *Práctica IV*, en un primer momento lxs estudiantes reconstruyen y sistematizan las observaciones mediante cartas, así comparten las “notas cocidas” desde el género epistolar. La idea es retomar la noción de carta como una experiencia de antaño, que implica contar algo a distancia a través de la escritura. La consigna propone este intercambio como un juego que facilita la producción textual semanal. Si bien predomina la tipología textual narrativa, se invita a introducir referencias, asociaciones conceptuales, nociones e ideas surgidas de las lecturas como punto de partida para el análisis.

Andrea Benavidez en: *La escritura de cartas como*

17 Edelstein, Gloria. *Formarse en la enseñanza*. Buenos Aires: Paidós. 2011. pp. 194-195.

18 Ibidem, p. 194.

recurso epistemológico y metodológico, comparte su experiencia de ofrecer un formato que posibilite la apropiación de materiales teóricos para facilitar la incorporación de los contenidos a partir de actividades lúdicas¹⁹. De acuerdo con Benavidez, las cartas funcionan como “procedimientos didácticos creativos” que permiten articulación entre teoría y práctica, favorecen la perspectiva crítica y metacognitiva, así como el “autodominio del proceso epistémico y productivo de conocimientos”²⁰. En un segundo momento, en *Práctica IV* solicitamos recuperar el contenido de las cartas y se produce un nuevo texto en el que predomina la reflexión y el análisis.

La secuencia didáctica y el guión conjetural son otros géneros que trabajamos como dispositivos de documentación de la preparación de las prácticas de enseñanza del teatro. Allí lxs estudiantes explicitan las decisiones didácticas y sus fundamentos, teniendo en cuenta el grupo clase donde harán su práctica y la Escuela Asociada de la que forma parte. Estos dispositivos develan construcciones singulares de lxs estudiantes donde entran en juego los saberes formalizados adquiridos durante la carrera, y los saberes no formalizados de su propia biografía escolar y de espacios formativos no escolares. Andrea Alliaud define a la biografía escolar como las huellas, marcas e influencias de docentes y maestrxs que quedaron en la propia experiencia como producto de la “estadía prolongada en las instituciones escolares”²¹. También podemos pensar en la estadía prolongada en

19 Benavidez, Andrea. op.cit.

20 *Ibidem*, p. 4.

21 Alliaud, Andrea. Los Maestros a través del Espejo. Una Mirada desde la Biografía Escolar. En Alliaud, A. y Antelo, E.: *Los Gajes del Oficio: Enseñanza, Pedagogía y Formación*. Buenos Aires: Aique. 2011. p. 51

talleres de formación teatral e incluso en la propia Facultad de Artes con sus tradiciones en lo que a formación teatral se refiere.

Como sostiene Davini las tradiciones en la formación docente son “configuraciones de pensamiento y de acción” que al mantenerse a lo largo del tiempo se institucionalizan y se incorporan a las prácticas y a la conciencia de las personas²². Tal es así que en la instancia de elaboración de secuencias didácticas y guiones conjeturales, aparecen tradiciones sobre la formación teatral ligada predominantemente a la formación actoral. También emergen inquietudes ligadas a la ESI que devienen en propuestas innovadoras desde el teatro. Cabe señalar que gran parte de lxs docentes orientadorxs se formaron como profesorxs de teatro en la Escuela Superior Integral de Teatro “Roberto Arlt”, hoy parte de la Universidad Provincial de Córdoba (UPC), otrxs como Licenciadxs en Teatro en la Universidad Nacional de Córdoba (UNC) y otrxs en diferentes Institutos Superiores de Formación Docente. Mediante la documentación de sus prácticas de enseñanza es posible reconocer parte de ciertas tradiciones formativas.

En los dispositivos empleados se explicitan supuestos sobre lxs estudiantes, sobre el teatro, sobre la docencia como profesión y sobre las infancias, adolescencias y juventudes. En el proceso de documentación y sistematización de las reflexiones y decisiones, se va elaborando la propia “construcción metodológica” en la

22 Davini, Cristina. *La formación en la práctica docente*. Buenos Aires: Paidós. 2018. p. 20.

23 Edelstein, Gloria. *Formar y formarse en la enseñanza*. Buenos Aires: Paidós. 2011

24 Edelstein, Gloria. Un capítulo pendiente: el método en el debate didáctico contemporáneo. En Camilloni, Alicia, et al.: *Corrientes didácticas contemporáneas*. Buenos Aires: Paidós. 1996.

25 *Ibidem*.

26 Zabalza, Miguel Angel. *Diarios de clase. Un instrumento de investigación y desarrollo profesional*. Madrid: Narcea. 2004

27 Grasso, Gabriela. *Textos académicos: la reseña y el ensayo*. [Material didáctico] Sistematización creada para el Ateneo de Lengua en el marco de Práctica Docente en cuarto año del Profesorado de Educación Primaria del Instituto San Martín (Villa Allende Córdoba) y ofrecido en el Taller de Escritura Académica destinado a docentes del I.T. y O.P.A.S. Villa Allende. 2021

28 Jara Holliday, Oscar. *La sistematización de experiencias: práctica y teoría para otros mundos posibles*. Centro Internacional de Educación y Desarrollo Humano - CINDE. <http://hdl.handle.net/20.500.11907/2121>. 2018

29 INFoD - Proyecto CAIE-Dirección: Daniel Suárez. *Documentación narrativa de experiencias y viajes pedagógicos*. Fascículo 2- ¿Qué es la documentación narrativa? - Fascículo 3- ¿Cómo documentar narrativamente experiencias pedagógicas? Recuperado de <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL007974.pdf> 2007.

articulación entre contenido y método, o forma y contenido²³. Allí se conjugan las lógicas del contenido a enseñar y las lógicas de quienes aprenden²⁴. Lxs estudiantes -docentes en formación- asumen un lugar de autoría en esa construcción singular, casuística en relación con un contexto social, institucional y áulico específico²⁵. Se trata de una autoría con impronta subjetiva sobre las decisiones y sus fundamentos en un proceso creativo, reflexivo y conceptual.

Asumir el rol docente y documentar la experiencia

Una vez que lxs estudiantes desarrollan las prácticas algunos de los dispositivos de sistematización y documentación son: Diarios de Práctica²⁶, Ensayo²⁷, Sistematización de Experiencias²⁸, Documentación Narrativa y Experiencias Pedagógicas²⁹. La textualización reflexiva de las prácticas de enseñanza, tiene sentido formativo y deja huellas identitarias. Contribuye a reconocer la singularidad en el proceso de asumir el rol docente. Proponerlo como práctica sistemática e intencional permite producir conocimiento ya que los textos resultantes explicitan dificultades, interrogantes, saberes, hipótesis, decisiones y conclusiones. La reflexión y el análisis sobre situaciones puntuales y sobre decisiones asumidas durante las propias prácticas de enseñanza del teatro, se potencia y enriquece en el intercambio con pares, do-

centes orientadorxs y profesoras de práctica. Davini, siguiendo a Perkins y Salomon, entiende este intercambio sistemático como un “proceso social y guiado”, “radial” y “no vertical” a través de diferentes mediaciones³⁰.

Esta multiplicidad de miradas permite reconstruir la vivencia desde su complejidad e interpretar los sentidos de lo que nos interpela en la propia práctica (o en la de otrxs). Asumir el análisis desde enfoques didácticos, pedagógicos, teatrales, entre otros, invita a desnaturalizar lo ocurrido. En este ejercicio surgen preguntas, algunas más generales, por ejemplo: ¿qué es ser docente de teatro?, ¿qué sentidos se atribuyen a la formación teatral en la escuela? Otras más específicas: ¿qué técnicas teatrales se abordan en las clases?, ¿cuál es el diálogo entre los contenidos de la formación disciplinar específica de la carrera y los contenidos de la disciplina de los diseños curriculares vigentes de la educación básica?

Como sostiene Chapato, la pedagogía teatral fue concebida tradicionalmente para la formación artística profesional vinculada a la producción teatral³¹. Incluso “cuando se habla de pedagogía teatral se hace referencia a las metodologías de la actuación y, eventualmente, a formaciones ‘complementarias’ como la educación vocal o el entrenamiento corporal”. Cabe preguntarse entonces de dónde vienen esas metodologías o formaciones, cómo se transmitieron, qué concepciones sobre la enseñanza y el aprendizaje del teatro subyacen, qué lugar ocuparon las mujeres en esa tradición formativa,

30 Davini, Cristina. *La formación en la práctica docente*. Buenos Aires: Paidós. 2018

31 Chapato, María Elsa. La pedagogía teatral como campo de especialidad. Delimitación y problemáticas actuales. En Campesino Retes, Juan Claudio (Coord.). *Memorias del Encuentro de Pedagogía Teatral 2013*. Recuperado el 2023, 14 de Octubre de <https://inba.gob.mx/multimedia/ebooks/pdf/7-ept.pdf>. 2014. p.62.

cómo se concibe a las personas que aprenden, en qué medida es posible diferenciar cambios y transformaciones en el contexto de Córdoba.

La sistematización y reflexión acerca de los conocimientos disciplinares, cómo se transforman con cada docente y cada estudiante, cómo se presentan, cómo se ordenan y con qué finalidad, es parte de los problemas que pueden contribuir a la construcción de una didáctica teatral. Entendemos que cada nivel educativo plantea sus complejidades y singularidades, por consiguiente y considerando la formación docente en el marco del Profesorado de Teatro de esta Facultad, coincidimos con Chapato³² quien sostiene que “una didáctica especial del teatro en la educación” se diferencia de las didácticas especiales destinadas a la formación artística profesional. Pues no es la misma formación teatral en el contexto escolar de los niveles inicial, primario y secundario que en el nivel universitario.

No obstante como plantea Camilloni, “parte del conocimiento producido en un nivel es transferible a los otros niveles”³³. De ahí las preguntas que nos surgen: ¿cómo se transfieren esos conocimientos disciplinares del teatro de un nivel a otro, de un contexto a otro, entre estudiantes y docentes?, ¿qué transformaciones y mediaciones se producen en esos pasajes de transmisión? Sistematizar esas experiencias y documentarlas a través de los dispositivos que presentamos en este trabajo, puede constituir un aporte tanto para el estudio de la for-

32 Ibidem.

33 Camilloni, Alicia. *Didáctica general y didácticas específicas*. En Basabe, Laura; Camilloni, Alicia; Cols, Estela y Feeney, Silvina. *El saber didáctico*. Buenos Aires: Paidós. 2016. p. 33.

mación destinada a profesionales de teatro como para docentes de teatro de los diferentes niveles educativos.

Uno de los desafíos de las *prácticas y residencias* es asumir la multidireccionalidad de la transferencia o pasajes entre niveles y los conocimientos que se producen en esos intercambios intentando corrernos de la “tradicción academicista”³⁴. La misma se funda en la primacía del conocimiento disciplinar desestimando la formación pedagógica³⁵. Liliana Sanjurjo, de manera crítica agrega que dicha tradición se basa en “la creencia que para enseñar bien un contenido sólo hace falta saberlo”³⁶, lxs docentes en la práctica se limitarían a reproducir los saberes producidos por lxs teóricxs. Contrario a ese supuesto, coincidimos con Verónica Edwards³⁷ en que los saberes son construcciones sociales e históricas de visiones de mundo y que en el intercambio se producen mediaciones, transformaciones y apropiaciones.

Palabras finales

En ese proceso de relación entre saberes y niveles educativos, se va construyendo una didáctica teatral específica situada en Córdoba. Camilloni sostiene que el mayor desarrollo de las didácticas específicas de las disciplinas fue obra de especialistas de diferentes campos de conocimiento³⁸. Por tal motivo, apostamos a la formación de profesorxs de teatro capaces de reconocerse

34 Davini, Cristina. *La Formación Docente en cuestión: Política y Pedagogía*. Buenos Aires: Paidós. 2005.

35 *Ibidem*.

36 Sanjurjo, Liliana. Los trayectos formativos de los formadores en Prácticas Profesionales. Conferencia en el *XIV Symposium Internacional sobre el Prácticum y las Prácticas Externas*. Poio, España. 2017. p.5.

37 Edwards, Verónica. *El conocimiento escolar como lógica particular de apropiación y alienación*. Mimeo. s/d. 1989

38 Camilloni, Alicia. *op.cit.*

como profesionales y especialistas con autoridad para construir una didáctica teatral específica para los diferentes niveles educativos. A la vez con capacidad para reconocer las tradiciones de la formación teatral y de la formación docente, para reconstruirlas críticamente.

Cuando decimos autoridad, pensamos en una “autoridad que emancipa” generando las condiciones para lo nuevo³⁹. Es una oportunidad para volver a mirar el teatro como disciplina, desarmarla y recrearla en las prácticas de enseñanza de lxs estudiantes-docentes en formación y de quienes asumimos la tarea de formar a futurxs docentes de teatro, en el vínculo entre las escuelas y la universidad pública.

39 Greco, María Beatriz. *La autoridad como práctica*. Encuentros y Experiencias en Educación y Formación Docente. Rosario: Homo Sapiens Ediciones. 2022

REFERENCIAS

- Alliaud, Andrea. Los Maestros a través del Espejo. Una Mirada desde la Biografía Escolar. En Alliaud, A. y Antelo, E.: *Los Gajes del Oficio: Enseñanza, Pedagogía y Formación*. Buenos Aires: Aique. 2011
- Altamirano, Ivana. Consigna para el período de observaciones en Residencia. [Material de clase]. *Práctica Docente y Residencia III: Nivel Inicial y Primario*. Profesorado de Teatro, Facultad de Artes, UNC. 2023
- Anijovich, Rebeca; Capelletti, Graciela; Mora, Silvia y Sabelli, María José. *Transitar la formación pedagógica: Dispositivos y estrategias*. Buenos Aires: Paidós. 2019
- Benavidez, Andrea. La escritura de cartas como recurso epistemológico y metodológico. Saberes y prácticas. *Revista de Filosofía y Educación*, vol. 2. 2017
- Bombini, Gustavo y Labeur, Paula. Escritura en la formación docente: los géneros de la práctica. En: *Enunciación*. Vol. 18, N° 1. Bogotá, Colombia. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4782069> 2013
- Brailovsky, Daniel. *Didáctica del nivel inicial en clave pedagógica*. Buenos Aires: Noveduc. 2019
- Cavanagh, Inés. Consigna para el Trabajo integrador sobre la residencia docente. [Material de clase]. *Prácti-*

- ca Docente y Residencia IV: Nivel Secundario*. Profesorado de Teatro, Facultad de Artes, UNC. 2023
- Camilloni, Alicia. Didáctica general y didácticas específicas. En Basabe, Laura; Camilloni, Alicia; Cols, Estela y Feeney, Silvina. *El saber didáctico*. Buenos Aires: Paidós. 2016
- Chapato, María Elsa. La pedagogía teatral como campo de especialidad. Delimitación y problemáticas actuales. En Campesino Retes, Juan Claudio (Coord.). *Memorias del Encuentro de Pedagogía Teatral 2013*. Recuperado el 2023, 14 de Octubre de <https://inba.gob.mx/multimedia/ebooks/pdf/7-ept.pdf>. 2014
- Davini, Cristina. *La Formación Docente en cuestión: Política y Pedagogía*. Buenos Aires: Paidós. 2005
- Davini, Cristina. *La formación en la práctica docente*. Buenos Aires: Paidós. 2018
- Edelstein, Gloria. *Formar y formarse en la enseñanza*. Buenos Aires: Paidós. 2011
- Edelstein, Gloria. Un capítulo pendiente: el método en el debate didáctico contemporáneo. En Camilloni, Alicia, et al.: *Corrientes didácticas contemporáneas*. Buenos Aires: Paidós. 1996
- Edwards, Verónica. *El conocimiento escolar como lógica particular de apropiación y alienación*. Mimeo. 1989
- Grasso, Gabriela. Textos académicos: la reseña y el ensayo. [Material didáctico] Sistematización creada

para el Ateneo de Lengua en el marco de Práctica Docente en cuarto año del “Profesorado de Educación Primaria” del Instituto San Martín (Villa Allende Córdoba) y ofrecido en el Taller de Escritura Académica destinado a docentes del I.T. y O.P.A.S. Villa Allende. 2021

Greco, María Beatriz. *La autoridad como práctica*. Encuentros y Experiencias en Educación y Formación Docente. Rosario: Homo Sapiens Ediciones. 2022

Jara Holliday, Oscar. *La sistematización de experiencias: práctica y teoría para otros mundos posibles*. Centro Internacional de Educación y Desarrollo Humano - CINDE. <http://hdl.handle.net/20.500.11907/2121>. 2018

INFoD - Proyecto CAIE-Dirección: Daniel Suárez. *Documentación narrativa de experiencias y viajes pedagógicos*. Fascículo 2- ¿Qué es la documentación narrativa? - Fascículo 3- ¿Cómo documentar narrativamente experiencias pedagógicas? Recuperado de <http://www.bnm.me.gov.ar/giga1/documentos/EL007974.pdf> 2007

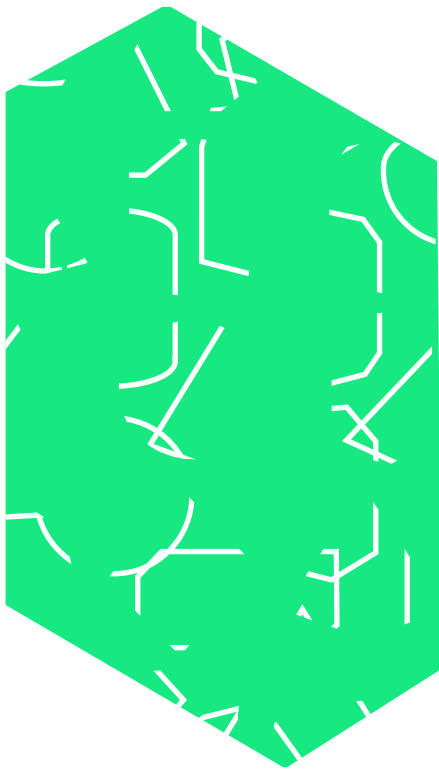
Gobierno de Córdoba. Ministerio de Educación de la Provincia, Secretaría de Estado de Educación. Subsecretaría de Estado de Promoción de Igualdad y Calidad Educativa Secuencias Didácticas. *Reflexiones sobre sus características y aportes sobre su di-*

seño. Recuperado de <https://www.igualdadycalidadcba.gov.ar/SIPEC-CBA/publicaciones/2016-Docs/SD.pdf> 2016

Sanjurjo, Liliana. Los trayectos formativos de los formadores en Prácticas Profesionales. Conferencia en el *XIV Symposium Internacional sobre el Prácticum y las Prácticas Externas*. Poio, España. 2017

Souto, Marta. *Hacia una didáctica de lo grupal*. Buenos Aires: Miño y Dávila. 2007

Zabalza, Miguel Angel. *Diarios de clase*. Un instrumento de investigación y desarrollo profesional. Madrid: Narcea. 2004



**ENSAYO SOBRE
LA DIRECCIÓN
ESCÉNICA.
UNA BITÁCORA VIVA
DE UN PROCESO
INCIERTO:
LA CREACIÓN DE
LA INESTABILIDAD
DE LAS COSAS.
(OTRA FORMA DE
HACER FICCIÓN)**

Por María José Medina y Lucía Dzienczarski

Conversación entre la Lucía y la Jo

No me llamé directora por mucho tiempo. No sentía que hacía eso dentro del taller que dicto. Pero ahora que el tiempo ha pasado, que fui reconociendo y pensando

en qué hago de mí en la práctica del teatro, puedo llamarme así y decir que sí, que dirijo. Me lo digo a mí primero y después a los demás. Pero antes de eso actúo y también doy clases de actuación. Así es mi tiempo aquí, en la ciudad de San Miguel de Tucumán. A los grupos los llamo por los días de la semana: el de los lunes, martes siestas, martes, jueves y así. Veo a muchas personas actuar por semana. Escribo en mi casa ejercicios nuevos y a veces los hago frente al espejo cuando estoy sola. Si estoy en un bar miro mucho a la gente y veo detalles de cómo hablan, cómo se giran para hacerle una seña al mozo o como abren un diario para leer las noticias y hacer mínimos gestos. Tengo siempre, pero siempre, un cuaderno en la mochila y ahí voy anotando y hago dibujitos de dinámicas, y flechas, y armo espacios en la hoja. Tengo muchas anotaciones en forma de listas, de textos largos y de gráficos. Escribir es una parte fundamental de mi búsqueda como docente de actuación.

Hace un par de años escuché a una directora que decía con mucha certeza que dar clases no es dirigir y yo coincidí totalmente en ese momento. Y me aseguré en la cabeza que, aunque haya hecho muestras de vez en cuando, yo no dirigía. Seguramente eso me tranquilizó porque creo que desde siempre la palabra *dirección* tuvo un peso fuerte dentro mío y quizás era mejor sacármela de encima.

A medida que la vida fue llevándome y voy siendo alguien que se dedica tiempo completo a dar clases, actuar, escribir y hacer muestras, a pensar cómo vivir económicamente de eso, a pensar en el sentido de mi trabajo, a llorar a veces porque duele seguir el deseo, a creer que nada tiene sentido y que debería dejar todo y tener un trabajo más simple donde me involucre menos... a medida que soy madre y tengo que hacer coincidir mi trabajo con las tareas escolares de mi hija y con querer volver temprano para hacerla dormir, descubro un poco más a qué me estoy dedicando: y eso creo que tiene que ver con cómo nos disponemos *a tocar el mundo*. La forma de entrar en contacto. Y entre tanta vida empiezo a saber que la dirección es parte también. Puedo entonces empezar una nueva ruta de pensamiento y es que no hay fórmulas precisas para dirigir, se trata de una voluntad volcada al afuera, al espacio y a los otros; no hay una lista de cosas previas que hay que llevar a cabo y, en mi caso, la docencia fue un territorio fértil para poder hacerlo. Si meto la cabeza ahí y empiezo a buscar cómo se dió el ejercicio de la dirección, seguramente me va a latir fuerte el corazón y los brazos tendré que ponerlos pulsudos porque hay que mover cosas para delinear esta tarea. Pensar y nombrar, limpiar el espacio con palabras, trazar líneas de horizontes es lo que quiero hacer ahora, mediante la escritura, en este sacar a la luz lo

que nos atraviesa en nuestro rol y lo que nos posibilita poder crear.

La Lucía me dijo hace unos meses que escribamos este ensayo-pensamiento. Estamos trabajando juntas: ella toma clases en mi taller y desde hace un año decidimos mostrar al público un proceso abierto, donde no hay texto, solo acuerdos de nuestras dinámicas para hacer ficción. En este nuevo proyecto, yo dirijo en vivo. Decidimos, junto con todo el grupo, que se vea lo de adentro, eso que es disponerse a buscar algo con otros.

La Lucía dirige otras obras y viene escribiendo cosas de dirección, pero los martes actúa. Actúa con mucha fuerza. Ella me dijo en una charla, antes de algunos de nuestros ensayos, eso de la ternura, de dirigir desde la ternura. Las dos estamos muy cerca de los bordes que caminamos. Pienso a veces que es difícil dirigir, pero este grupo con el que estoy trabajando me hace ver en que *lo vincular, los afectos y el entendimiento humano pueden habilitar una potencia creativa, una manera de acompañar desde ese borde invisible*. La obra se llama *La inestabilidad de las cosas*. (Otra forma de hacer ficción).

Estar en lo inestable

Al nombre de este proyecto, lo pusimos hace un mes

y medio atrás. Nos juntamos un sábado a la tarde la Guada, la Lucía y yo. Tomábamos mate y llovía. Necesitábamos definir asuntos puntuales. Lo más urgente era el nombre.

Un par de días atrás, una alumna de otro grupo me había dicho “lo más estable del taller son las cosas” y como que había señalado la pared de la sala. Me quedé pensando. Ella intentó explicarme que ese movimiento que siente en las clases es lo que la hace querer volver. Todo esto le conté a las chicas y acordamos que es así, que lo inestable es nuestro piso; que en el vacío del espacio está lo más contundente que tenemos: *la posibilidad de actuar*. Finalmente escribimos en el cuaderno de la Guada: “Obra: La inestabilidad de las cosas”.

Eso que hacemos en esta obra

En este proyecto buscamos eso que pasa con la expresividad de cada uno. Ese mínimo movimiento que permite ir de un tono de actuación¹ a otro. Llamo *tono* a una forma expresiva en la que el actor y la actriz pueden permanecer en una ficción. Pero además empezamos a investigar cómo algunos elementos reales como el tiempo, el vínculo con los otros y el espacio potencian y atraviesan la posibilidad de actuar. Mediante este entrenamiento vemos que la percepción es lo que más se entrena. Especialmente, lo que se percibe del espacio.

1 Medina, María José. La metodología de trabajo en el Taller Actuaciones en la ciudad de San Miguel de Tucumán, para la Dirección de Actores y Actrices. En: Paula Ansaldo, Fwala Lo-Marin, Leticia Paez Sena y Eugenio Schocolnicov (comps.), *Perspectiva sobre la Dirección Teatral: teoría, historia, pensamiento crítico*. Córdoba: Editorial de la Facultad de Filosofía y Humanidades, UNC. 2022.

Vemos semana a semana cómo emerge la ficción, cómo aparece una escena que no tiene una frontalidad, sino una apertura de acuerdo a lo que cada cuerpo empuja con su percepción. Yo los guío ahí, les digo cosas, señalo quién puede seguir. El Negro, mi compañero, con quién codirijo este proceso, también dice cosas. Tiramos textos, pedimos tiempo. En esta dinámica nosotros dos somos una parte concreta de eso que aparece. Entonces, todos coincidimos en que podemos mostrar ese juego de ver actores y actrices que buscan y un dúo de directora y director que también hacen lo mismo. Se escuchan todas las indicaciones, los desaciertos, se ven los cansancios. Hay una maquinaria que improvisa a partir de códigos construidos en el tiempo. Sentimos que todo es inestable y que ahí está nuestro trabajo. Todo eso es visible para quien está ahí espectando.

En *La inestabilidad de las cosas. (Otra forma de hacer ficción)* actúan catorce personas.² Dirigimos el Negro y yo. La asistencia técnica la hace la Luchi. En la última parte, cuando todo está por terminar y les chiques están todos juntos, parados mirando el espacio y nosotros los miramos, suena el siguiente audio:

2 Ficha técnica. Actúan: Omar Bejar, "Pichi" Matías, Maximiliano Caldéz, Camila Caram, Eleonora Cohen Imach, Lucía Dzienczarski, Luciana Galván, Ezequiel Martínez Marinaro, Matías Minahk, Guadalupe Mothe, Camila Pláate, Anahí Guerra, Isaías Salvatierra y Torpedo Soria. Asistencia técnica: Luciana Morales. Dirección: María José Medina y Sergio Prina.

Matías fue el último en llegar al grupo. Le sale muy bien hacer de niño. Ezequiel habla en inglés y tiene una voz muy gruesa. La Pichi se emociona y llora poquito pero los ojos se ponen muy saltones. Torpe-

do transpira mucho y sostiene mucho en la ficción y afuera también. La Anita llegó caminando muy derecha y nos vimos de cerca y algo se aflojó. Es la más chiquita de todos. Isaias corre para empezar actuar. Salta como ranita. La Cami hace un año se puso pesada y juega con su voz. La otra Cami sigue entrenando como todos los años desde que la conozco, así, mucho, sin parar. Omar toca la batería y aquí, un día, se lanzó al espacio y siento que no volvió más. La Eleo se pone potente cuando hace la rapera y la Lucía descubrió el grito, la hermosa furia de hacer lo que quiera. La Guada no deja el cuerpo ni un segundo. La Luciana sobreactúa para divertirse. Y Maxi se encontró con su actor viejo. Están actuando. Ahora. En este momento. En un rato estarán del otro lado (Medina y Prina, año de estreno de la obra 2023).

Siento que esta obra de teatro puede ser un documental. Que puede dejarnos al descubierto. Que habla de nuestros vínculos, de eso que creemos de la actuación y de lo que hacemos. Entonces ahí está lo que pensamos de la dirección. Un estar con otre para llegar a algún lugar. Un irse colectivamente. Una mirada atenta. Un deseo de que el teatro toque nuestra piel y también la del espectador o espectadora. Quizás sea eso, un contacto. Y algo de eso puede tener ternura.

Dentro de la obra - como actriz

Mi nombre es Lucía. Soy directora escénica y profe de teatro. Doy clases de teatro a niños y niñas de primera infancia en jardines. “My name is Lucy”, dije en escena hace poco, como si fuera Matilda.

“Yo me dedico a la dirección. Yo no actúo”, decía; pero desde hace poco me permito pensar otras cosas. En *La inestabilidad de las cosas. (Otra forma de hacer ficción)*, yo actúo. Uno de esos martes en función, me paso algo muy movilizante:

Anoche me metí en una tormenta.

Elegimos mostrar una búsqueda, un recorrido enormemente incierto y me tocó a mí. No me salía. Estaba pensando mucho y sintiendo mucho.

Estuve de viaje y tenía el temor de no poder entrar. De haber perdido un poquito de práctica. Porque entrenar es así, te perdés un día y estás más flojita.

Ezequiel me pasó el micrófono y me dió miedo. Cuando el Negro Prina me dijo que confíe, me costó, pero seguí. Después me empezó a sonar y burbujear la boca del estómago muy fuerte. Sentía que me podía cagar encima o desmayar ahí. Me agarraba la boca del estómago con miedo y seguí actuando.

No me gustan las tormentas, pero ahí estaba. Con

miedo. Bajo un diluvio, sin poder ver bien a dónde iba. Apenas percibiendo mi cuerpo y escuchando mi cerebro (escuchándolo demasiado).

Qué difícil es la actuación. Por algo se entrena, ¿no? Es un entrenamiento sobre la percepción, porque en medio de la lluvia apenas se puede ver.

Pasé muchos años sin actuar hasta que volví a hacerlo hace relativamente poco. En el medio, conocí la dirección y me enamoré de esa tarea. Alguna vez alguien me había dicho que yo siempre actuaba “desde afuera”, porque tenía “cabeza de directora”.

La dirección para mí ha sido un espacio donde he podido sentirme cómoda, donde he podido sentirme plena, algo que con la actuación no me terminaba de pasar o no me pasaba tan seguido. Con la dirección me he encontrado conmigo como artista de una forma más profunda, reflexiva, creativa.

Yo me encontré con la dirección en mi recorrido como estudiante de la facultad. Ahí me di cuenta de que me gustaba, de que podía pensar mucho, pensar como quería, pensar el espacio, pensar muchas cosas, pensar las formas, pensar los detalles. A esa primera dirección la hice con la referencia de las experiencias donde había trabajado como actriz, pensando antes y después

de cada ensayo y hablando mucho con la actriz y el actor. Me gustaba saber qué pensaban, qué sentían desde adentro, desde la lógica del personaje, cómo se sentían desde lo más íntimo con eso que se hacía. Se establecía un diálogo cercano.

Memoria azul ha sido la primera obra que he dirigido y ahí mis compañeres me aceptaron-conformaron directora y me impulsaron a sentirme una. Con cantidades similares de duda y convicción me nominé *directora* y, después, el Encuentro de Directoras Provincianas me dió la confianza, las palabras que me faltaban y el aliento. Porque dirigir es una mezcla de dudas y corazondas-flecha dentro. La dirección significó para mí encontrarme con un camino donde podía pensar más y donde podía hablar mucho con mis compañeres sobre eso que sentíamos ahí en el camino. En mi recorrido como actriz no había tenido esa posibilidad ni las aperturas para esos diálogos. La dirección intuitivamente se me dió así, entonces se sentía muy bien. Muy dialogada, horizontal. Y tanto diálogo acabó generando vínculos. Con el tiempo, me di cuenta que ese diálogo y esa construcción de vínculos también caracterizaron una forma de dirección y creación; algo que hoy reconozco como crucial. Dirigir es, al menos para mí, necesariamente desde el vínculo, desde el diálogo, desde la creación de un código de confianza, de horizontalidad y valoración, de escucha, percepción, tiempo y cuidado.

Lucía

Mi primera imagen tuya, Lu, es en una clase de casa Dumit. Vos estabas parada como haciendo fuerzas con las piernas y tenías las manos a la altura de tu panza, como si tuvieras un pan entre ellas, pero en realidad, solo guardabas aire. Vi tus manos muy livianas, como si las moviera una dulzura. Vos sí mirabas tus manos. Estabas muy concentrada en algo, pero las manos siempre eran así como aladas. Me quedó eso; como un sello en la cabeza de tu actuación. Creo que un par de clases después dejaste de ir.

No sé cómo nos volvimos a ver, me parece que en el Encuentro de Directoras de Escena Propia, que empezamos a organizar aquí en Tucumán. Charlamos mucho en esa época, de la actuación, la dirección y las cosas que nos pasaban. Todavía no había sido la pandemia. Estábamos empezando algo y había necesidad de encuentros. Éramos una comisión muy heterogénea, pero había una convicción muy fuerte de querer hacer juntas. De ahí, planificamos muchas cosas para reunirnos. Creo que también tuvimos ideas de proyectos de escritura y charlas virtuales en la carretera. No sé bien para qué te hago este recorrido de coincidencias, pero siento que hay algo en cómo se dan los vínculos humanos que define el trabajo, y todo eso que se acumula en la memoria, en el cuerpo y en el afecto hace un colchón para poder

crear. Tiempo después, volviste a las clases presenciales. Ya habías dirigido. Y arrancamos un viaje nuevo. Estaba más pesada. Pero sabes, siempre en las reuniones de la comisión y en las nuevas clases volví a mirar tus manos, quería ver el sello; qué quedaba de eso y qué era carne.

Las manos: la Lucía tiene manos pequeñas y delicadas. Son finitos los dedos. Y las mueve cuando habla para interferir de a poco en el espacio. Quiero decir que bailan lento.

La singularidad

Algo me sucede con mirar los cuerpos de los alumnos. Pueden ser las cejas, la forma en que mueven la boca o cómo se paran. Una presencia que late. Claro, eso es, *la particularidad de alguien es un latir que se manifiesta en zonas*. Es ahí donde me apoyo para dirigir. Algo que se mueve como una máquina, pero que no es previsible. Quizás suena raro, pero es así. Para decirlo de otro modo, la clase es una piletta: tiene bordes, profundidad y olas de movimiento. Hay nadadores y nadadoras. Algunos intentan flotar y otros se van abajo. No se puede salir de ahí a menos que uno decida irse. Aparece entonces la idea del cuerpo que puede y que sabe.

Cuando empecé a dar clases lo primero que hice fue

recurrir a mis preguntas como actriz, a mis vacíos. Es como que ahí se despliega un pensamiento de lo que una hace y se mezcla con el sentir. Es muy poderoso. Entonces voy ahí. Pienso ejercicios y los hago un poquito, se activa un lenguaje, una forma de pensar que va del cuerpo al sentir. Se escapa al afuera y se hace Escritura de cuadernito. Me lo llevo.

¿La primera pregunta es qué entrena un actor/actriz cuando no está en un proceso de obra? ¿Qué es eso que una hace cuando está queriendo ir a la ficción? Se abre una puerta inmensa. Se quiere estar en otro lado, pero con otras formas.

La Jo

Lo primero que me acuerdo de la Jo es ella actuando; la vi actuando con la panza embarazada hace exactamente diez años. Después nos conocimos de verdad en proyectos compartidos. Imaginamos muchas cosas juntas y aunque no salieron todas algo se dió ahí, una coincidencia de ideas y de formas de abordar proyectos. Deseos en común.

La Jo tiene una forma de percibir el mundo muy delicada, medio mágica y, a la vez, concreta, cerquita de la realidad.

Los días de taller la he visto acompañar las búsquedas, explorar el tono de un personaje con una frase cor-

tita, tocando un hombro, preguntando por la imagen de la vereda de la casa de la infancia... A veces la Jo te tira cosas muy concretas y físicas como que contractures o relajés un músculo del cuerpo o que levantes un brazo mientras decís algo; y a veces tira algo super abstracto con lo que hay que actuar, como que percibas una gelatina donde hay que meter los brazos o que sientas el espacio entre el cuello y el hombro. Son cosas que parecen raras. Pero cambian la actuación.

La Jo también tiene una enorme empatía por quien está ahí actuando. Escucha, espera, aguarda, no se acelera. Tiene un tono de voz suave que abraza la actuación que está aprendiendo a caminar, animándose a aparecer o descubriendo cómo jugar, y la contiene y la abraza de una forma única. Es como si la Jo hiciera magia porque es capaz de hacer hacer-actuar a cualquier persona, desde lo más propio, desde lo más genuino. Omar, un compañero del martes, una vez dijo que la Jo era una “domadora de la actuación”.

Yo le creo.

La inestabilidad y la ternura

Algo diferente sucede en *La inestabilidad de las cosas. (Otra forma de hacer ficción)* y me permito pensar en este nuevo cruce como directora y reciente actriz. Es

una “dirección desde la Ternura”, una categoría (como quien dice, una forma) a la que le pongo comillas porque me interesa pensarla, hacerle preguntas, pero sobre todo descubrirla, escudriñarla y comenzar a apalabrar.

La palabra *Ternura* es aquella que plantea Fernando Ulloa, quien dice: “Hablar de ternura en estos tiempos de ferocidades, no es ninguna ingenuidad. Es un concepto profundamente político. Es poner el acento en la necesidad de resistir la barbarización de los lazos sociales que atraviesa nuestro mundo”.³ Y pienso que decir *Ternura* no será entonces una cosa nimia ni naïf, de osos de peluche, que no va a ningún sitio. Se trata de una Ternura enormemente relacionada al lugar desde el cual se piensa, una Ternura situada, pensada, crítica. Digamos que una Ternura feminista, colectiva, que se piense y esté en relación con su contexto; una forma de hacer desde, que piense la implicancia de su práctica con otros, para otros, para un bien común. En un mundo que no para de acechar con violencia, con miedo, con rapidez, con lógicas capitalistas, con sistemas heteropatriarcales y binarios que no dan lugar al detalle, al mimo, al tiempo, a la diversidad, al cuidado, la ternura es una herramienta política.

Comienzo a sospechar y pensar, a partir de mis propias prácticas como directora y en función de eso que sucede en *La inestabilidad de las cosas*. (*Otra forma de*

3 Plaza, Silvia; Petiti, Yanina; Bilbao, Homero; Greco, Alicia; Cons- table, Alejandra; Zanetta, Sandra; Ricci, Mariano; Vázquez, Virginia; Miretti, Jeremías y Galánal, Nora. “La ternura como componente del acompañamiento ante la experiencia de la crueldad”. En: *Mirar tras los muros. Situación de los derechos humanos de las personas privadas de libertad en Córdoba*. Primer Informe Provincial. Comision Provincial de la Memoria, Universidad Nacional de Córdoba. 2013.

hacer ficción), que que es posible traducir esa Ternura en las relaciones entre actores y directores: en esa espera en la actuación, en ese cuidado, en ese vínculo cercano que se da entre la persona que se encuentra en el rol de la dirección y quien se encuentra actuando, donde se puede establecer un código común, una confianza, un cuidado y un respeto por lo que se pone en juego ahí, por las vulnerabilidades y las potencias personales.

Volver a conversar

Escribirse para entendernos, para saber qué hay detrás de eso que es actuar, es una manera de querer que la dirección sea de otros modos. Se trata de encuentro, de alguien que mira pero que también toca y siente. Hay acuerdos, espera y escucha. Se piensa en conjunto. Se cambia de perspectiva. Se escribe. Se dirige con eso que nos pasa.

Pensar en conjunto, de a dos, como una estrategia, como una forma de estar. Como una forma de sostenerse en una ciudad abrumadora y hermosa, acalorada e intensa, acelerada y a veces terca.

REFERENCIAS

Medina, M. J. y Prina, S. (Dir.) (2023). *La inestabilidad de las cosas. (Otra forma de hacer ficción)* [obra de teatro]. San Miguel de Tucumán, Argentina.



RED TEMID: TRABAJO, RECONOCIMIENTO, DIVERSIDAD Y POTENCIA COLECTIVA

Por Jimena Mércol López y Fernanda Albornoz, integrantes de Red TEMID

Pensarnos, tejernos y organizarnos en Red

Somos un **colectivo organizado de trabajadorxs técnicxs de las artes escénicas y los espectáculos en vivo**. Nos encontramos en la construcción de lógicas de trabajo y producción, para apoyarnos, aprender y fortalecer nuestro desarrollo profesional en la ciudad de Córdoba, en localidades del interior de la provincia y en todos los territorios y espacios de la Argentina que poco a poco vamos migrando y habitando.

A esta apuesta de encuentro y aprendizaje, la hace-

mos con los cuidados y **la ética que nos aportan los feminismos y transfeminismos**, desde la unión, el cruce y la autogestión de **mujeres, lesbianxs, varones trans, mujeres trans, no binaries y personas de género fluido**; desde el respeto y la amorosidad que cada persona se merece en su identidad de género autopercibida, un proceso movible y muchas veces inclasificable.

Nuestro principal objetivo como colectivo de artistas-técnicxs, como trabajadorxs de la cultura, es **mejorar las condiciones materiales y simbólicas** en las que ejercemos nuestra profesión. Los múltiples recorridos que hemos realizado por diversos espacios de producción han estado y están delineados por el **orden patriarcal**. Los espacios culturales que habitamos están compuestos por dinámicas micromachistas: desde comportamientos inapropiados y subestimación de nuestras capacidades creativas-técnicas hasta diversas situaciones a las que somos sometidxs en un ambiente laboral aún conformado en su mayoría por varones hetero cis.

Hacer red implica fabricarse un tiempo a contratiempo del trabajo y de la producción individual; suspender un poco el ritmo de la vorágine de la vida cotidiana para **encontrarse con otrxs, asumir las condiciones, pensar y hacer política cultural en y desde la escena actual**.

Nuestro punto de partida para pensarnos y tejernos en Red, fueron los múltiples recorridos transitados por diversos espacios de producción, delineados por **la violencia, la meritocracia y la jerarquización** del orden patriarcal, en el que la disparidad de trabajo y de pertenencia se hizo más visible durante la pandemia. Desde hace cuatro años empezamos a tejer esta Red para **habilitar espacios de reflexión y construcción colectiva**, para proponer acciones y actividades que promovieran la igualdad y equidad laboral en nuestro campo, orientadas por una ética del respeto y de la inclusión de las diversas identidades de género.

Fueron y son parte de nuestras discusiones poner en palabras los desafíos materiales, intelectuales y emocionales que involucra el desarrollo de nuestras prácticas artísticas-técnicas; **escucharnos y problematizar la naturalización de las condiciones de precarización y de violencia como hacedorxs culturales**, ya sea por nuestra identidad sexo-genérica o por el rol artístico-técnico que elegimos; colectivizar nuestras búsquedas técnicas y estéticas, identificar qué nos atraviesa como artistas situadxs en determinadas condiciones de trabajo; percibir y repensar qué afecta a nuestro desarrollo y a las posibilidades de acceder a espacios, en su gran mayoría territorializados por varones hetero cis que llegan fácil-

mente, que nosotrxs no podemos habitar, incluso teniendo la misma formación o mayor.

Convencidxs de que nuestro sexo biológico y nuestra identidad de género autopercibida no fueron ni son condicionantes para desarrollarnos profesionalmente, **nos colectivizamos para luchar y reivindicar las políticas de igualdad de género** y apostamos a erradicar la violencia y no reproducirla.

Mucho de lo que nos convoca a buscarnos en esta Red, han sido y son nuestras prácticas laborales, pero también el **apañe colectivo**. Nos mueve la inquietud por mejorar nuestras condiciones de vida y, aun con limitadas oportunidades, intentamos desde nuestro hacer deconstruir el sistema perverso que impone el heteropatriarcado y el capitalismo; un *hacer* que implica revertir la lógica imperante y compartir la presencia del otrx como un par y no como un adversario. Con nuestras particularidades y diferencias, desde la territorialidad que cada quien habita, **la Red es un refugio**. Saber que se puede coexistir con pares y que esas personas no te piensan como un producto con el cual competir, es parte de la lógica que queremos construir. Buscamos permitirnos el error, el no saber, pensarnos más allá de lo cualitativo-cuantitativo y poder trascender nuestras individualidades para **construir desde la potencia de lo colectivo**.

Somos trabajadorxs de la cultura

Illuminatorxs, escenógrafxs, vestuaristas, sonidistas, maquilladorxs, stages, vj's, productorxs, cada unx con diversidad de técnicas, **nos definimos artistas**, entendiendo el aporte artístico, estético, simbólico, discursivo y performativo que hacemos en las artes escénicas y en los espectáculos en vivo. Consideramos necesario **disputar la jerarquización de los roles**, para **dar igualdad de condiciones a todxs lxs que encarnan los múltiples saberes y lenguajes de la escena**.

Históricamente, **el orden epistemológico binario de Occidente dividió en dos nuestra subjetividad**: cuerpo-razón, cuerpo-alma, femenino-masculino. En la actualidad, en el campo cultural, esa división se intenta “reparar” en algunos aspectos con políticas de género, sin embargo, permanece intacta la tendencia a **separar el ser artista del ser técnicxs**, como si desarrollar nuestro “hacer técnico” no implicara creatividad. Nuestras prácticas artísticas son el devenir de un sistema de conocimiento colonizador y la norma es aún la división; el cruce parece ser aterrador. Desde el funcionario de turno de un centro cultural hasta compañerxs directorxs y dramaturguxs de un espectáculo escénico, se considera que lxs técnicxs ejecutamos, no creamos, en efecto no pensamos. **La cultura binaria nos fracciona la**

subjetividad en dos, la multiplicidad de posibilidades de lo que podríamos ser y poner en práctica se reduce por varias aristas. Sobre esas condiciones se funda la institución del arte y la cultura. De este modo, nos preguntamos, ¿cuáles son las lógicas que naturalizamos y no queremos reproducir?, ¿cómo podemos producir nuestras prácticas, desarrollar nuestras estéticas, nuestras técnicas y organizar un sistema de visibilidad y reconocimiento político de acuerdo a estas restrictivas condiciones?

En ese aprendizaje estamos, dimensionando que vivimos en los confines de una programación asegurada, exitosa e individualista; desglosando cómo, desde **los espacios institucionalizados del arte y de la cultura, somos examinadxs, medidxs en términos de éxito-fracaso**; tratando de identificar qué mecanismos nos oprimen, cuáles naturalizamos en nosotrxs mismxs y qué lógicas jerarquizantes se siguen replicando en el trabajo, aun cuando se trata de nuestro propio colectivo.

Habítamos un campo laboral complejo, confuso y con muchas situaciones hostiles; reconocernos como trabajadorxs de las artes escénicas ha sido y es un desafío. Desde la confluencia de nuestros recorridos individuales, entendimos la importancia de **la militancia colectiva para lograr una apertura no solamente salarial, sino de oportunidades de creación, producción y**

formación en y para la escena. Nos organizamos con la intención de **visibilizar nuestro trabajo en cada área**, reconocer qué lógicas queremos deconstruir en nuestro hacer y dignificar nuestras prácticas. Buscamos sostener un espacio en conformación permanente que genere diálogos y debates hacia el entorno y hacia el interior, construido desde la colaboración, la empatía y la fortaleza emocional necesaria para trabajar con compañerxs que reproducen las acciones de una cultura heteropatriarcal. Como trabajadorxs de la cultura, y aún más de las áreas técnicas de la escena, es natural ejercer **la autoexplotación en nuestras prácticas laborales:** realizamos múltiples tareas que **no son debidamente reconocidas en su remuneración económica**, como **tampoco respetadas en su dimensión técnico-artística.** La invisibilización de las tareas que implican cada uno de los trabajos que realizamos, la formación en múltiples saberes para llevarlos a cabo, y los riesgos físicos en nuestras prácticas, en un contexto de precariedad laboral generalizada, nos instaron a aplicar algunas estrategias para promover mejoras en nuestras condiciones de trabajo.

Con el objetivo de establecer un valor de referencia remunerativa de nuestras prácticas **confeccionamos una tabla de honorarios, elaborada por consenso en asamblea.** En esta distinguimos las áreas técnicas en

las que producimos –iluminación, escenografía, montaje, vestuario, maquillaje, sonido– y desglosamos las tareas específicas de cada práctica y su complejidad, para definir un valor estimativo del trabajo por hora. Asimismo, se contempla en la tabla si el proyecto es para un grupo o espacio independiente, para una empresa privada o para el Estado. Establecer un valor para cada tarea **persigue una equidad e igualdad económica** que sirva de referencia, se adapte a cada situación particular y esté a disposición de todxs lxs hacedorxs de la cultura.

Esta tabla es la primera que existe en nuestra provincia y la venimos compartiendo con muchísimxs hacedorxs artístico-culturales, grupos con los que trabajamos, espacios e instituciones. Compartimos, no de manera unilateral, sino como apuesta política a dimensionar, identificar y reconocer cada trabajo y promover su justa retribución económica.

Democratizar el acceso a la formación

¿Quiénes acceden a la formación académica?
¿Cómo sucede el compartir saberes en la universidad pública?, ¿es generoso? ¿Quiénes ocupan los espacios de poder en las instituciones? ¿Qué otros espacios se pueden habilitar para poner a disposición herramientas que nos ayuden a desarrollar nuestras prácticas?

La ciudad de Córdoba se destaca a nivel nacional como un polo cultural muy importante con una amplia variedad de artistas locales y una agenda cada vez más cargada de artistas nacionales e internacionales. La implementación de la **Ley 27.539** de cupo femenino y acceso de artistas mujeres a eventos musicales y de la **Ley 27.636** de cupo laboral para personas travestis, transexuales y transgénero ha dado lugar a que muchxs artistas mujeres, no binaries, trans, travestis se inserten laboralmente.

Aun así y dentro del mismo campo, existe una gran falencia en cuanto a la ocupación de los roles y áreas técnicas en los *venues* y festivales musicales, entendiendo la disparidad de recursos que nos atraviesa como consecuencia de la exclusión de la que hablamos antes. Es a partir de esta problemática que Red TEMID y GRL PWR¹ se unieron para desarrollar un **ciclo de capacitaciones técnicas** que aportara a la formación profesional y a la inserción laboral. Con la fuerte convicción de que la información se democratice y sea accesible para más personas, en el 2022 creamos la **Escuela de Técnicoxs** como espacio de formación para identidades no binaries, varones trans, lesbianxs y mujeres, de acceso libre a trabajadorxs del sector, que pertenezcan o no a la red. Se trató de un espacio gratuito para lxs participantes que se desarrolló en el Centro Cultural España

1 Girl Power.

Córdoba (CCEC) con dos objetivos primordiales: brindar conocimientos y herramientas para formar profesionales capacitadxs y promover la inserción a través de prácticas profesionales y pasantías en labores técnicas, para lograr una mayor equidad de género en el rubro. El curso consistió en clases de formación técnica gratuitas certificadas en Sonido, Iluminación y Stage / Producción Técnica orientadas a *shows* musicales. Estuvo destinado a personas con experiencia en áreas técnicas y *shows* en vivo, teniendo como prioridad la participación de travestis, trans, no binaries, lesbianxs, intersex, *queers*, mujeres y demás identidades sexo genéricas.

Durante los meses de abril, mayo y junio de 2023, se desarrolló una propuesta que contempló tres capacitaciones presenciales en nivel introductorio, intermedio y avanzado de Stage-Producción Técnica, Iluminación y Sonido. La duración de cada una fue de cuatro clases semanales, siendo tres de modalidad teórica y dictadas en el CCEC, una de modalidad práctica dictada en un *venue*, una *masterclass* por curso abierta a todo público y una clase de Seguridad e Higiene unificada para los tres cursos.

Como Red sabemos que el conocimiento restrictivo es poder y apostamos a reconocer, valorar y compartir la diversidad del saber. Creemos que es importante continuar trabajando en aspectos que no se tuvieron en

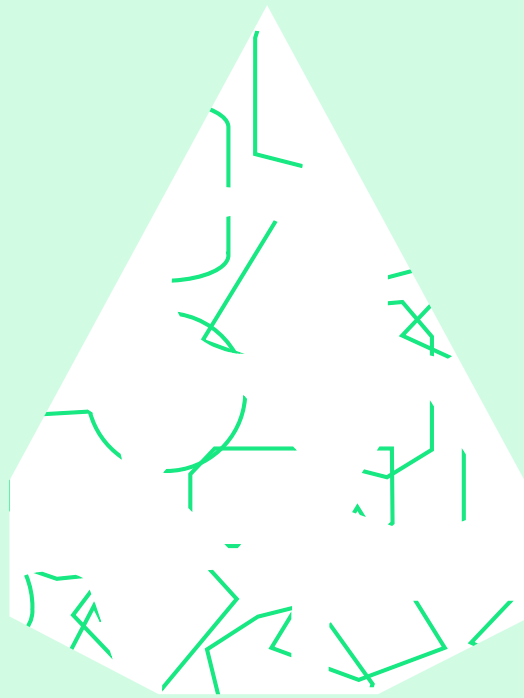
cuenta, como la equidad de trabajos técnicos en la industria musical. Este proyecto busca visibilizar y formar profesionales capaces de ocupar esos espacios.

Hacer red como refugio político y afectivo

A cuatro años de habernos agrupado como Red, como colectivo organizado de artistas y técnicxs de diferentes áreas de la escena cultural cordobesa fuimos logrando la visibilización de colegas y el reconocimiento de nuestra labor; a su vez, ganamos fuerzas y ganas de seguir dando batalla y continuar habilitando aquellos sitios que promuevan tensión con lo dado, para **imaginar y construir mejores condiciones laborales y de vida.** Celebramos sabiendo que *visibilización* no significa aceptación y que es necesario cuidar cada uno de los espacios y las luchas ganadas, para conquistar otras. **Nuestra responsabilidad es sostener este espacio de militancia** construido y seguir promoviendo los debates que nos hagan falta para lograr trabajo y formación de calidad, asumiendo que no es exclusiva esa responsabilidad sino que nos plantea interrogantes más amplios: ¿Con quiénes queremos pensar nuestro quehacer cultural? ¿En qué lugares podemos construir de la forma que queremos construir? ¿Qué cambios

venimos generando internamente desde la Red? ¿Qué nuevos escenarios somos capaces de soñar para habilitar dispositivos de creación artística? ¿Cuáles son los desafíos que se vienen en relación al creciente consumo cultural digitalizado? No tenemos todas las respuestas, pero sí sabemos que construyendo con otrxs como pares podemos escaparnos de la norma que tiene nuestra disciplina en particular y nuestro campo en general.

Seguiremos provocando y promoviendo la comunicación entre todxs lxs hacedorxs del espectáculo, animarnos a lo no dicho, percibir la constante división de lo que somos y hacemos, naturalizada en nosotrxs mismxs y aún más en nuestro entorno. Sabemos que la disputa y la construcción es de adentro hacia afuera y viceversa. Tenemos muchos desafíos por delante y la convicción de que es y será el encuentro colectivo, diverso y plural el que nos permita continuar fortaleciendo esta Red y todo lo que queremos hacer juntxs. **Acá estamos.**



COLABORAN EN PRISMA VERANO

Cecilia Salman

(Frías, 1984). Dramaturga, docente y cocinera. Es egresada del Profesorado de Teatro de la Escuela de Teatro Roberto Arlt (Universidad Provincial de Córdoba). Cursó la Maestría en Dramaturgia de la UNA (Buenos Aires) y actualmente está en proceso de escritura de su tesis, investigando posibles cruces entre el teatro y la cocina. Algunas de sus obras fueron premiadas, traducidas y publicadas: *Lengua Hechiza*, *El agua no se masca*, *Wachay*, *Septiembre Coventry*, *Sukraan*, *la única palabra que aprendí a decir en árabe*, *Tamagotchi* y *Venimos del Al-Hafar*.

Estefanía Otaño

(Buenos Aires, 1988). Dramaturga, actriz, investigadora y saxofonista. Licenciada en Letras Modernas por la Universidad Nacional de Córdoba y Magíster en Dramaturgia por la Universidad Nacional de las Artes. Se desempeña como adscripta en la cátedra Introducción a las Artes Escénicas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Ha investigado sobre poéticas teatrales y ha publicado artículos en revistas de

investigación como *Heterotopías*, *Racial* y *Kaylla*. Dicta talleres y acompaña procesos de escritura.

Amalia Tercelán

(Buenos Aires, 1986). Dramaturga, directora, actriz y docente, egresada de la Licenciatura en actuación de la Universidad Nacional de las Artes (UNA). Se desempeña como docente en la UNA y la Escuela Metropolitana de Arte Dramático (EMAD). Con sus espectáculos participó en festivales nacionales e internacionales, en Francia, España, Polonia, México, Guatemala, Chile y Brasil. Trabajó bajo la dirección de Emilio García Wehbi, Maricel Alvarez, Lisandro Rodríguez, Matías Feldman y Ariel Farace, entre otros. Actualmente se encuentra desarrollando su tesis de la Maestría en Dramaturgia de la UNA.

Natalia Buyatti

(Córdoba, 1991). Dramaturga, actriz y docente, egresada de la Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba. Publicó las obras *Che amame*, *Los monstruos van debajo de la cama*, *La casa de los grillos suicidas*, *Algún día morimos pero mientras tanto también*, *Franco en pedazos* y *Matar es hermoso*. Algunas de ellas fueron traducidas, premiadas y representadas. También coordina talleres de teatro y mantiene abierto de forma permanente un acompañamiento de procesos dramáticos. Actualmente está en proceso de tesis de la Maestría en Dramaturgia de la UNA (Buenos Aires).

Ivana V. Altamirano

(Córdoba, 1981). Profesora titular de la cátedra Práctica Docente y Residencia III: Nivel Inicial y Primario del Profesorado de Teatro y de Taller de Trabajo Final de la Licenciatura en Teatro (Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba). Maestranda en Educación (UNSAM), Especialista en Ciencias Sociales con mención en Currículum y Prácticas Escolares (FLACSO). Licenciada en Teatro por la Facultad de Artes (UNC). Se dedica a las prácticas del teatro para las infancias.

Inés Cavanagh

(La Carlota, 1978). Profesora titular de la cátedra Práctica Docente y Residencia IV: Nivel Secundario del Profesorado de Teatro (Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba). Especialista en Ciencias Sociales con mención en Lectura, Escritura y Educación (FLACSO). Licenciada en Teatro (FA, UNC). Docente en escuelas secundarias en la materia Educación Artística: Teatro.

María José Medina

(Tucumán, 1984). Es Licenciada en Comunicación, Actriz, Directora y Docente de Teatro. Coordina *Actuaciones Taller: espacio de entrenamiento para Actores y Actrices*. También dicta un taller de escritura creativa, *Contarte*. Actualmente es docente de la cátedra de Dirección de Actores y JTP de la cátedra Lenguaje Audiovisual II de la Escuela Cine de la UNT e integra el equipo de docentes de la Clínica de desarrollos de proyectos

audiovisuales, Trinidad Creativa. En 2020, su obra teatral *Tucumán Jiangxy* fue seleccionada en un concurso del Instituto Nacional de Teatro y fue publicada en el libro *Dramaturgia del NOA*.

Lucía Dzienczarski

(Tucumán, 1994). Es Licenciada en Teatro y Profesora en Juegos Teatrales por la Universidad Nacional de Tucumán. Se desempeña como profesora de teatro para primera infancia. Dentro del teatro independiente se dedica a la dirección escénica y gestión cultural de proyectos de carácter situado, horizontales y colectivos. Dirigió *Reflexiones caninas. Dudar no está mal* (murga de estilo uruguayo Pa'LadRAR Fino) y *Un ensayo sobre la Negra y el Negro* (Coso de ensayo), obras seleccionadas en las recientes 37° y 38° ediciones de la Fiesta Provincial del Teatro. Actualmente se encuentra finalizando una Maestría en Teatro, con mención en Dirección escénica en la Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires.

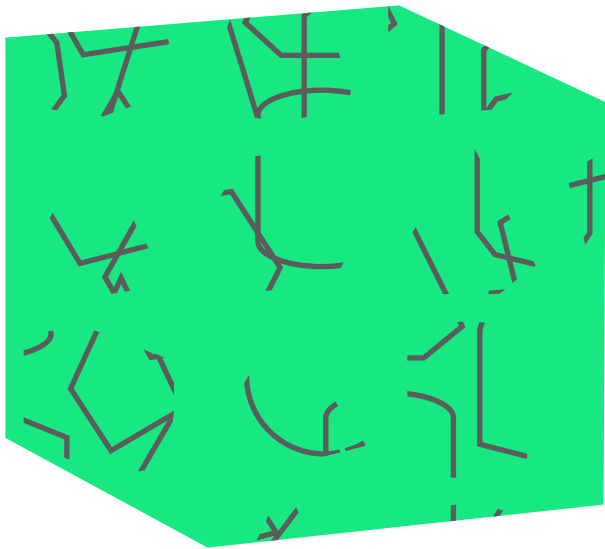
Jimena Mércol López

(La Rioja, 1984). Artista interdisciplinar, *performer*, directora y escenotécnica de las artes escénicas. Es Licenciada en Teatro con orientación Actoral y Escenográfica por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Es Doctoranda en Artes cohorte (2011) y se encuentra en desarrollo de su tesis doctoral, "Poéticas del disenso en la argentina reciente para una subjetividad emancipada,

en la obra de Emilio García Wehbi (1989-2019)”, en la Facultad de Artes de la UNC. Es Diplomada en Género y Movimientos Feministas por la Universidad de Buenos Aires (2019). Desde el 2011 hasta la actualidad es Profesora Adjunta a cargo en la Licenciatura en Arte Escénico de la Universidad Nacional de La Rioja en las asignaturas: Escenografía y Luminotecnia, Dirección en Arte Escénico, Improvisación y Antropología Teatral. Desde el 2022 forma parte del colectivo Red TEMID.

Fernanda Cecilia Albornoz

(Río Tercero, 1978). Iluminadora, musicalizadora y comunicadora. Es Técnica Superior en Técnicas Teatrales por la Universidad Provincial de Córdoba e integrante del Grupo Arazunú. Como técnica en artes escénicas ha trabajado en diversos proyectos realizando diseño, montaje y operación de iluminación, asistencia de dirección y asesoramiento artístico-técnico en obras de teatro, espectáculos de murga y danza e intervenciones performáticas callejeras. Es programadora musical de Radio Comunitaria La Quinta Pata. Desde el 2007 hasta la actualidad, es integrante del medio digital cooperativo *La tinta*, donde redacta contenido, realiza trabajos en el área administrativo-contable y articula con la Red de Medios Digitales y espacios del sector cooperativo. Desde el 2019 forma parte del colectivo Red TEMID.





unc



**artes
editorial**

