



DIRECCIÓN TEATRAL EN EL DIÁLOGO CON EL GRUPO:
ESCUCHA, DECISIÓN Y ENUNCIACIÓN

*THEATRE DIRECTION IN DIALOGUE WITH THE GROUP:
LISTENING, DECISION AND ENUNCIATION*

Fwala-lo Marin

CONICET - Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)

(fwalalo.marin@unc.edu.ar)

<https://orcid.org/0000-0002-2675-1932>



DOI: DOI: 10.32621/ACOTACIONES.2022.48.02
ISSN 2444-3948

Resumen: Este trabajo analiza el rol de la dirección en su desempeño al interior de los procesos escénicos y estudia el diálogo de quien dirige con el resto del grupo. A partir de entrevistas a directores y directoras de teatro independiente argentino de la ciudad de Córdoba, elaboramos conceptualizaciones acerca de las concepciones directoriales que se ponen en juego en el desarrollo de las prácticas. En este trabajo abordamos centralmente tres aspectos que configuran la dirección en el ámbito que estudiamos y que están vinculadas a la dimensión dialógica del trabajo grupal y la distribución de roles entre creadores. Revisamos el problema de las decisiones como competencia de la dirección, la cuestión de la escucha como capacidad a desarrollar y, por último, las responsabilidades enunciativas del rol.

Palabras Clave: teatro, teatro contemporáneo, director de teatro, grupo, creación artística.

Abstract: This work analyzes the role of the director in his performance within the scenic processes and it studies the dialogue between the director and the rest of the group. Based on interviews with directors of Argentine independent theater in the city of Córdoba, we elaborated concepts about the directorial conceptions that are put into play in the development of the practices. In this paper we will focus on three aspects that shape the direction in the field we are studying and that are linked to the dialogic dimension of group work and the distribution of roles among creators. We review the problem of decisions as a competence of management, the question of listening as a capacity to be developed and, finally, the enunciative responsibilities of the role

Key Words: Theatre, Contemporary theatre, Theatre directors, Groups, Artistic creation.

Sumario: 1. Introducción. 2. Dirección: ¿qué es lo específico del rol? 3. Las decisiones y las tensión entre el avance y la pausa. 4. Escuchar y provocar, hacer emerger y hacer hacer 5. Enunciación y rol intelectual. 6. Conclusiones. 7. Obras de referencia. 8. Notas

Copyright: © 2022. Este es un artículo abierto distribuido bajo los términos de una licencia de uso y distribución Creative Commons 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

FWALA-LO MARIN es Doctora en Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Actualmente, es becaria del CONICET bajo la dirección de la Dra. Ximena Triquell y el Dr. Jorge Dubatti. Su tesis se tituló «Concepciones de dirección en prácticas contemporáneas del teatro independiente de Córdoba». Anteriormente, obtuvo varias becas de investigación. Participa como expositora y organizadora de congresos nacionales e internacionales y publica en revistas académicas regularmente. Es docente de la Universidad Provincial de Córdoba y ha sido coordinadora del Programa Apoyo al Egreso de la Facultad de Artes de la UNC. Como dramaturga y directora de Lo Culinario Teatro estrenó *Bucear sin Agua. versión libre de textos producidos en la cárcel de mujeres de Bouver* (2021), *Ypacarat* (2017), *Negramarga* (2015), y *Reverso. Una historia de amor desde el ojo del verdulero* (2014).

I. INTRODUCCIÓN

Este trabajo se propone abordar las concepciones que directoras y directores tienen incorporadas para llevar adelante sus prácticas.¹ En particular, prestamos especial atención a aquellas concepciones vinculadas a la situación dialógica con el grupo. En primer lugar, deconstruimos a la decisión como competencia exclusiva de la dirección y consideramos en cambio su responsabilidad sobre sostener la tensión entre decidir y no decidir como funciones específicas de su rol en la dirección. En segundo lugar, examinamos en qué términos la escucha es una destreza o una capacidad que es requerida a quien ejerce el rol y qué afectaciones produce sobre la escena. En tercer lugar, complejizamos el supuesto rol intelectual que estaría ligado a la dirección para tomar en cuenta sus implicancias en la enunciación de los procesos grupales.

Nuestro estudio se centra en las concepciones directoriales en el teatro independiente y contemporáneo argentino, en particular en la ciudad de Córdoba como polo teatral.² Escogimos a una serie de directores y directoras a partir de criterios de «consagración» (premios y distinciones del campo) y edad (nacidos entre 1975 y 1985) (Bourdieu, 1995). Esta muestra nos permitió operar con trayectorias comparables: por ejemplo, contar con personas que se habían formado durante el periodo democrático y que eran consideradas referentes para el campo teatral.³ Realizamos entrevistas etnográficas que permitieron la construcción de «nueva reflexividad» (Guber, 2011, pág. 70) y aquí transcribimos algunos fragmentos de dichos documentos. El «dispositivo analítico» toma en cuenta la relación de las palabras y los decires de las y los directores con sus coordenadas contextuales (Glozman, 2016; Aguilar y otros, 2008). Mediante efectos metafóricos, desplazamientos y la observación de la relación entre el decir y el no decir, realizamos nuestras lecturas. Recuperamos de cada entrevista aquellos fragmentos que aportan a pensar a la dirección en su complejidad. Distinguimos en las palabras de directores y directoras, aquellas prácticas que dialogan con modos democráticos y complejos de ejercer la dirección, enmarcados en un rol que detenta poder y organiza el mundo sensible. Obtuvimos un panorama complejo sobre el que buscamos trazar algunos ejes para comprender las singularidades de un campo diverso. Nuestro enfoque es doble: investigadora y artista, alguien que estudia las concepciones directoriales en vínculo con el campo teatral independiente.⁴

Desde nuestra perspectiva, definimos la dirección teatral como un acto propositivo: quien dirige le propone a un grupo de personas un reparto singular de lo sensible y de ese modo plantea un modo de organizarse, de definir los objetivos poéticos y políticos del accionar del grupo (Marin, 2021b, pág. 76). Es decir, es en función del diálogo que el rol de la dirección invita a construir una forma de estar juntos. Quienes reciben ese convite inicial lo asumirán y transformarán y a partir de allí se conformarán como grupo. En ese momento, la dirección deja de estar afuera del colectivo, como proponente, para integrarlo como creador. Tomamos la noción de «reparto de lo sensible» de las reflexiones de Jacques Rancière (1996; 2009; 2011; 2012) y problematizamos la interpretación que hace Peter Boenisch (2015) para el campo de la dirección del concepto de reparto y de disenso.⁵

2. DIRECCIÓN: ¿QUÉ ES LO ESPECÍFICO DEL ROL?

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

Como organización u ordenamiento productivo, el poder busca obtener el mayor rendimiento y se lleva adelante mediante la división del trabajo, que requiere disciplina, jerarquía, vigilancia y la figura del «contramaestre» (Foucault, 1999, pág. 241). En el lenguaje náutico, el

contra maestre es aquel suboficial que dirige a los marineros bajo las órdenes de un oficial. La instrumentación localizada y específica de mecanismos de poder son entendidos como técnicas inventadas y perfeccionadas en el marco de una «tecnología» del ejercicio del poder (Foucault, 1999, pág. 241). Por lo tanto, la división del trabajo en roles jerarquizados del teatro moderno europeo implica esta tecnología del poder, cuyos contra maestres son los directores que dirigen al cuerpo artístico bajo las órdenes de un poder mayor que es el de la figura de la dirección del teatro.⁶ Este esquema implica disciplina de trabajo y promueve la mayor productividad: ya sea en calidad artística o en eficiencia en el uso de los recursos por unidad de producto (obra).⁷

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

3. LAS DECISIONES Y LA TENSION ENTRE EL AVANCE Y LA PAUSA

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

lo que siempre digo, cuando doy clases es... realmente y es lo básico, es la toma de decisiones. Tomar decisiones y tener la cabeza recontra focalizada en lo que estás haciendo. (Rodrigo Cuesta, comunicación personal, 26 de junio de 2017)

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

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

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

Dejar que la tracción se ejerza únicamente del lado del avance, significaría apostar a la sordera que se corresponde con proyectos que, aunque colectivos, se llevan a cabo como si fuesen unipersonales. Esos emprendimientos no toman en cuenta la heterogeneidad de sus integrantes y ni dan lugar a sus aportes. Proyectos que avanzan sin escuchar ni multiplicar sentidos, reduciendo las posibilidades de experiencia a la unicidad de una persona: quien ejerce la dirección. Para estos casos la figura de «genio artista» calza perfectamente. Al otro extremo, permitir que sólo jale el devenir recuerda a los proyectos paralizados en las fluctuaciones, como una boya que se mueve en la superficie de un lago. Esbozos de obras donde prima el ruido de las singularidades que no hacen el esfuerzo de encontrar y producir sus propios ecos, sus propias resonancias. En estos procesos se vive un estancamiento: no hay acumulación de materiales, no hay selección ni recorte. Solo se fluye hasta que las energías se agotan y los grupos se disgregan. En esos proyectos se suele decir «faltó decisión» o directamente «a ese proyecto le falló la dirección».

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

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

Como señala Daniela Martín, su tarea trasciende el hacer, su tarea es nutrir la tensión entre el avance y la pausa, sostener una dinámica grupal que pueda disgregar y avanzar. Cipriano Argüello Pitt, reflexionando

sobre el planteo de Bogart acerca de las decisiones y la violencia, plantea que:

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

Este autor señala algo que para no perder de vista: el objetivo de las decisiones es poder repetir lo que acontece en los ensayos, porque eso luego será puesta en escena, estreno y función. El horizonte es la repetición, recuperar aquello que el devenir produjo, verlo, focalizarlo, recortarlo del resto de la experiencia sensible, elegirlo: decidir qué queda.

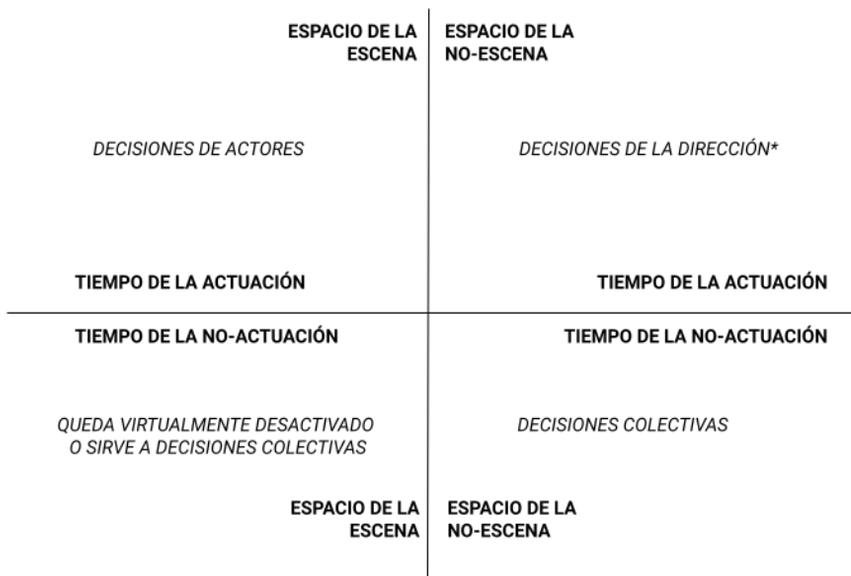
La cuestión del tiempo alimenta la tensión avance-pausa: avanzar cierra el proceso y disminuye el tiempo de ensayos; pausar las decisiones dilata el tiempo del proceso y aleja del horizonte la fecha del estreno.⁸ El tiempo del proceso está mediado por múltiples factores, uno de ellos es la convencionalización de lo que un proceso puede durar: 6 a 12 meses es un proceso corto, 1 año a varios años son procesos largos. Otro factor es la coordinación de agendas ajustadas: les entrevistades señalan una diversidad de coordinaciones de horarios, desde procesos intensivos en el tiempo a otros prolongados, cuyo denominador común es una inmensa inversión de tiempo.⁹ De esto podemos deducir que es necesaria la existencia de deseo para que todos y todas las integrantes continúen haciendo lugar en sus jornadas —siempre finitas en relación a las obligaciones—. Ese deseo requiere de ser sostenido en el tiempo o el proyecto se desgranaría. El tiempo *natural* del proceso es el cruce entre una multiplicidad de deseos, intereses y pulsiones de avance y de pausa. Entonces, aunque directoras y directores planteen una dicotomía entre el proceso y la decisión —y fijación— de la escena, es en realidad un equilibrio dinámico entre muchos factores. Podemos imaginar que una ética de trabajo comprometida con el proceso es aquella que logra sostener la tensión entre decidir y no decidir. Es parte, también, de concebir el rol en su capacidad de aminorar, apostar a las potencias y no de ejercer poder contra otros, decidiendo por sobre el proceso.

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

Lo que venimos nombrando con la tensión avance-pausa, Daniela Martín lo llama «ética de trabajo». Se refiere al tiempo y al ejercicio de la decisión: *dirige dirige*. En esa frase condensa la idea de que la dirección interviene: lo opuesto a dirigir sería dirigir sin dirigir, es decir no intervenir, no hablar y tampoco decidir. Es absolutamente revelador que para poder nombrar el tipo de dirección no haya palabras o conceptualizaciones, haya acto: se nombra haciendo aquello que se hace en el acto de dirigir, es decir, se interviene imaginariamente la escena. Acceder a lo que hace la dirección sólo es posible mediante la palabra performativa. Suponemos que recurren a «actuar» para explicar el rol debido a que la dirección no decide sobre aspectos constantes de un modo estable. Por eso, al ejemplificar la acción es posible dar cuenta de que ese carácter performativo: eso es *dirigir dirigir*.

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

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



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

El diagrama, aunque puramente ideal, organiza las decisiones en función de los tiempos y los espacios de las personas implicadas. En este esquema no estamos considerando las afectaciones de unas decisiones sobre las otras, sino únicamente quien y desde qué coordenada toma las decisiones. En el espacio de la escena y durante el tiempo de la actuación, lo que ocurra dependerá exclusivamente de los actores y las actrices, serán ellos los que tomarán las decisiones (básicamente sobre sus propias corporalidades). En el espacio de la no-escena y durante el tiempo de la no-actuación tendrán lugar las decisiones que el colectivo tome (suele denominarse trabajo de mesa o sólo charlas en torno al trabajo). Durante el tiempo de la no-actuación, el espacio de la escena queda virtualmente desactivado o se pone al servicio de las decisiones colectivas (mostrar cómo funciona la luz, la escenografía, por ejemplo, probar sin actuar). El espacio de la no-escena durante el tiempo de la actuación son las coordenadas de la dirección, ya que existe un conjunto de decisiones que ocurren únicamente en el momento de la actuación y en el espacio físico de quienes no actúan. Ese conjunto estricto es un

sitio casi exclusivo de la dirección, muy emparentado con la dirección de actores pero que la excede¹⁰. Hacemos la salvedad de que las y los artistas técnicos también pueden formar parte de las decisiones de esas coordinadas específicas. Jazmín Sequeira refiere a este conjunto como «micro decisiones».

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

Sequeira plantea que muchas decisiones se conversan colectivamente y en ese diálogo se resuelve cuál es la alternativa que se define: por ejemplo, podría ser establecer la fecha de estreno, precisar pasajes del texto, debatir sobre la apertura o cierre de los sentidos de una escena. Otras decisiones quedan en la órbita de la dirección, especialmente aquellas que operan sobre la afectación de los cuerpos y los materiales. También se decide cuál es la manera en que se afectará el espacio de la actuación, es decir, significa la eliminación de las demás alternativas y la opción por una palabra o acción desde el afuera del espacio de la actuación. Observamos que estas elecciones afectan a los demás artistas y su accionar, aunque no implica definir lo que quedará en la puesta en escena.

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

primero y principal [es] tomar las decisiones (...) es un caso particular el mío, en el cual yo me hago cargo de un montón de cosas podría delegar (...) me parece que es... el tomar decisiones (...) A ver, en esta cosa del yo no sé, cuando aparece el «sé», ser claro también en ese «sé» para que vayamos juntos también en ese camino. Me parece... no sé... la tarea del director me parece que es guiar al grupo, principalmente, me parece

que es acompañar el proceso de creación en conjunto, más allá de tomar las decisiones estéticas de lo que se quiere o hacia dónde vas a ir, me parece que es el laburo humano, con personas humanas y reales que me parece que hay que saber llevarla. (...)

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

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

No obstante, en la heterogeneidad de las concepciones teatrales, coexisten formas que asumen que las decisiones son una tarea relativa a la figura de la dirección. Algunas de ellas explican estructuralmente a la dirección por la toma de decisiones: más allá del título que el rol asuma, quien decide es quien dirige. Se ilustra en las frases de David Piccotto sobre una obra en la que, como actor, percibió que estaba asumiendo un rol directorial. Identificó que era quien tomaba las decisiones: «terminas siendo director de la propia obra, por más que llamás a alguien que te guíe, digamos, sos vos el que tomás decisiones» (Comunicación personal, 9 de junio de 2017). Y por decisiones, en su caso describe cuestiones relativas al dispositivo escénico y la puesta, cuestiones que abarcan la dramaturgia de la obra, aspectos del montaje de las escenas, las

personas que integrarán los elencos e inclusive el ritmo productivo o improductivo del ensayo.

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

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

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

Estas concepciones distintas respecto de las decisiones conviven en la diversidad de los modos de llevar adelante la dirección. Imaginando dos extremos de esta polaridad se constituirían la idea de *dirección como coordinación* y la de *dirección como autoridad verticalista*¹¹. Estos polos se materializan en la entrevista de de Jazmín Sequeira:

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

Por un lado, la coordinación presupone la abolición de la diferenciación del rol respecto de los otros, lo que implica la homogeneización de los roles. La coordinación a la que se refiere Sequeira es aquella que atiende únicamente a aspectos de dinámica de grupo y desestima otras implicancias del rol. Las decisiones se colectivizan, excepto aquellas que atañan a la organización grupal y las relaciones vinculares. Por otro lado, la figura de una autoridad verticalista remite al ejercicio autoritario del poder, que centraliza las decisiones de manera absoluta, cuyo

criterio personal prima por sobre los demás artistas implicados. Centraliza el sentido de la obra y desestima las relaciones vinculares y los afectos, la violencia de la decisión no deja fluir el devenir del proceso grupal. Desde nuestra experiencia y a partir del análisis de las entrevistas, los extremos, esquematizados, por cierto, resuenan a las tradiciones históricas del teatro de creación colectiva y del teatro moderno parisino. Consideramos que los modos contemporáneos de ejercer la dirección se mantienen en la tensión avance-pausa: caer de un lado del abismo sería una dirección autoritaria, caer del otro lado sería desdibujar la dirección para que sea una mera coordinación de voluntades individuales sin especificidad en lo artístico.

4. ESCUCHAR Y PROVOCAR, HACER EMERGER Y HACER HACER

En las entrevistas se menciona la «escucha» como una expresión fundamental del glosario de la práctica teatral.¹² La palabra en sí es indeterminada y en esa opacidad radican también sus posibilidades, ya que cada hacedora y hacedor podrá entenderla en sus términos y según sus propios objetivos estéticos. No cabe duda que la escucha se configura como una destreza o una capacidad que la dirección necesita adquirir y ejercitar. Igualmente, quien dirige cultivará la percepción en torno a las cuestiones que le parezcan fundamentales, para luego intentar intervenir sobre la escena y alterarla. En este pasaje de la entrevista, Daniela Martín explicita lo que implica la escucha para sus formas de dirección:

después, en el ensayo, la tarea es la atención, la escucha. No con lo que dicen sino la escucha de lo que va pasando, eso es todo el laburo, para mí el laburo grueso de la dirección, de este tipo de dirección, es (enfaticando) saber escuchar lo que pasa en escena. Y no es lo que dicen los actores. Sino que son los tiempos, las atmósferas, los posibles sentidos, qué va pasando con el cuerpo, dónde se traba un cuerpo. Por eso, una idea de escucha más integral. Para mí ese es como el laburo y de lo que vas diciendo, también. De cómo intervenís en la escena. Ese es un laburo, un laburazo. Porque no es que vos tiras la pauta y ya está. (con énfasis) No, sino después cómo (se interrumpe) Hay toda una etapa de ensayos en la que me meto (...) Pero, del ensayo en sí, más allá de la pauta, ese es el laburo. Es poder estar como al vuelo agarrando una posibilidad de

algo y pedirlo, proponerlo, estimularlo, provocarlo, poner problemas. (Daniela Martín, comunicación personal, 7 de diciembre de 2018)

El objetivo de la escucha es activar una actitud perceptiva que esté al acecho de potencias en la escena y que, al divisarlas –como un ave que ve su presa–, produzca una provocación que altere el estado de las cosas, modificando la actuación y el accionar de los artistas implicados.¹⁵ Dicha búsqueda de perturbación podría traducirse en hacer que la palabra de la dirección produzca otra palabra, gesto o movimiento como reacción o respuesta a ella. O bien, incitar e inducir a alguien a que ejecute algo: con una consigna, un o una artista iluminadora podría decidir alterar un haz de luz en un ensayo, que a su vez moverá e incitará la escena. También podría significar irritar o estimular a actores o artistas técnicos con palabras o actos para que se enojen, para molestarlos y promover cambios. Lo cierto es que la estimulación demanda del otro algún tipo de reacción y una actitud activa respecto de esa provocación.

En el caso particular de Daniela Martín, la escucha refiere a la observación de las situaciones grupales y la atención a los emergentes, ya sean del grupo o del proceso creativo. Ella habla de lo que acontece o «lo que pasa en escena» como lo que ocurre en las atmósferas, en los cuerpos, en los sentidos. Lo que se observa como acontecimiento es lo que es potente para la subjetividad y singularidad de quien lo ve. En otras palabras, es un recorte de todo lo que hubiera sido posible observar, es sólo una porción que se selecciona mediante la percepción de lo que acontece y que se pone en foco mediante la estimulación. La operación de recortar, organiza el mundo sensible. De ese modo, la dirección acentúa situaciones, emergentes, materiales, palabras o acciones movilizándolo al proceso creativo o al grupo humano. De ahí que las destrezas que desarrolla la dirección están relacionadas con la capacidad de observación y de intervención, muy por el contrario de modos jerárquicos que ejercitan habilidades para comandar o proponer la totalidad de los actos grupales.

En varias entrevistas la escucha y la percepción formaron parte de las definiciones sobre dirección. María Palacios asevera que el registro es central y se refiere a la percepción corporal en el ensayo y sobre el proceso de trabajo: «en mi cuerpo se van registrando cosas, es como una cosa de esponja, que va tomando, tomando, tomando» (comunicación personal, 30 de mayo de 2018). Marcelo Arbach plantea que la dirección

«es aprender a percibir, a ver, a escuchar» y que parte del trabajo en el ensayo es hacer «un calentamiento de la percepción, de la escucha, de la predisposición espiritual» (Comunicación personal, 14 de noviembre de 2019). Igualmente, Eugenia Hadandoniou afirma que la dirección es «una gran escucha» y que demanda una disposición activa, lo que lleva a entender el rol de directores como «propiciadores» (Comunicación personal, 10 de julio de 2018). David Piccotto manifiesta que «la dirección es saber escuchar del otro lo que uno no tiene, que el otro te da» con el fin de complejizar la mirada, además dice sobre el ensayo que la dirección requiere «saber escuchar y meterse en los lugares precisos» (Comunicación personal, 9 de junio de 2017). En la misma sintonía, Gonzalo Marull declara que quien dirige necesita «ser una persona generosa y que escucha, si no tenés generosidad, si no tenés escucha [los procesos no fructifican]» (Comunicación personal, 20 de abril de 2018).

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

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

Gallo presta toda su escucha a la escritura en el espacio, a la composición de climas, a los materiales textuales, ya que su objetivo es la materialización de aquello que, al verlo, reconoce como dentro de sus objetivos estéticos. Para provocar, *trata de hacer emerger*, es decir, interviene dejando que el propio movimiento del proceso haga aflorar aquello que busca. Emerger refiere a lo fluido, no a lo forzado, es algo que flota, que sale de lo oculto y surge: es más una acción de la cosa que emerge

que una acción de alguien. Lo que el director hace es promover la emergencia de la cosa. Sigue existiendo una intervención, pero como antes, no es comandar ni forzar.

5. ENUNCIACIÓN Y ROL INTELECTUAL

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

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

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

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

F: En estos roles operativos

D: Exactamente sí, se realizan colectivamente o se realizaron en «Rece-taria» colectivamente, pero si los voy enunciando yo porque sí, soy como

la que estoy más acostumbrada a hacer esto. (Daniela Martín, comunicación personal, 7 de diciembre de 2018)

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

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

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

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

Inclusive cuando Arbach recupera de su trayectoria universitaria aquello que fue trascendente, rescata las formaciones teórico filosóficas que tomó por fuera de la formación teatral. En este discurso y varios

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

Entonces, me gustaba esa vinculación del teatro en la práctica y filosofía en la teoría. Nuestra generación siempre fue crítica de la formación de la facu. Siempre fue crítica. [En la facultad] era como que hacíamos talleres, pero no había una formación sistematizada. Con decirte que la mayoría de los profes no te daban apuntes o te decían que no leas porque se estructura la mente si lees. Y yo creo que esa postura crítica de nuestra generación es la que cambió la onda ahora de la facu. (...) Sucede también con los seminarios optativos que nos dan en cuarto y quinto. Me acuerdo que estaba Jorge Díaz en la dirección¹⁴, que empieza a traer gente. Los que venían a los festivales internacionales o directores que traía el Gette, empiezan a dar los seminarios. Para mí fue revelador tener los seminarios con Daniel Veronese, Rafael Spregelburd, Alejandro Catalán, Guillermo Heras, de los que me acuerdo, y era gente que podía dar razones de sus procesos creativos y explicar por qué hacían lo que hacían y de dónde venía. Para nosotros fue revelador porque sí, hay gente que piensa lo que hace y puede dar razones de ello. Entonces, me parece que ahí toda la generación nuestra se empezó a interesar por ese tipo de formación. A dar razones, pensar sobre lo que se hace, leer (con énfasis), indagar, formase (...) [Ahora decimos] bueno, *¿Qué querés indagar? ¿Qué preguntas te hacés? ¿Qué querés comprobar? ¿Qué te interesa? ¿Por qué sería esto interesante? ¿Por dónde vas? ¿Cómo podés escribir un proyecto?* (Comunicación personal, 14 de noviembre de 2019)

Para Arbach, dar razones de los procesos creativos implica poder observarlos, distanciarse de ellos, escucharlos y poder enunciar problemáticas de creación. Lejos de imponer la teoría a la práctica, se realiza el movimiento inverso que hace de la praxis una oportunidad para producir pensamiento específico. Es interesante que muchas directoras y directores ejercitan este trabajo como parte de su rol. Antes hemos hablado de la filosofía de la praxis teatral y de la producción

de conocimiento específico desde el campo del arte en relación a esta investigación. Esas aseveraciones son válidas en estos casos, en las que quienes dirigen asumen una posición comprometida con la reflexión y la producción discursiva con un objetivo también pedagógico. Daniela Martín también recupera en su trayectoria formativa los indicios de su propio placer por el campo teórico:

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

Considerar que la reflexión teórica es un espacio de creatividad e imaginación es posicionar este tipo de producción discursiva en el mismo campo que la producción de obra. Ser creativos y singulares es válido para ensayar, evidentemente, pero son rasgos que este conjunto de hacedoras y hacedores también coloca en el campo de la reflexión sobre la práctica: un rol intelectual que busca producir movimiento y que recoge de la escena sus vibraciones para generar nuevas resonancias.¹⁵

6. CONCLUSIONES

Hemos revisado hasta aquí tres aspectos concernientes a la dirección teatral en su vínculo con los grupos entendiendo que el rol de la dirección puede promover instancias de escucha, diálogo y creación horizontal. La propuesta fue problematizar las afirmaciones habituales sobre la dirección que encasillan las posibilidades de acción del rol sobre la base de conceptualizaciones que no dan cuenta de su complejidad. Abogamos por una comprensión de las prácticas directoriales en procesos y en ensayos, así como todos aquellos usos del tiempo vinculados al quehacer teatral pero que no están directamente relacionados con la producción de obra. De este modo, «tomar decisiones» deja de ser la competencia prioritaria del rol para pasar a ser una parte de una labor más compleja

que implica a veces no tomar decisiones y estar a la escucha de lo que el devenir grupal requiere. Nuestro propósito es desmontar las visiones sobre la dirección que responden a un modelo único de producción teatral, correspondiente a la productividad, los sentidos únicos y las autorías excluyentes. Buscamos comprender otros fenómenos y también, analizar a la luz de otros elementos las formas hegemónicas de hacer: ¿qué autorías se construyen en la creación grupal de una puesta en escena? Si la dirección pierde el control del sentido de la obra, ¿qué posibilidades se disparan? Si para la creación escénica hacemos un uso del tiempo a contramano de los paradigmas neoliberales, ¿tenemos oportunidad de alumbrar otros mundos posibles?

7. OBRAS DE REFERENCIA

- ALEGRET, MAURO. (2017). *Condiciones y convenciones del Teatro Independiente Cordobés* [Tesis doctoral inédita]. Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- AGUILAR, PAULA; BACCI, CLAUDIA; INSAUSTI, JOAQUÍN; FERNÁNDEZ CORDERO, LAURA; GASPARIN, MARÍA FLORENCIA; GUEMBE, MARÍA LAURA; OBERTI, ALEJANDRA; PELLER, MARIELA; VACAREZZA, NAYLA. (2008, 10-12 de diciembre). *El análisis de los discursos sociales. Entre el pecado de la referencialidad y la tentación del esoterismo* [ponencia]. I Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales, La Plata, Argentina. http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.9535/ev.9535.pdf
- AGUIRRE VISCONTI, GABRIELA. (2021). *Temporalidades diversas en la creación escénica de la ciudad de Córdoba* [Tesis doctoral inédita]. Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- ARGÜELLO PITT, CIPRIANO. (2015). *Dramaturgia de la dirección de escena*. Paso de Gato.
- BOENISCH, PETER. (2015). *Directing scenes and senses: The thinking of Regie*. Manchester University Press.
- BOGART, ANNE. (2013). *La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte*. Alba.
- BOURDIEU, PIERRE. (1995). *Las reglas del arte* (T. Kauf, trad.; 6ta ed.). Anagrama.

- CHEVALLIER, JEAN-FRÉDÉRIC. (2011). *El teatro hoy: una tipología posible*. Cuadernos de Ensayo Teatral Paso de Gato.
- DUBATTI, JORGE. (2016). *Una filosofía del teatro. El teatro de los muertos*. ENSAD.
- FOUCAULT, MICHEL. (1999). Las mallas del poder. En *Estética, ética y hermenéutica*. Obras esenciales, Volumen III (pp. 235-254). Paidós.
- FOUCAULT, MICHEL. (2019). Las relaciones de poder penetran en los cuerpos. En *Microfísica del poder* (pp. 177-190). Siglo Veintiuno.
- FUKELMAN, MARÍA. (2017). *El concepto de «Teatro independiente» en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral Estudio del período 1950-1946* [Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras UBA]. Repositorio Institucional FILO UBA. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4668>
- GLOZMAN, MARA. (2016). Lingüística, materialismo, (inter)discurso: elementos para una lectura de *Las verdades evidentes*. En M. Pêcheux, Michel, *Las verdades evidentes: lingüística, semántica, filosofía* (pp. 7-18). Ediciones del CCC Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
- GUBER, ROSANA. (2011). *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Siglo Veintiuno Editores.
- HALAC, GABRIELA. (2006). Teatro independiente de Córdoba. Identidad y memoria. *Cuadernos de Picadero, II*. Instituto Nacional del Teatro.
- HEINICH, NATHALIE y SHAPIRO, ROBERTA. (2012). *De l'articulation. Enquêtes sur le passage à l'art*. Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.
- KARTUN, MAURICIO. (2001). *Escritos. Mauricio Kartun. 1975>2001*. Ed. Libros del Rojas, UBA.
- MARIN, FWALA-LO. (2018a). Dirección Teatral: del mundo del pensamiento al universo de las relaciones de grupo. Reflexiones en torno los procesos de escenificación del Teatro Independiente de Córdoba. *Telondefondo, 14*(28), 94-106. <https://doi.org/10.34096/tdf.n28.5480>
- MARIN, FWALA-LO. (2018b). Los trabajadores del arte. El caso de los directores de teatro independiente en Córdoba. *Revista Pilquen - Sección Ciencias Sociales, 21*(3), 11-21. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=347559520002>

- MARIN, FWALA-LO. (2019a). De puentes y orillas: festivales como vínculo del teatro de los setenta con el teatro de postdictadura en la trayectoria de directores de Córdoba, Argentina. *Latin American Theatre Review*, 53(1), 59-78. <https://doi.org/10.1353/ltr.2019.0022>
- MARIN, FWALA-LO. (2020). Claves metodológicas para un estudio de la dirección teatral en las prácticas y procesos de creación escénica. Un estudio en el teatro independiente argentino. *Revista Artescena* (10), 93-108. http://www.artescena.cl/wp-content/uploads/2020/12/Artescena_10_Art_6-Clavesmetodolo%C-C%81gicas-para-un-estudio-de-la-direccio%CC%8Inteatal-visto-Final.pdf
- MARIN, FWALA-LO (2021a). *Concepciones de dirección en prácticas contemporáneas del teatro independiente de Córdoba* [Tesis doctoral]. Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/22247>
- MARIN, FWALA-LO. (2021b). Injusticias en los campos artísticos: el caso de directoras teatrales contemporáneas en Córdoba, Argentina. *Debate Feminista* (62), 72-94. <http://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2021.62.2274>
- MARIN, FWALA-LO. (2021c). Dirección en el teatro independiente argentino. Coordenadas conceptuales para una comprensión de sus procesos estéticos y políticos. *Panambi* 12, 17-27. <https://doi.org/10.22370/panambi.2021.12.2479>
- MARIN, FWALA-LO. (2021d). Perspectivas históricas del rol de la dirección teatral en el teatro argentino y contemporáneo. Tránsitos desde el teatro moderno europeo hasta el teatro independiente en Córdoba, Argentina. *Nouveaux mondes mondes nouveaux* (octubre 2021). <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.85583>
- MUSITANO, ADRIANA. (2017). *El nuevo teatro cordobés, 1969-1975. Teatro, política y universidad*. Universidad Nacional de Córdoba e Instituto Artes del Espectáculo de la Universidad Nacional de Buenos Aires.
- PROUST, SERGE. (2001). Une nouvelle figure de l'artiste: Le metteur en scène de théâtre. *Sociologie Du Travail* 43(4), 471-489.

- PROUST, SERGE. (2012) Les metteurs en scène de théâtre entre réussite sociale et remise en cause ontologique. En N. Heinich y R. Shapiro (ed.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art* (pp. 95-112). Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.
- RANCIÈRE, JACQUES. (1996). *El desacuerdo. Política y filosofía*. Ediciones Nueva Visión.
- RANCIÈRE, JACQUES. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Cristobal Durán, Helga Peralta, Camilo Rossel, Ivan Trujillo y Francisco de Undurranga (trad.). LOM Ediciones.
- RANCIÈRE, JACQUES. (2011). *El malestar de la estética*. Capital intelectual.
- RANCIÈRE, JACQUES. (2012). *El método de la igualdad. Conversaciones con Laurent Jeanpierre y Dork Zabunyan*. Ediciones Nueva Visión.

8. NOTAS

- ¹ Este trabajo es parte de los resultados de nuestra investigación doctoral sobre la dirección en el teatro independiente de Córdoba, financiada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas en el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades «María Saleme de Burnichón» de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- ² Sobre el concepto de teatro independiente en Argentina sugerimos los trabajos y la tesis de María Fukelman (2017), la tesis de Mauro Alegret (2017), la tesis de Gabriela Aguirre Visconti (2021), el artículo de Gabriela Halac (2006) y el libro de Adriana Musitano (2017), así como otros trabajos de nuestra autoría (2018a; 2019; 2021c).
- ³ La muestra quedó conformada por David Piccotto, Marcelo Arbach, Daniela Martín, Martín Gaetán, Rodrigo Cuesta, Luciano Delprato, Eugenia Hadandoniou, María Belén Pistone, María Palacios, Gonzalo Marull, Jazmín Sequeira y Maximiliano Gallo.
- ⁴ Ofrecemos la complejidad de un planteo metodológico para un estudio de la dirección teatral en «Claves metodológicas para un estudio de la dirección teatral en las prácticas y procesos de creación escénica. Un estudio en el teatro independiente argentino» (2020).

- ⁵ Para las conceptualizaciones sobre la especificidad del rol de la dirección teatral sugerimos ver el libro de Peter Boenisch (2015), el libro de Nathalie Heinich y Roberta Shapiro (2012), en especial el capítulo de Serge Proust (2012) y algunos artículos de nuestra autoría en los que profundizamos esta noción y su articulación con los conceptos de Rancière (2018b; 2021c).
- ⁶ Recordemos que el director del teatro es una figura relacionada al teatro como negocio, es el empresario teatral que garantiza la obtención de beneficios para su empresa: sean económicos o simbólicos.
- ⁷ Para profundizar la construcción histórica del rol de la dirección desde el teatro moderno europeo a la dirección en el teatro independiente contemporáneo argentino, recomendamos el artículo «Perspectivas históricas del rol de la dirección teatral en el teatro argentino y contemporáneo. Tránsitos desde el teatro moderno europeo hasta el teatro independiente en Córdoba, Argentina» (2021d).
- ⁸ Cuando decimos que avanzar produce el fin del proceso nos referimos a que a medida que se progresa con la definición de alternativas, el proceso va viendo su horizonte de cierre.
- ⁹ Respecto de la distinción entre las tareas de producción y aquellas específicas de la dirección hemos propuesto un análisis pormenorizado en nuestra tesis doctoral (2021a), específicamente en la sección «Reparto de lo sensible: la ilusión de la producción ejecutiva y el peso de la consigna». Allí, planteamos que la organización temporal y espacial de los artistas influye de manera rotunda en la metodología de creación que derivará en una poética particular. Nos apoyamos en la conceptualización de Rancière acerca del reparto de lo sensible como aquella distribución de los cuerpos y las tareas en tiempos y espacios: quienes tienen acceso a tener voz y parte en la construcción de un común –una obra– estará definido por cierta organización específica de ese sensible. Es decir, si los actores o actrices tienen parte en la construcción de sentido, o acaso si iluminadores o escenógrafos tendrán algo para decir y ser tenidos en cuenta, dependerá del reparto de lo sensible que la dirección proponga. Por ello no es menor que aquellas tareas aparentemente domésticas, como lo es organizar espacios y tiempos, sean en realidad condicionantes de los procesos creativos, los sentidos y la construcción del vínculo entre teatro y comunidad.
- ¹⁰ El montaje de otros materiales también forma parte de este conjunto y la dirección de actores no abarca esas especificidades.

- ¹¹ La dirección como coordinación tiene como fuente la corriente de la creación colectiva que en los años 60 y 70 tuvo su auge en el teatro de Córdoba. Las particularidades de esta forma de crear implicaban la ruptura de las jerarquías entre autor, actor y director, a la vez, la figura de la coordinación asumía la responsabilidad de la dinámica grupal por encima de las decisiones sobre materiales escénicos, que eran tomadas de manera colectiva.
- ¹² La «escucha» también está presente en la cotidianeidad de las conversaciones teatrales, en clases, talleres, procesos escénicos, por mencionar algunos espacios donde el término es recurrente.
- ¹⁵ En la entrevista con David Piccotto se evocó la imagen del ave: [durante el ensayo] «miraba mucho, observaba, creo que es [una característica] mía, o puedo decir de un director, una observación de halcón» (Comunicación personal, 9 de junio de 2017). El ojo del halcón es una metáfora que también utiliza Mauricio Kartún para mirar el teatro (2001, pág. 38).
- ¹⁴ Fue el Jefe de Departamento de Teatro de 1995 a 2001.
- ¹⁵ Otros directores también refirieron a la relación entre teoría y práctica, por ejemplo, Luciano Delprato se posicionó como «la persona más libresca del grupo, el que estaba como más interesado por el vínculo, por el viaje entre teoría y práctica» (Comunicación personal, 21 de marzo de 2019).