

El rol de la dirección en la intersección entre metodologías de trabajo creativo y condiciones materiales en el teatro independiente argentino

The role of direction in the intersection between creative work methodologies and material conditions in the Argentinean Independent Theatre

Fwala-lo Marín

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas,
Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía
y Humanidades “María Saleme de Burnichón”,
Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
fwalalomin@gmail.com

Recibido: 04/01/2022
Revisado: 27/07/2022
Aceptado: 27/07/2022
Publicado: 31/07/2022

Sugerencias para citar este artículo:

Marín, Fwala-lo (2022). «El rol de la dirección en la intersección entre metodologías de trabajo creativo y condiciones materiales en el teatro independiente argentino», *Tercio Creciente*, 22, (pp. 131-144), <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.22.6882>

Resumen

En este trabajo presentamos un análisis del modo de producción del teatro independiente en la intersección entre las condiciones materiales y las concepciones de los y las artistas, desde el rol de la dirección teatral. Revisamos el concepto de teatro independiente desde una perspectiva histórica y jurídica, asentada en las prácticas territoriales foco de nuestra atención. Presentamos una conceptualización del rol de la dirección como una figura propositora: esto nos permite diferenciar tipos de objetivos para proyectos escénicos, complejizando a la producción de obra como único horizonte posible. Por último, reconocemos procedimientos directoriales relativos a las dinámicas de trabajo grupal y describimos condiciones materiales y usos de estos recursos en el ámbito del teatro independiente.

Palabras clave: Teatro independiente; Teatro contemporáneo argentino; Dirección teatral; condiciones de producción; concepciones.

Abstract

In this work we present an analysis of the mode of production of independent theatre at the intersection between material conditions and artists' conceptions, from the role of theatre director. We review the concept of independent theatre from a historical and legal perspective, based on the territorial practices that are the focus of our attention. We present a conceptualisation of the role of the director as a propositional figure: this allows us to differentiate types of objectives for scenic projects, making the production of a play more complex as the only possible horizon. Finally, we recognise directorial proceedings related to the dynamics of group work and describe the material conditions and uses of these resources in the field of independent theatre.

Keywords: Independent theatre; Contemporary Argentinean theatre; Theatre Director; Production conditions; Conceptions

Introducción

El presente trabajo se enmarca en investigaciones sobre el teatro contemporáneo argentino enfocadas en los procesos de creación del teatro independiente de la ciudad de Córdoba. En particular, nuestro enfoque se centró en el rol de la dirección y su especificidad en la esfera doméstica de la producción escénica: los ensayos y los procesos. La pregunta que motorizó nuestro estudio está ligada a nuestro anclaje académico y a la vez práctico: quien escribe es también hacedora teatral y directora, por ello, comprender los procedimientos y las concepciones que movilizan a actuar a directores y directoras era una pregunta también vital. Optamos por un estudio territorial que aportara a la cartografía de los teatros argentinos: el valor de su multiplicidad se alimenta de las singularidades locales extendidas a lo largo y ancho de la nación. El caso de la ciudad de Córdoba es particular: un teatro forjado desde tradiciones latinoamericanas de creación colectiva, amasado por una comunidad en lucha, templado en festivales y al calor de gobiernos de fuerte sesgo neoliberal. De fuerte tradición grupal, estudiar un rol que se diferencia del grupo podía traernos luz respecto de la especificidad de la dirección. Es en este marco que elaboramos una metodología de trabajo que fuera capaz de documentar y analizar un rol eminentemente inmaterial y que nos otorgara las distancias reflexivas necesarias para abordar este problema.

Decidimos estudiar las prácticas directoriales de un conjunto de referentes del teatro independiente de la ciudad, escogidos mediante criterios de consagración y edad. Realizamos entrevistas a este conjunto de directoras y directores, bajo la premisa de que la entrevista descubre una nueva reflexividad (Guber, 2011, p. 70). Luego, analizamos las concepciones directoriales contenidas en los textos mediante diversas herramientas de análisis del discurso.

En este trabajo abordaremos algunos de los resultados obtenidos a partir de este análisis, particularmente aspectos del trabajo creativo de directores y grupos, considerando

no solo los recursos materiales, humanos y temporales, sino también las concepciones de los hacedores. Nos preguntamos por el tipo de proyectos se formulan y sus objetivos vinculados, las acciones que lleva adelante la dirección para gestionar a las condiciones de producción y dirigir las dinámicas grupales y, por último, la relación de los grupos con el tiempo como recurso y condicionante de los proyectos escénicos. En ocasiones se intenta explicar el proceso exclusivamente a través de sus condiciones de producción, no obstante, ese enfoque pierde de vista otros aspectos. ¿Cuáles son las formas que toman los procesos de creación? ¿Cuáles son los objetivos de un proceso? ¿Qué modalidades toma el trabajo? ¿Cuál es la relación entre el grupo y el rol de la dirección, a la luz de lo que ya analizamos? ¿Cómo se configura la dinámica grupal, qué premisas toma? ¿Qué papel juega el tiempo?

Teatro independiente

El teatro independiente es el medio en el cual realizamos nuestras observaciones debido a que creemos que en sus modos de hacer y organizarse los tiempos del neoliberalismo se resquebrajan y nos permiten hacer observaciones diferentes a las que notaríamos en el teatro con fines de lucro, teatro comercial o teatro profesional. Estos tres términos corresponden a un mismo modo de producción basado en la productividad y que es mayormente reconocible en el sistema teatral de la ciudad de Buenos Aires. Sin embargo, en otras ciudades del país, como Córdoba, el teatro independiente se diferencia más fuertemente del teatro oficial que es gestionado e ideado por las instituciones estatales de diferentes niveles.

Al referirnos a teatro independiente tomamos en cuenta una categoría histórica apropiada por una comunidad en un territorio particular y a la vez, una descripción normativa contenida en una ley nacional. Como categoría de orden histórico, retomamos la conceptualización elaborada por María Fukelman sobre los orígenes del teatro independiente en la ciudad de Buenos Aires en 1930:

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

Para 1998, en pleno gobierno neoliberal, la comunidad del teatro en el país consiguió la sanción de Ley Nacional de Teatro N° 24800 define al teatro independiente como objeto de protección, gestión y resguardo de este instrumento jurídico. Dicha delimitación es utilizada para fijar políticas de apoyo y subvención. La ley enuncia que dará expresa y preferente atención al teatro

que no supere las trescientas localidades y que tengan la infraestructura técnica necesaria como asimismo, los grupos de formación estable o eventual que actúen en dichos ámbitos y que presenten ante la autoridad competente una programación preferentemente anual. Para ello se establecerá, en la reglamentación, un régimen de concentración a fin de propiciar y favorecer el desarrollo de la actividad teatral independiente en todas sus

formas. (Ley 24.800, 1997, art. 4)

Para Fukelman hoy persiste tanto la ausencia de fines de lucro “por más de que ya no está mal visto vivir de la profesión, si es que esto es posible” como la búsqueda de “realizar un teatro de alta calidad estética” (2017b, p. 14). La autora resalta la “autonomía ideológica” como rasgo característico, lo que significa que los organismos del estado no imprimirán sus perspectivas en la factura de los espectáculos: “tienen la libertad para decidir qué van a hacer y cómo lo van a hacer” (2017b, p. 14). En la actualidad y en el territorio particular de la ciudad de Córdoba el teatro independiente conjuga aspectos materiales, como el modo de gestión y producción descrito por Fukelman, y también concepciones que funcionan como motores de las formas de ser y hacer el teatro. En trabajos anteriores identificamos dos tradiciones que se yuxtaponen y perviven en el teatro independiente de esta ciudad y que en esa superposición le dan sus propias características. Una de las tradiciones es aquella que se hereda del teatro moderno europeo e implica la división de roles, la organización jerarquizada, la autonomía de la puesta en escena como obra de arte y la aparición de la figura de la dirección teatral. En el presente esta tradición es reconocible por la profesionalización de los y las artistas en roles definidos por los que obtienen un prestigio específico. La otra tradición está vinculada al teatro latinoamericano de creación colectiva de los años 60 y 70 y a los profundos y frecuentes vínculos de la comunidad teatral con otros artistas y eventos de la región. Sus características fueron el trabajo creativo eminentemente colectivo, la ruptura de la jerarquía entre autor, actor y director y el compromiso político en una época de grandes convulsiones. A estos aspectos los grupos del Nuevo Teatro de Córdoba, según los nombra Adriana Musitano y equipo (2017), realizan su propia apropiación e incorporan aspectos vinculados a las enseñanzas que Jerzy Grotowski dejó mediante una visita. Así es como creación colectiva significa, en Córdoba, la experimentación y la práctica como método de trabajo, además de los rasgos “originales”. En 1976 se instaura en Argentina un Golpe de Estado Cívico Militar que derriba el Estado de Derecho y sus garantías constitucionales. El aparato del Estado se pone al servicio del terrorismo y asesina a numerosos ciudadanos que pugnaban por otros mundos posibles. Es en este marco que los artistas que se alineaban a la creación colectiva fueron perseguidos, desaparecidos u obligados al exilio. Por este motivo, la actualización de esta tradición en el presente no es transparente ni evidente. En otros trabajos hemos revisado este proceso con detenimiento y nuestras conclusiones son que en la actualidad los rasgos heredados de la tradición latinoamericana de la creación colectiva son el trabajo horizontal y grupal, la experimentación como forma de trabajo y la potencia organizativa de la comunidad. Producir teatro independiente en Córdoba, en la actualidad, implica en gran medida recuperar esta historia y renovarla, ya que sólo tiene lugar en este ámbito.

Metodologías de trabajo

En la literatura relativa al teatro contemporáneo, en pocas oportunidades se abordan procesos de producción de puestas en escenas. Por ejemplo, en *Contemporary mise en scene: staging theatre today* de Patrice Pavis (2013), se toman las producciones de directores y directoras con el objeto de elaborar conceptos acerca de la puesta en

escena europea y norteamericana en la actualidad. En esos escasos trabajos en los que se deconstruyen obras a posteriori de su presentación, solo se profundiza en algunos aspectos del proceso –como los relativos al tratamiento de los “materiales” (Baillet y Naugrette, 2013, p. 121). – y otros quedan en la completa oscuridad. En ocasiones se intenta explicar el proceso exclusivamente a través de sus condiciones de producción, no obstante, ese enfoque pierde de vista otros aspectos. ¿Cuáles son las formas que toman los procesos de creación? ¿Cuáles son los objetivos de un proceso? ¿Qué modalidades toma el trabajo? ¿Cuál es la relación entre el grupo y el rol de la dirección, a la luz de lo que ya analizamos? ¿Cómo se configura la dinámica grupal, qué premisas toma? ¿Qué papel juega el tiempo?

Proyectos y objetivos

Con anterioridad hemos examinado que la dirección tiene un rol propositivo a la hora de configurar un proyecto: implica la formulación de una propuesta de distribución particular de lo sensible para un proceso creativo a distintos artistas, quienes asumirán y transformarán ese convite inicial y a partir de allí se conformarán como grupo. En ese momento, la dirección deja de estar afuera del colectivo, como proponente, para integrarlo como creador. El giro introducido es que la dirección no se limita a la organización del reparto de lo sensible de una obra en particular ni de los materiales y las personas implicadas, sino que en este esquema el reparto de lo sensible está radicado en la grupalidad. Lo que significa una forma de estar juntas como hacedores, una forma de crear colectivamente y una forma de relacionarse con espectadores en lo que será la obra (Autor, año).

Esa actitud fundante puede significar aventurar distintos tipos de propuesta: una posible temática o materialidad textual, una idea de dispositivo o una forma de trabajo grupal, ya que los tipos de proposiciones posibles son varios. Ahora bien, una vez asumida la proposición del director/a por el grupo, se establecen objetivos, expectativas o al menos horizontes hacia los que caminar en conjunto. Se proyecta ir hacia allí, asumiendo que habrá un proceso para arribar a una conclusión, a un resultado.

Nos interesa problematizar esa noción que suele asociarse únicamente con la idea de obra como producto, cuando en realidad en numerosas ocasiones el objetivo es la dinámica en sí, como en los proyectos de Jazmín Sequeira y Daniela Martín. María Palacios plantea que indaga sobre “el deseo de trabajar con otrx, de encontrarse con alguien en el escenario” para iniciar proyectos (comunicación personal, 30 de mayo de 2018). Marcelo Arbach manifiesta que muchos proyectos parten del deseo de estar juntas o de una situación de improvisación (Comunicación personal, 14 de noviembre de 2019). Además de producir una metodología de trabajo o trabajar con ciertas personas, un propósito puede ser realizar una obra con una perspectiva estética definida o desarrollar una determinada idea de dispositivo. Estos objetivos están profundamente asociados a la poética particular de cada director o directora que, desde sus propios horizontes estéticos, realizará la propuesta al grupo. Este a su vez la tomará y elaborará en unos nuevos términos, asumiendo el comienzo de un proceso que tomará un tiempo y que busca un fin. En las poéticas que estudiamos, ese tiempo se valora y configura el proceso escénico. Nuestra sistematización de las entrevistas plantea que los momentos del proceso son las

investigaciones previas, los ensayos, el estreno y las funciones. La etapa de recopilación y estudio de materiales es realizada por la dirección exclusivamente, por todo el grupo o por algunos integrantes. Los ensayos reúnen al grupo y son la instancia de exploración de materiales, elaboración de escenas, montaje y práctica del texto escénico. El estreno es la primera instancia de encuentro con los espectadores, a la que le seguirá una serie de funciones en las que la obra puede sufrir transformaciones. Acerca de estos momentos Gabriela Aguirre Visconti (2021) plantea al respecto:

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

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

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

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

fuiamos indagando en una metodología que es súper colectiva, en el sentido de que hay una escena a la que se arribó, pero que pasó por las múltiples resonancias de todos (...) y partir de lo que cada uno, de las heridas abiertas (...) te estás abriendo a auto-conocer y a indagar más en vos, eso también es una fuerza de contagio a otro, una invitación a ir en profundo, en algo que sea significativo para mí. (Jazmín Sequeira, comunicación

personal, 6 de junio de 2018)

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

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

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

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

Tomemos en cuenta que en este discurso el teatro se equipara a la práctica de los ensayos y la reflexión, que a su vez toman una perspectiva experimental. Si bien otras concepciones valoran el surgimiento de un proyecto a partir de una temática, un texto, una idea o un grupo, consideramos que, para los distintos tipos de objetivos, en general siempre hay un gesto hacia la experimentación. Nos referimos a un deseo de probar y examinar de modo práctico la singularidad, las cualidades y la fuerza de una búsqueda. En otras palabras, la resolución de problemas de producción se emprende por vías desconocidas (al menos, para ese colectivo), por lo tanto, podemos decir que la experimentación en los procesos está convencionalizada, en términos de Howard Becker (2008). La resolución de un problema a través de una solución más o menos similar configura una convención.

No obstante, la explicación aún es insuficiente para comprender por qué los procesos se sostienen prolongadamente en el tiempo y fructifican. Tampoco alcanza con que el objetivo pase de la esfera individual de la dirección a su asunción grupal, que significaría el establecimiento de un contrato inicial que pacta un compromiso a futuro. Una de las claves para que comprendamos el fenómeno la expresa Rodrigo Cuesta:

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

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

Procedimientos de la dirección sobre las dinámicas de trabajo grupal

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

¿cómo se complementan los puntos de vista diferentes, heterogéneos, singulares? no perder de vista la singularidad en lo colectivo, no homogeneizar (...) Y, para ir en contra de la homogeneización, es pensar procedimientos concretos, inventar procedimientos concretos, para asegurarte que estar todos pensando lo mismo no significa perder la singularidad de mi propio punto de vista. (Jazmín Sequeira, comunicación personal, 6 de junio de 2018)

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

coordinar, escuchar (...) La escucha para mí es clave (...) Si se entiende tradicionalmente la dirección como el que propone, el que dice, el que habla, para mí hay que hacer un poco más cóncavo todo. [La dirección] es más preguntar, preguntar para ver justamente qué aparece en cada quien. La pregunta deja un espacio vacío para que cada uno se mire a sí mismo, saque cosas y lo ponga ahí. Después, escuchar, para saber reconocer. Saber escuchar para mí es una tarea que no terminas de aprender a hacer nunca, porque siempre hay tantas cosas. Uno con la mirada está editando todo el tiempo. Así como haces foco con la mirada y no ves lo otro, con la escucha pasa lo mismo. La escucha como un reconocimiento complejo de todo lo que está sucediendo al mismo tiempo en un ensayo. También señalar cosas para que se las piense, se las discuta. También abrir la comunicación para que no sea unidireccional, para que no sea de los actores hacia la

dirección, sino que circule y que la discusión sea realmente colectiva. También abrir la sensibilidad al momento de proponer y al momento de escuchar, percibir las propuestas de la escena. Las propuestas en un sentido amplio, porque uno propone desde el cuerpo [y también] la propuesta en términos convencionales “traigo esta propuesta”, pero también [la propuesta de] lo que empieza a surgir en la escena. Montar, el trabajo de montaje constante.

F: ¿No es algo del final?

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

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

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

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

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

El procedimiento de montaje ostenta otra complejidad, ya que se refiere tanto a cuestiones de la dinámica grupal como a aspectos relativos a la puesta en escena. Durante la entrevista, a sabiendas de que se suele identificar el montaje con un trabajo solamente

sobre las materialidades, se preguntó sobre la etapa en la que se monta con el propósito de provocar la explicitación de las concepciones al respecto. En ese momento, aparecieron algunas señales para la comprensión del rol en su carácter propositivo:

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

F: ¿No es algo del final?

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

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

Recursos materiales y tiempo en los procesos

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

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

quien dirige podrá imaginar cómo será la recepción de acuerdo a los ángulos de visión, a las sensaciones kinestésicas, a las resonancias sonoras que perciba. Todos estos aspectos son materia de prueba e indagación, por ello, el espacio es relevante para el proceso de creación.

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

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

Tener los beneficios de contar con los materiales durante el proceso de ensayos está asociado a un tremendo trabajo, no sólo para producirlos sino para costear lo que significa una sala propia que aporte esas libertades. Son muy pocos los casos en que esto ocurre: de las y los 12 directores que estudiamos sólo 5 cuentan con un espacio propio para ensayar, afrontado por colectivos de hacedores que gestionan el sitio. El caso más evidente es El Cuenco, que como asociación civil conglomerada a un grupo de artistas que llevan a cabo sus actividades en ese espacio.

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

A su vez, contar con escenografía, iluminación o sonoridad no es una cuestión exclusiva de recursos. La composición de esos materiales depende, en general, de artistas específicos. La forma de trabajo con esos artistas es variable: pueden integrar el grupo o tener una participación puntual en el proceso. Un o una artista que tiene una participación puntual se reúne con el grupo o sólo con quien dirige para comprender el proyecto y

elaborar una propuesta. Puede asistir a algún ensayo y en algún momento del proceso, entregar el producto de su actividad: música original, escenografía o inclusive la planta de luces. Un o una artista técnica que se integra al grupo se suma a la gran mayoría de los ensayos y asiste a todo el proceso. Provee o no borradores de lo que será luego su aporte final, con su presencia ejercita la observación de lo que se está produciendo y sus intervenciones también configuran la trama creativa del proyecto. Aquellos materiales que vaya ofreciendo se irán incorporando a la escena de un modo fluido, sin forzamientos, ya que, si hay tiempo de juego y de ensayo con esos materiales, las inclusiones darán más material a la escena para fructificar en nuevas ocurrencias o en profundizaciones. Siempre que se integren, sus propuestas tendrán posibilidades de idas y vueltas, de configurar borradores que mejoren según las necesidades del proceso e inclusive, de hacer la primera propuesta en función de su sensibilidad y no de la mediación que la figura de la dirección le imponga.

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

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

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

Palabras finales

Describimos aspectos materiales de los procesos escénicos y los vinculamos a las concepciones sobre proyectos y objetivos de directoras y directores. Nuestro propósito es poder ofrecer detalles sobre los modos de producción desde una perspectiva territorial que permita poner en diálogo este modo con otros teatros.

La habitualidad de la pobreza en la producción artística latinoamericana cobra cuerpo cuando podemos visualizarla. Imaginemos entrar a un ensayo de las características que describimos y en el contexto que presentamos: una docente baja del transporte público después de haber dado clases durante toda la jornada. Entra a la sala, está fresca porque es oscura y de techos altos, es un galpón de un taller mecánico transformado con gradas y equipos de luces y sonido. Los demás están ahí o llegarán tarde, todo es imprevisible. El ensayo empieza cuando terminan las charlas previas, porque las vidas forman parte del quehacer y cada persona aporta al proceso, también, un carácter afectivo. El proyecto se erige sobre afectos, deseos y pasiones, creativos y humanos. Quizá esos son atenuantes de la pobreza sobre la que se edifican las artes escénicas en esta ciudad y quizá en muchas otras.

Referencias

- Agamben, Giorgio. (1996) *La comunidad que viene*. (J. L. Villacañas y C. La Rocca, trad.). Pre-Textos.
- 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.
- Baillet, Florence y Naugrette, Catherine. (2013). *Material*. En J.-P. Sarrazac (dir.), *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (pp. 121-123). Paso de Gato.
- Becker, Howard. (2008). *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. (J. Ibarburu, trad.). Universidad Nacional de Quilmes.
- Bourdieu, Pierre. (1995). *Las reglas del arte* (T. Kauf, trad.; 6ta ed.). Anagrama.
- Congreso de la Nación Argentina. (1997, 28 de abril). *Ley Nacional del Teatro Ley 24.800. Generalidades*. Instituto Nacional del Teatro. Régimen económico y financiero. Otras disposiciones. <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/40000-44999/42762/textact.htm>
- Fukelman, María. (2017a). *El concepto de “Teatro independiente” en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral* Estudio del período 1930-1946 [Tesis doctoral, Facultad de Filosofía y Letras UBA]. Repositorio Institucional FILO UBA. <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4668>
- Fukelman, María. (2017b). *Programa para la investigación del teatro independiente*. En P. Ansaldo, M. Fukelman, B. Girotti, J. Trombetta (ed.), *Teatro independiente. Historia y actualidad* (pp. 13-25). Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini. <https://doi.org/10.22370/panambi.2016.2.534>

- Guber, Rosana. (2011). La etnografía. Método, campo y reflexividad. Siglo Veintiuno Editores.
- Mouffe, Chantal. (2007) Prácticas artísticas y democracia agonística. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Mouffe, Chantal. (2014) Agonística. Pensar el mundo políticamente. Fondo de Cultura Económica.
- Pavis, Patrice. (2013). Contemporary mise en scène: staging theatre today. Routledge.
<https://doi.org/10.4324/9780203125137>