

Claves metodológicas para un estudio de la dirección teatral en las prácticas y procesos de creación escénica. Un estudio en el teatro independiente argentino

Methodological keys to theatre direction study in scenic creation practices and processes. A case study in Argentinian Independent Theatre

Fwala-lo Marin¹

fwalalomin@unc.edu.ar

Resumen

En este trabajo describiremos los caminos tomados a la hora de realizar un estudio de la dirección teatral que espera dar con las concepciones teatrales que impulsan las prácticas directoriales del teatro independiente de la ciudad de Córdoba, Argentina. Nuestra perspectiva atiende a los procesos de creación de grupos de teatro: actores y actrices, iluminadoras e iluminadores, escenógrafos y escenógrafas, directores y directoras. Por ello, proponemos un diseño metodológico que se aparta del análisis de obras y se enfoca sobre el trabajo en el tiempo de los colectivos teatrales. Aquí, establecemos el problema de investigación y los derroteros teórico metodológicos que guían las opciones escogidas. Planteamos los criterios de selección de la muestra, el enfoque para la recolección de datos y la perspectiva de análisis. Los conceptos claves para la construcción de nuestra perspectiva son la retórica teatral, la etnografía, el análisis de discurso.

Palabras clave: Teatro contemporáneo, Dirección Teatral, Trabajo de campo, Entrevista, Vigilancia epistemológica.

Abstract

This paper shows methodological decisions in respect of theatre direction studies, expecting to find theatre conceptions guiding directors' practises. Our research work is placed in independent theatre in Cordoba, Argentina. Our perspective pays attention to the creative process of theatre groups: actors and actresses, lighting designers, scenographers and directors. Therefore, our methodological design moves away from Performance Analysis, and approaches theatre companies' work. We determine our research question, theoretical perspective and methodological design to guide our choices. We develop our statistical sample selection criteria, our focus on data collection and our analysis perspective. The key concepts are theatrical rhetoric, ethnography are discourses analysis.

Keywords: Contemporary theatre, Theatre directors, Field work, Interviews, Epistemological vigilance.

Recibido: 31/08/2020. Aceptado: 02/11/2020.

1 Becaria Interna Doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas, radicada en Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades "María Saleme de Burnichón" de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina. Docente de la Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Provincial de Córdoba

Este trabajo forma parte de una investigación mayor que estudia el rol de la dirección desde una perspectiva situada, fundamentalmente, en las prácticas y los procesos. La investigación doctoral que enmarca este escrito espera comprender el/los conceptos de dirección con que se opera en el teatro independiente y contemporáneo de la ciudad de Córdoba, Argentina. A la vez, pretendemos entender cómo se construye la definición legítima de dirección y cuál es el sistema de relaciones que articula el campo teatral independiente. Si bien nuestro anclaje es local, este trabajo espera ofrecer claves de lectura para futuros estudios sobre la dirección teatral contemporánea.

Mayoritariamente los estudios teatrales atienden a problemáticas de la actuación (Mauro, 2017), se centran en análisis de las performances o los espectáculos (Hormigón, 2002; Pavis, 2000), atienden a las poéticas de artistas particulares (Flitsos y Vierow, 2013) o bien, desarrollan aspectos generales de lo teatral desde una perspectiva teórica (Danan, 2012; Feral, 2004; Fischer-Lichte, 2011; Naugrette, 2004). Los estudios sobre la dirección, por su parte, son más bien escasos y suelen abordar las puestas en escena y los metadiscursos de directores o directoras (Arguello Pitt, 2015; Bartís, 2003; Bogart, 2013; Heras, 2014). Algunos antecedentes de nuestro trabajo corresponden a otro abordaje, que estudia lo que la dirección hace, en vez de estudiar lo que directores hacen (Boenisch, 2015, p.5). Sobre esta base de ideas, nuestra investigación considera los procesos de creación y las concepciones que guían dichos procesos como aspectos relevantes a estudiar para un entendimiento de la dirección cercano a las problemáticas de los hacedores teatrales y no sólo de los analistas.

El ámbito donde realizaremos nuestro análisis es el teatro independiente, específicamente, en la ciudad de Córdoba, Argentina. Se puede afirmar que bajo la etiqueta de “independiente” podría agruparse todo el teatro que tiene lugar en la ciudad de marzo a diciembre en salas pequeñas, producido por grupos autogestivos, apoyados de uno u otro modo por políticas estatales, que se auto-reconocen como independientes en virtud de su poética y sus modos de producción. Las estéticas y las poéticas están fuertemente estructuradas por la búsqueda, la experimentación y los procesos creativos en torno a lo grupal. En sintonía con los criterios que María Fukelman elabora para conceptualizar al teatro independiente, podemos reconocer relaciones de cooperación, intercambio o confrontación de hacedores con el Estado, sin que esto afecte a las poéticas que se desarrollan en las salas, por los grupos y hacedores. Nuestra investigación ya ha abordado algunos rasgos de la identidad colectiva que se configura en torno al teatro independiente en “De puentes y orillas: festivales como vínculo del teatro de los setenta con el teatro de postdictadura en la trayectoria de directores y directoras de Córdoba, Argentina” (2019a). Allí, reconstruimos la búsqueda experimental que guía las prácticas de los hacedores y cómo, en el presente, la organización colectiva es una parte estructural de dicha identidad. A su vez entendemos al teatro independiente como “el trabajo permanente de salas y hacedores sostienen funciones en unas 40 salas independientes” y que se está acorde a la Ley Nacional del Teatro, que estipula una cantidad máxima de 300 espectadores. (Marín, 2019b, p. 355). Las salas en la ciudad no superan las 100 butacas en promedio y su actividad está condicionada por una enorme precariedad económica y de apoyo de los entes provinciales y municipales. No quisiéramos dejar de mencionar que, en la crisis sanitaria en la que nos encontramos este 2020, las salas se encuentran en una grave situación de indefensión. No cuentan con apoyos para el pago de alquileres para sus locales, ni exención de los impuestos que los propios entes provinciales y municipales recaudan, mucho menos un subsidio para el pago de servicios como la red eléctrica, el gas y el agua. Aún peor es la situación de las personas que sostienen las salas: sus trabajos artísticos están en absoluto suspenso y el sustento que

generan se distribuye entre sus necesidades vitales y el sostenimiento de espacios que son enclaves de la cultura de esta ciudad. Este contexto pone en perspectiva nuestro trabajo, ya que a lo largo de esta pesquisa hemos documentado y analizado prácticas artísticas que se encuentran completamente suspendidas durante la pandemia de COVID-19, con la que *convivimos* desde marzo de 2020.

En otros artículos hemos presentado resultados parciales de nuestra investigación. Por ejemplo, aspectos pertinentes a la formación (2019b), dónde establecemos la importancia de la Universidad Nacional de Córdoba y de las formaciones subvencionadas por el estado. Al igual que detectamos la heterogeneidad de maestros entre nuestros directores y directoras, tanto en edades, procedencias territoriales, género y jerarquías institucionales. En otro trabajo (2018b) presentamos una posible relación entre los procesos de creación y las expectativas en cuanto a la audiencia. También hemos realizado las primeras aproximaciones a la cuestión del reconocimiento y la práctica teatral entendida desde la perspectiva del trabajo artístico (2018c) y un abordaje incipiente de la convivencia de un rol que dententa el poder, en el marco de una tradición de fuerte grupalidad y horizontalidad (2018a). Por otra parte, presentamos un análisis detallado de una poética directorial construida a partir de la metodología que presentamos aquí en “Concepciones y especificidad del rol de la dirección teatral. Un caso en el teatro independiente argentino” (2020).

En lo que sigue resolveremos una serie de problemas y preguntas vinculadas a la cuestión metodológica de nuestra investigación. Primero, revisaremos los motivos de la elección de los criterios de conformación de la muestra, que fueron de consagración y edad. Segundo, detallaremos el proceso por el cual se definió el primer universo de directores y directoras, a modo de padrón. Tercero, presentaremos el enfoque con el que se llevó adelante la aproximación al campo para la generación de documentos, mayoritariamente entrevistas, explicitando la perspectiva metodológica de las mismas, centralmente etnográficas. Cuarto, fundamentaremos la metodología de análisis de los documentos, basada en el análisis del discurso. Quinto, señalaremos qué otros documentos se utilizaron, vinculados a metatextos de obras, medios de comunicación y redes sociales y, por último, aclararemos los motivos de exclusión del análisis de obras teatrales.

El esfuerzo ha sido proponer un diseño metodológico correspondiente a un objeto de estudio complejo, muy próximo a la experiencia de quien escribe. El conocimiento subjetivo producido a lo largo de una trayectoria artística, anclada en este contexto, ha permitido atender a las intuiciones que fueron surgiendo. La propia experiencia ha motorizado búsquedas e impulsado a indagar en teorías acordes a las complejidades del teatro independiente y de la dirección en particular. Lo experiencial ha estado en diálogo constante con la literatura académica y ha servido, también, para ponderar aquello que consideramos será un aporte para la conceptualización del rol de la dirección.

1. Criterios de conformación de la muestra: consagración y edad

El primer criterio que se estableció fue la participación en el circuito de teatro independiente. En la ciudad de Córdoba las salas de teatro independiente están agrupadas en torno a la Red de Salas de Teatro de Córdoba, un espacio en el cual coordinan acciones y criterios, en general, para con el Estado. Para establecer quienes participaban de este circuito, nos basamos en identificar si las obras que consideraríamos para delimitar el segundo criterio de selección se habían presentado en el circuito de la Red de Salas o no.

El segundo criterio de selección fue la cuestión de la distinción. Quienes dirigieron obras que habían sido premiadas o seleccionadas por el Estado, conformaron el padrón de directores y directoras. Es decir, el universo total del cual seleccionamos una muestra. Principalmente, si nuestro interés es la lucha por la definición legítima de dirección, entonces seleccionamos lo que se instituye mediante mecanismos “legítimos” como prácticas correctas. Sabemos que en el campo artístico el “nomos”, es decir, el principio que designa y divide lo que es arte de lo que no, es un principio en disputa en el juego mismo. Bourdieu describe este proceso en torno a “la baja codificación del campo” (1995, p. 335). La ley de división no está escrita, no está codificada, es decir, la frontera jurídica que define la entrada al campo teatral independiente no está resuelta como ocurre en otros campos de mayor codificación. El consenso sobre lo que es ‘buen teatro’ es débil o inexistente y es precisamente lo que se disputa con las prácticas de los hacedores. Al trazar un universo de directores y directoras para establecer la muestra, marcamos una primera delimitación del nomos, vinculado a la distribución de los premios y las distinciones del campo. Es decir, aquello que los organismos del Estado subsidian, distinguen o premian mediante jurados, que son los propios hacedores y participantes del teatro independiente. El recorte que trazamos reconoce que no es una frontera “natural”, sino construida a los fines de desarrollar la investigación, y se funda en la importancia que los propios directores y directoras le dan a estos “veredictos consagratorios” (Bourdieu, 1995, p. 339).

Simultáneamente, la elección del criterio de edad se fundamenta en la centralidad que adquieren las concepciones teatrales en la búsqueda planteada. Si el propósito era entender las concepciones y presumiéramos que su construcción se daba en torno a las trayectorias artísticas, entonces debíamos analizar a un conjunto de personas que hubieran pasado trayectorias contextuales similares. De ese modo sería viable entender la historia de las concepciones de una manera más regular que nos permitiera reconocer las diversidades y, a la vez, comprender cómo esas concepciones podrían haberlos orientado a accionar. Ese conjunto de pares habrían pasado, más o menos al mismo tiempo, por experiencias formativas similares y consolidado trayectorias también similares. La elección de directores y directoras nacidos entre 1975 y 1985 marcaba división que nos permitía estudiar a una generación que había ingresado al campo durante el periodo democrático y que sus “maestros” habían sido teatristas en ejercicio antes de la dictadura, inclusive volviendo del exilio. Durante la investigación encontramos una multiplicidad generacional de maestros que no hubiera sido viable de establecer entre directores y directoras de generaciones diversas. El interés de estudiar las trayectorias de personas que habían comenzado su actividad en el periodo democrático está vinculada a nuestra hipótesis de la relación del teatro independiente, y el rol de la dirección en particular, con la construcción de prácticas contrahegemónicas.

2. Procedimientos para la construcción del universo y la muestra

En un primer momento se listaron los espectáculos distinguidos entre 2012 y 2015 por los tres niveles del estado. A nivel nacional, se seleccionaron directores y directoras de obras teatrales escogidas por el Instituto Nacional del Teatro para participar de la Fiesta Provincial ediciones 2013, 2014 y 2015. A nivel provincial, a través de la Agencia Córdoba Cultura, se tomaron a las personas distinguidas en los Premios Provinciales (Mejor obra y mejor director) de las ediciones 2012, 2013 y 2015 y a directores y directoras de obras reconocidas con los Premios a la Producción y Creación Teatral de las ediciones 2013, 2014 y 2015. Además, se consideraron aquellos directores y directoras que fueron seleccionados con sus obras para participar del Festival Internacional de Teatro del Mercosur en 2015.

A nivel municipal, se incorporaron directores y directoras cuyos espectáculos fueron seleccionados para participar del Festival de Estrenos en sus ediciones 2013, 2014 y 2015 en las categorías Fondo Estímulo a la Actividad Teatral Cordobesa y con el Premio Teatres.

Esta lista preliminar está compuesta por 82 personas y constituye el universo de directores y directoras reconocidos por entes del estado entre 2012 y 2015. Para obtener este dato requirió recuperar información que no había sido publicada de manera sistemática por dichas instituciones y en algunos casos fue necesario recurrir al boletín oficial, a las redes sociales y a noticias periodísticas. Cabe aclarar que la confección del listado se llevó a cabo en el año 2016, cuando comenzó la investigación. Inicialmente pudimos establecer que en las distinciones escogidas, se premiaron un total de 129 obras distintas y 82 directores y directoras. Es decir, nuestro listado toma como ángulo a las personas que dirigen.

En una segunda instancia, de la lista de 82 personas se seleccionaron a quienes habían sido distinguidas más de una vez, ya sea por mismo espectáculo en distintos premios o por distintos espectáculos en distintos años. Esa sola condición redujo la lista a 31 personas, aunque aún debía ser un número menor para evitar un estudio panorámico. En esta instancia notamos la presencia de dispersión etaria, variedad de “géneros” escénicos y una distribución desigual entre géneros con 64% de varones² y el restante 36% de mujeres e identidades disidentes. También notamos la presencia de referentes históricos de salas teatrales, cuyas edades eran mayores en relación a los demás. Estas observaciones guiaron los recortes subsiguientes.

Sobre la dispersión etaria, la lista contaba con personas nacidas en los años 40, 50 y 60 hasta fines de los 80. Se escogió recortar entre las clases 1975 y 1985, lo que nos permitió abarcar un conjunto de hacedores que habían vivido experiencias comunes de formación, de iniciación, de ejercicio profesional y de distinción. En ese punto la muestra se redujo significativamente a 14.

Sobre la variedad de “géneros” escénicos, nos referimos a las categorías establecidas por las instituciones, como ser “teatro”, “danza” o “danza teatro”. De los 14 directores y directoras, 2 de ellos se vinculaban exclusivamente a la danza o danza teatro al optar géneros para mencionar sus obras, motivo por el cual decidimos excluirlos de la muestra. Si bien esta delimitación es parte de un debate sobre los límites de la definición de teatro, tanto las instituciones como los hacedores separan sus prácticas con categorías diferentes para premios e inclusive con formaciones universitarias específicas³.

El último paso para la conformación de la muestra fue su ajuste, excluyendo o agregando sujetos. Los criterios incluyeron cierta alerta respecto de la paridad de género, desde la idea que si re-confirmábamos un criterio desigual de selección, idéntico al que las instituciones establecen, no necesariamente revelaríamos las disputas entre las definiciones de dirección que conviven en el campo teatral independiente. Este ajuste se basa en una posición crítica a los modos “patriarcales” de hacer las cosas, fundamentados y comprobados por numerosas investigaciones, sobre las que no ahondaremos. Solo por mencionar

2 A lo largo de este escrito nos referiremos a mujeres adhiriendo a la observación que realiza Andrea Giunta: “En este libro, los términos “mujer” y “varón” no se utilizan desde una perspectiva biológica o esencialista sino administrativa. Las clasificaciones estatales que nos dividen en mujeres y varones desde que nacemos no implican una identificación social o sexual con la categoría administrativa impuesta. Así, “artista mujer” o “artista varón” significan siempre “artista al que las instituciones han clasificado como mujer o varón”. (2008, p. 14)

3 Desde 2014 existe la tecnicatura, profesorado y luego licenciatura de Danza Contemporánea en la Universidad Provincial de Córdoba.

algunas de ellas, en las que nos apoyamos a lo largo de nuestra investigación mayor, es que nombramos a Andrea Giunta (2008), Nancy Fraser (1997), Rita Segato (2018), Marta Lamas (1986) y Mabel Burin (2008).

Observamos un caso en que alguien concentraba los roles de dramaturgia, dirección y actuación en la misma persona. Si bien este tipo de dirección se puede observar en géneros como narración oral o títeres, si el propósito en nuestro estudio era abordar la especificidad del rol, sería aún más dificultoso si tres roles tan fuertes estaban reunidos en un mismo cuerpo. Inclusive, a quienes ejercen estos roles se les suele premiar en la categoría de actor, como si el campo reconociera ese rol antes que el de dirección. Como si un actor que se autodirige sigue siendo *sólo* un actor. Un caso similar es el de una fuerte trayectoria actoral con experiencias directoriales más bien dispersas⁴: en el caso de Julieta Daga las distinciones se dan sobre un mismo espectáculo, a diferencia de la mayoría de los demás directores y directoras donde las premiaciones fueron sobre distintos espectáculos. Otro criterio de exclusión se basó en las condiciones de producción, en el caso de un director que tomaba estrategias propias de las lógicas del “teatro comercial”, mientras que nuestra investigación se centró en el ámbito del teatro independiente. El director utilizaba otros circuitos de presentación por fuera de la red de salas independientes y su pacto con el equipo de trabajo no era el habitual en las prácticas del ámbito independiente. Debido a ese criterio se excluyó a Enrique Giungi, cuyos espectáculos premiados circulan en la Ciudad de las Artes y su modo de trabajo con los actores se asemeja a los modos del teatro comercial.

El criterio de inclusión fue reconocer las trayectorias de algunos directores y directoras que se encontraban en el listado pero que no habían recibido más de una distinción en ese periodo, a pesar de ser referentes del campo. Luego, revisamos que en ese periodo particular no habían estrenado obras y en los años subsiguientes su producción había obtenido estos reconocimientos e inclusive otros a nivel nacional⁵. Además, consideramos la relevancia de estos directores y directoras por su impronta como docentes de hacedores profesionales del teatro independiente, por su presencia en las salas teatrales de mayor trayectoria (Documenta Escénicas, El Cuenco) y por la notoriedad mediática de sus espectáculos. A partir de ese criterio se incorporaron Jazmín Sequeira, Maximiliano Gallo y Gonzalo Marull.

4 Al menos, para el periodo que trabajamos.

5 La obra *La verdad de los pies*, cuya directora es Jazmín Sequeira, formó parte del Catálogo del Instituto Nacional del Teatro en 2017-2018 y “fue ganadora del premio Fondo Estímulo para la Producción Teatral de la Municipalidad de Córdoba (2015) y premiada por mejor obra, mejor dirección y mejor diseño sonoro. Ha participado en numerosos festivales: Fiesta Provincial del Teatro (INT), Fiesta Nacional del Teatro en Tucumán 2016 (INT), Festival Latinoamericano e Iberoamericano de Artes Escénicas SUDAKA 2016 en Quito (Ecuador), Festival AÚRA (La Plata) y FIBA 2019 (Buenos Aires)” (Festival de Teatro de Rafaela, 2018). Gonzalo Marull fue elegido como director de una obra teatral producida por el único teatro nacional de Argentina, el Teatro Cervantes para realizarse en con motivo de los 10 años del Festival de Teatro de Rafaela, lo que puede entenderse como una experiencia de producción totalmente infrecuente y de un gran renombre en términos de reconocimiento a los hacedores por fuera de la ciudad de Buenos Aires. Maximiliano Gallo obtuvo numerosas distinciones como actor teatral y como director cinematográfico.

Tabla con directoras y directores incluidos y excluidos de la muestra según criterios

	Directores y directoras	Criterio de exclusión o adición
x	Camila Sosa Villada	Espectáculos cuya actuación, dirección y dramaturgia recaen en la misma persona
1	Daniela Martín	
2	David Piccotto	
3	Eugenia Hadandoniou	
x	Julieta Daga	Trayectoria actoral fuerte, las experiencias directoriales son escasas, al menos en este periodo
4	Luciano Delprato	
5	Marcelo Arbach	
6	María Belén Pistone	
7	María Palacios	
8	Martín Gaetán	
9	Rodrigo Cuesta	
10	Jazmín Sequeira	En este periodo de tiempo no estrenó obras, pero antes y después cuenta con una producción prolífica igualmente premiada.
11	Maximiliano Gallo	En este periodo de tiempo no estrenó obras, pero antes y después cuenta con una producción prolífica igualmente premiada.
12	Gonzalo Marull	En este periodo de tiempo no estrenó obras, pero antes y después cuenta con una producción prolífica igualmente premiada.
x	Enrique Giungi	Su trayectoria se consolida en el llamado “teatro comercial” distinguiéndolo por los espacios de presentación de obra y los modos de producción y pacto con el equipo.

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. Los criterios que tuvimos en cuenta buscan garantizar que los directores y directoras fueran referentes reconocidos en el campo del teatro independiente de la ciudad de Córdoba.

3. Documentar la dirección teatral: entrevistas en profundidad

Con la muestra definida, el diseño de la estrategia adecuada para la recolección de datos era imperativo. Si el propósito era establecer las concepciones teatrales con la que directores y directoras ejercen sus prácticas, necesitábamos acceder a la discursividad que el rol de por sí despliega. Para numerosos autores, *la palabra* es “el único y gran instrumento” de trabajo de la dirección (Szuchmacher, 2015, p. 116). Nos interesa la idea de retórica escénica, que Aldo Pricco circunscribe a la actuación y a la pedagogía, valorando su efectividad para sostener la atención de espectadores (2015, p. 19). Tomaremos la

retórica teatral en el caso de la dirección como “las estrategias discursivas” de las formas de persuasión del “bien hacer” que directores y directoras ponen en juego para transmitir una metodología de creación y sus procedimientos (2015, p. 20). Sería a través de sus retóricas particulares que obtendríamos información relevante sobre los modos de hacer en el teatro independiente. Desde nuestra mirada, la labor inmaterial que ostenta el rol reposa en la dimensión discursiva de directores y directoras durante el proceso de creación. Por ello, entre las opciones que se barajaban, figuraban las entrevistas y la observación de ensayos o un esquema mixto para producir un material discursivo posible de ser analizado a posteriori. Sin embargo, un primer acercamiento exploratorio a las actividades que los integrantes de la muestra estaban desarrollando nos devolvió algunas señales a tener en cuenta.

Una de las más claras dificultades para la opción de observación de ensayos radicaba en que no todos los directores y directoras se encontraban en procesos de producción de obras, e inclusive, quienes los estaban llevando a cabo no se situaban en condiciones de producción similares. Por ejemplo, producir en el marco de teatros estatales o con grupos independientes son dos esquemas diferentes: la regularidad de los ensayos, la elección del proyecto, del texto, de técnicos y actores, los plazos de estreno, son todas decisiones que en el teatro oficial no recaen en el grupo, tal como lo entendemos en el marco del teatro independiente. Recopilar observaciones de ensayos en unos casos y no en otros, y aún más, en unos tipos de procesos y en otros, hubiera significado la obtención de datos dispares entre unos directores y directoras y otros. Simultáneamente, considerar la observación de ensayos como técnica de recolección de datos requiere una asistencia prolongada (meses o inclusive años) a los encuentros de un grupo. Ese sería el modo de poder sortear las inhibiciones propias de la inclusión de un “extraño” a la intimidad de un proceso. Ante esta presencia, las formas de hacer podrían verse profundamente alteradas con la aparición de una observación ajena, tanto para actores como para directores, cuestión que sólo el tiempo y la permanencia podrían salvar. Sin embargo, debido al número de directores y directoras, sumado a las diversas situaciones respecto a procesos de producción, la observación de ensayos era inviable. A la vez, recortar la muestra en función de la similitud de situaciones de producción, hubiera sido, también, improcedente.

Por estos motivos, optamos por la entrevista como herramienta prioritaria para la recolección de datos, ya que permite acceder a la dimensión discursiva de la dirección y porque, mediante el diseño del instrumento, iba a ser posible abordar puntos centrales para nuestros objetivos de indagación. Sería el caso de las trayectorias formativas, la reconstrucción de las metodologías de creación y las reflexiones de los directores y directoras sobre el reconocimiento. Por eso, se eligió un marco metodológico que obedece a “una estrategia para hacer que la gente hable sobre lo que sabe, piensa y cree” (Guber, 2011, p. 69). Se realizaron entrevistas etnográficas, ya que consideramos que es una situación cara a cara donde se encuentran distintas reflexividades pero, también, donde se produce una nueva reflexividad. La entrevista es, entonces, una relación social a través de la cual se obtienen enunciados y verbalizaciones en una instancia de observación directa y de participación. (Guber, 2011, p. 70)

La aproximación a directores y directoras se llevó adelante mediante entrevistas etnográficas, semiestructuradas, tomando aspectos del enfoque de Santamarina y Marinas (1995). El enfoque propuesto por los autores plantea que la situación de producción del relato, es decir, el momento de la entrevista, las personas “actualizan los elementos de la escena que se vive, o que se vivió” y los enuncian de un modo particular para la persona a la que se están dirigiendo, que es quién los entrevista y que ha demandado recuperar

esas escenas vividas (Santamarina y Marinas, 1995, p. 271). Denominan al enfoque como “comprensión escénica” poniendo en relieve que la escucha no sólo recoge datos sino que asiste y participa de la elaboración de esa memoria, permitiendo que surja “una representación del sujeto a partir de ese mismo sujeto que se desdobra entre el enunciador y el enunciado” (Santamarina y Marinas, 1995, p. 273). La propia representación del director o la directora como tal, su propio derrotero de anécdotas y recuerdos que lo han llevado a ese rol y a esa autopercepción, la detención de la memoria en personas, en grupos y en obras, son las formas que adquiere ese desdoblamiento. Desde esta perspectiva es posible relacionar aspectos contextuales con la experiencia subjetiva del entrevistado.

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

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

En el mismo sentido, nuestra investigación se inscribe en la “filosofía de la praxis teatral”, propuesta por Dubatti, que pone en relieve al pensamiento teatral, nacido de la práctica. Considera que las prácticas teatrales deberían confrontarse con las teorías del teatro: “si acontece puede ser teorizado” y no necesariamente a la inversa (2012, p. 29). El movimiento inductivo “de lo particular empírico a lo general abstracto” requiere también situarse en un marco territorial o bien, desplegar una “actitud radicante” (2015, p. 13). De este modo, nuestro trabajo toma los relatos de directores y directoras, desde un territorio particular para generar pensamiento abstracto sobre sus prácticas. Las teorías abstractas que elaboramos en esta investigación tienen su raíz en las prácticas concretas de un grupo de directoras y directores cordobeses. La construcción del conocimiento científico sobre el teatro se cimenta así en la praxis teatral, que reconoce varias figuras de investigador. En particular, para este estudio, nos valemos de “investigador-artista” como aquel que, situado desde el campo académico y sus prácticas discursivas, es, a la vez, un artista que produce obra (Dubatti, 2016, p. 100). Quien escribe aquí, es una hacedora del teatro independiente, formada en la universidad y por el propio medio, que ejerce la producción de obras desde

la lógica del trabajo colectivo. Es desde esta situación particular que apelamos al concepto de “etnografía encarnada” que propone Aschieri (2018) dado que no es posible “suspender el flujo de mis saberes” y realizar

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

De esta forma, considerando que casi todos los miembros del grupo han formado parte de la trayectoria formativa artística o universitaria de la investigadora, se realizaron operaciones puntuales en los tres momentos que componen el trabajo: el diseño de la entrevista; su realización y luego, su análisis. Para la primera etapa, es decir el diseño de lo que sería la conversación, se definieron una serie de ítems que pudieran abarcar la diversidad de las estéticas y los tipos de proceso que ya conocíamos que los directores y directoras llevaban a cabo. En la segunda etapa, durante las entrevistas, el esfuerzo fue no dar por sentado aquello que ya conocía de los entrevistados: en la retórica teatral, el glosario cuenta con innumerables términos opacos, esquivos, por ello era necesario ir re preguntando para que los entrevistados fueran quienes pusieran en palabras estas nociones. El criterio fundamental fue desnaturalizar aquello que ya conocíamos. En la tercera etapa, durante el análisis de las entrevistas, recurrimos a categorías de análisis que descompusieran los discursos. Sería más factible así, no sólo la comparación, sino también la comprensión de las relaciones entre aspectos de su práctica que parecían inconexos (como, por ejemplo, los objetivos poéticos y los destinatarios esperados). Estas operaciones se apoyan en la desnaturalización de nuestro mundo “nativo”, en palabras de Guadalupe Arqueros, parte fundamental de la producción de conocimiento de las artes, especialmente cuando se la aparta de la romantización de los artistas como genios incomprensibles (2017, p. 63-64). La “auto observación” forma parte de nuestro esquema metodológico: siendo *nativa*, extraño mi “propia cultura” tomando distancia y ordenando aquello que se observa. La operación convierte a la nativa próxima “inundada” en constructora y autora de las percepciones, a los modos de una “arqueología vivencial” (Delgado y Gutiérrez, 1999, p. 168; Arqueros, 2017, p. 63). La proximidad de quién investiga y de los y las directores y directoras entrevistados ofrecía ciertas ventajas, como, por ejemplo, durante la entrevista, la posibilidad de una comprensión mutua, de preguntas y de respuestas, ya que el contexto de la comunicación era compartido. Apoyándonos en herramientas del campo de etnografía, valoramos la interpretación de las “pistas meta-discursivas” como fundamentales para comprender el sentido de lo dicho (Pizarro, 2014, p. 463), reconociendo tanto la indexicalidad del lenguaje como su reflexividad para orientar nuestra tarea de investigación (Guber, 2011, p. 44).

El diseño de la entrevista esperaba producir una conversación fluida donde se fueran abordando los tópicos de la formación, la dirección en proceso y el reconocimiento. La conversación esperaba profundizar la formación en un sentido amplio, y distinguir aspectos como instituciones de formación oficial, referencias de teatro en Córdoba, Buenos Aires, referencias cinematográficas o literarias; maestro o maestros en la trayectoria; espacios, colectivos y experiencias formativas; espectáculos de referencia; y por último, hitos del inicio del rol. Las repreguntas buscarían que los entrevistados puntualicen cuáles eran los aprendizajes específicos que rescataban de cada una de estas instancias.

Respecto de la dirección en el ensayo, la conversación debía garantizar obtener información acerca de las formas de trabajo al interior del ensayo y en proceso, por ejemplo, respecto de la elección del texto, si era un texto previo, si era de dramaturgia del director, de otra persona o si se escribiría con el grupo. También se consultó sobre el entrenamiento, si se destinaba tiempo del proceso a ello o no y sobre la relación entre los tiempos de indagación y de repetición. Sobre la dinámica grupal, se consultó cómo se llevaban adelante, tratando de que se explicitara si las decisiones estaban a cargo del directora o director o del grupo, cómo era la atención a los emergentes grupales y cuál era la modalidad que tomaba el espacio de diálogo grupal, si era una reunión específica, si era virtual o si era un espacio exclusivo de la dirección. El aspecto concerniente a los lenguajes que se trabajaban en los ensayos implicaba que se detallaran cuáles eran los materiales/lenguajes que se ensayaban, cuánto tiempo anterior al estreno disponían para ello y si había un integrante del grupo responsable de cada uno de ellos. Para cerrar esta parte de la entrevista, se solicitaba que se enumeraran las tareas de la dirección, o al menos, de su dirección en particular.

Acerca del tópico reconocimiento, se consultaría sobre ideas respecto a los fundamentos o motivos del reconocimiento de una obra, qué significaba para ellos y ellas el reconocimiento, si consideraban que, durante el proceso de creación tenían en cuenta estos aspectos. Se consultaría sobre el público y si formaba parte del proceso de creación, si podían diferenciar entre público general y especializado. También se abordaba la cuestión de las distinciones en manos del estado y de los reconocimientos entre pares. Por último, como cierre de la entrevista, la pregunta final era 'qué es la dirección'. Luego de realizar las primeras entrevistas, esto fue ajustándose, habilitando a los y las directoras a explayarse en la medida que su práctica ofreciera mayores reflexiones en un ítem o en otro.

El material que se obtuvo es relevante en cuanto genera documento sobre una práctica que se encuentra escasamente registrada, o al menos, a nivel de las metodologías de creación o trayectorias formativas, como también respecto a las concepciones que sostiene el corpus de directores que establecimos. La coyuntura pandémica del año 2020 y la ausencia total de prácticas teatrales nos permite poner en perspectiva la necesidad de documentar aspectos de una práctica que, de la noche a la mañana, se volvió prohibida y peligrosa para la salud pública.

Mediante los relatos de directores y directoras hemos tratado de trazar un mapa de las instancias de visibilidad, como lo son los espacios de formación en el campo teatral independiente, y las premiaciones y distinciones en el campo, también, desde una perspectiva de género. Hemos procurado trazar un mapa de las concepciones teatrales acerca de las miradas sobre el teatro, las metodologías de creación, el rol del público y las concepciones sobre las obras. Hemos considerado especialmente aquello que en los discursos emerge como un auto reconocimiento: muchos de directoras y directores se pronunciaron activamente enunciando los hitos que reconocen dentro de sus propias trayectorias. Esa operación reflexiva que tiene lugar en la entrevista, donde directoras y directores definen aquello que observan como relevante desde la distancia temporal con eventos del principio de sus carreras. Para nuestro estudio los auto reconocimientos son valiosos, porque señalan las identidades artísticas que actúan como referencia para directoras y directores. Son las tradiciones que reivindican (o desechan) y que, en definitiva, orientan sus prácticas actuales, entendiendo que las historias de vida afectan la totalidad de las prácticas del campo, no sólo los productos "obras" sino todas aquellas prácticas de la órbita de los procesos de creación y circulación, así como las prácticas de subsistencia de los artistas.

4. Análisis de las entrevistas

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

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

Mediante las entrevistas, arribamos a una textualidad extensa, descriptiva y minuciosa sobre los tópicos escogidos. Sin embargo, esto nos presentaba aún más dificultades a nuestro propósito comparativo, que requería operaciones de síntesis. Era necesario construir ejes transversales que pudieran organizar la diversidad y enunciados sintéticos que pudieran condensar las concepciones teatrales. Este tipo de operaciones precisaba de manera obligatoria una aproximación cuidadosa que no fuese más allá de lo dicho, sin involucrar aquello que conocíamos a través de la obra del entrevistado/a o del conocimiento de su pedagogía. Esta restricción se fundó en que el ámbito de nuestro análisis está circunscripto a la “metapoética” de directoras y directores (Dubatti, 2012, p. 128), y no así en la observación de los ensayos de cada uno de ellos y ellas, o en el estudio de sus obras. Del mismo modo, a lo largo de la entrevista se aludía a temas relevantes que fueron presentándose de manera indirecta, y en menor medida, de forma directa. Inclusive, cuando alguna pregunta volvía a versar sobre alguno de los temas, las respuestas presentaban un contenido levemente diferente entre una interlocución u otra o, directamente, contradictorio.

Para el análisis, optamos entonces por el “análisis del discurso” (Calsamiglia Blancafort y Tusón Valls, 1999; Charaudeau y Maingueneau, 2002; Verón, 1979) que nos permitió realizar una ‘lectura’ de las concepciones teatrales que contenía la entrevista. Una de las herramientas fundamentales fue la elaboración de “semas”, o bien tópicos, entendiendo su “naturaleza relacional y no sustancial” que no puede “sino definirse como término - resultado de una relación instaurada y/o aprehendida con, al menos, otro término de una misma red relacional” (Greimas, 1971, p. 349). Las categorías semánticas que construimos fueron parte del trabajo de análisis de la entrevista, extrayendo de los dichos de la entrevistada aquellos tópicos relevantes a nuestros propósitos. Al mismo tiempo, con el objeto de sintetizar las concepciones, tomamos el concepto de isotopía, definido por Greimas y Courtes como “un conjunto redundante de categorías semánticas que hace posible una lectura uniforme del relato” (1982, p. 222). Entendemos que estas oposiciones son centrales para el análisis de las concepciones teatrales.

Nos apoyaremos en categorías de la síntesis actancial, esperando establecer “la estructura elemental de la acción” (Bertrand, 2000, p. 183). Hablamos entonces de “objeto de valor”; del “programa narrativo”, es decir de la transformación que se espera generar en el proceso; del sujeto que sufre la transformación o “sujeto de estado”; del sujeto que lleva adelante la transformación o “sujeto de hacer”; y por último, del sujeto que le hace

hacer al sujeto de hacer designado como “destinador”. Junto con el análisis “narratológico” (Bertrand, 2000, p. 181) éstas fueron las herramientas de análisis de una metodología, que híbrida, busca “ir más allá de lo que se dice, de lo que queda en la superficie de las evidencias discursivas” (Orlandi, 2014, p. 18). En el mismo sentido comprendemos que “un discurso trae consigo una memoria y una «filiación de decires»” que nos permiten reconocer en él “los efectos de sentido que se hacen presentes, aun sin el control absoluto del sujeto que dice” (2014, p.20). Por ello, fundamentalmente, se consideraron los deícticos diseminados en la trama discursiva de la entrevista, que permiten dar cuenta del acto de enunciación, del tiempo, el espacio y los actantantes que participan del “discurso” (Benveniste, 1970, p. 14; Kerbrat-Orecchioni, 1997, p. 73).

5. Otros documentos y algunas aclaraciones metodológicas

A la par de las entrevistas, nuestro trabajo se ha venido de otros documentos de circulación pública para profundizar el análisis. Entendiendo que las tomas de posición de directores y directoras publicadas en medios de prensa o en redes sociales son materiales relevantes cuando refieren a alguno de los temas que abordamos en el trabajo. Pronunciamientos de grupos en páginas web o en programas de mano, como también entrevistas dadas en el marco de promoción de obras, también han sido de nuestro interés. Además, hemos echado mano de documentos periodísticos sobre premiaciones u obras, catálogos de festivales y programas de mano para reconstruir aspectos históricos del teatro independiente o partes de las trayectorias formativas de nuestros directores y directoras.

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

A la par, optamos por ponderar la comprensión de las concepciones teatrales, más allá de los resultados que podían obtenerse con una u otra obra. Ir tras algún tipo de “comprobación” de las concepciones en una obra acabada no era una operación interesante y mucho menos ética. Consideramos, además, que una obra teatral atraviesa numerosas intermediaciones de otros creadores y participantes del mundo del arte, por lo cual, una concepción teatral quedaría lejos de revelarse de un modo transparente en una obra teatral como producto acabado.

Palabras finales

La propuesta que desarrollamos aquí asume la necesidad de un estudio del arte de la dirección teatral que tome en cuenta lo que la dirección hace y no lo que directoras y directores particulares hacen, es decir, avanzar sobre una posible conceptualización de la especificidad del rol. El ejercicio de abstraer nociones y concepciones de la praxis de los directores y directoras que integran nuestra investigación va en ese sentido. Además, consideramos que una revisión crítica de los discursos es necesaria en el marco de los estudios que conservan un afán de deconstrucción y desnaturalización de las romantizaciones en torno al arte y a la idea de genio. El diseño de esta metodología apuesta por un estudio de la práctica directoral que desarrolle conocimientos al servicio de los y las hacedoras. Es un movimiento: salir de las obras como fuentes únicas de la comprensión de lo escénico y volvernos hacia las prácticas de creación. A su vez, tomar las palabras y discursos del conjunto de entrevistados y entrevistadas significó operaciones de lectura que complejizaran la superficie del relato. El movimiento metodológico que proponemos quiere entender la cocina misma de los procesos de producción escénica.

Referencias Bibliográficas

- Aguilar, Paula, et al. (2008). El análisis de los discursos sociales. Entre el pecado de la referencialidad y la tentación del esoterismo. En *I Encuentro Latinoamericano de Metodología de las Ciencias Sociales, 10 al 12 de diciembre de 2008*, Universidad Nacional de La Plata. Recuperado de http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.9535/ev.9535.pdf
- Arguello Pitt, C. (2015). *Dramaturgia de la dirección de escena*. México: Paso de Gato.
- Arqueros, G. (2017). Una técnica de las ciencias sociales: Escritura y auto observación en la investigación en artes. *Perspectivas Metodológicas*, II(19), 55-65. <https://doi.org/10.18294/pm.2017.1439>
- Aschieri, P. (2018). Hacia una etnografía encarnada: La corporalidad del etnógrafo/a como dato en la investigación. En Guilhon, G. y Camargo, A., *Antropologia da Dança IV*. Insular, 2018.
- Aizpeolea, C. (28 de marzo de 2013). Premio Provincial del Teatro 2013: todos los ganadores. Suplemento "Vos" en *La Voz*. Recuperado de <https://vos.lavoz.com.ar/escena/premio-provincial-teatro-2013-todos-ganadores>
- Bartís, R. (2003). *Cancha con niebla*. Buenos Aires: Atuel.
- Benveniste, E. (1970). L'appareil formel de l'énonciation. *Langages*, 5(17), 12-18. Recuperado de https://www.persee.fr/doc/lgge_0458-726x_1970_num_5_17_2572
- Bertrand, D. (2000). Elementos de narratividad. En *Précis de sémiotique littéraire*, Gándara, L.(trad.), (pp. 181-190). Paris: Nathan.
- Bitácora de vuelo (29 de marzo de 2015). El gran ganador: el teatro de Córdoba. *Bitácora de vuelo*. Recuperado de <https://www.bitacoradevuelo.com.ar/2015/03/29/premio-provincial-de-teatro-2015/>
- Boenisch, P. (2015). *Directing scenes and senses: The thinking of Regie*. Manchester University Press.
- Bogart, A. (2013). *La preparación del director. Siete ensayos sobre teatro y arte*. Barcelona: Alba.
- Bourdieu, P. (1995). *Las Reglas del Arte*. Barcelona: Anagrama.

- Burin, M. (2008). Las “fronteras de cristal” en la carrera laboral de las mujeres. Género, subjetividad y globalización. *Anuario de psicología / The UB Journal of psychology*, (39)1, 75-86. Recuperado de <https://www.raco.cat/index.php/AnuarioPsicologia/article/view/99355>
- Calsamiglia Blancafort, H. & Tusón Valls, A. (1999) *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona: Ariel.
- Charaudeau, P. & Maingueneau, D. (2002). *Diccionario de análisis del discurso*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Danan, J. (2012). *Qué es la dramaturgia y otros ensayos*. México DF: Paso de Gato.
- Delgado, J. M. & Fernández, J.G. (1999). *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*. Madrid: Síntesis.
- Dubatti, J. (2015). Filosofía de la praxis y pensamiento teatral. En A. Pricco, *Sostener la inquietud. Teoría y práctica de la actuación teatral según una retórica escénica*. (pp 11-15). Buenos Aires: Biblos.
- Dubatti, J. (2012). *Introducción a los estudios teatrales*. Buenos Aires: Atuel.
- Dubatti, J. (2016). *Una filosofía del Teatro. El teatro de los muertos*. Lima: ENSAD.
- Feral, J. (2004) *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Bs As: Galerna.
- Festival de Teatro de Rafaela (2018). *Programación por día Festival de Teatro de Rafaela*. Recuperado de <https://www.rafaela.gob.ar/festivaldeteatro/ObraVer.aspx?i=328>
- Fischer-Lichte, E. (2011) *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada Editores.
- Fliotsos, A. & Vierow, W. (2013) *International Women Stage Directors [Mujeres directoras de escena. Casos internacionales]*. Illinois: University of Illinois Press.
- Fraser, N. (1997). *Iustitia Interrupta. Reflexiones críticas desde la posición “postsocialista”*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Giunta, A. (2018). *Feminismo y arte latinoamericano: Historias de artistas que emanciparon el cuerpo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Greimas, A. J. & Courtes, J. (1982). *Semiótica: Diccionario razonado de la teoría del lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Greimas, A. J. (1971). *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- Guber, R. (2011) *La etnografía. Método, campo y reflexividad*. Avellaneda: Siglo Veintiuno Editores.
- Heras, G. (2014). *Los retos de la dirección de escena actual*. León, México: Luciérnaga Azul. Arte en producción.
- Hormigón, J. A. (2002). *Trabajo dramático y puesta en escena*. Vol. I. II vols. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- Instituto Nacional del Teatro (26 de febrero al 7 de marzo de 2015). *30 Fiesta del Teatro de Córdoba*. [Programa de mano]. Colección personal.
- Instituto Nacional del Teatro (25 al 31 de marzo de 2014). *29 Fiesta del Teatro de Córdoba*. [Programa de mano]. Colección personal.
- Instituto Nacional del Teatro (18 al 23 de marzo de 2013). *Fiesta del Teatro de Córdoba 2013*. [Programa de mano]. Colección personal.
- Kerbrat-Orecchioni, C. (1997) *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires: Edicial.
- Kornblit, A. L. (2007). *Metodologías Cualitativas en Ciencias Sociales. Modelos y Procedimientos de Análisis*. Buenos Aires: Biblos.
- Lamas, M. (1996). La perspectiva de género. *Revista de Educación y Cultura de la sección*, 47, 216-229. Recuperado de http://www.inesge.mx/pdf/articulos/perspectiva_genero.pdf
- Marin, F. (2018a). Dirección Teatral: del mundo del pensamiento al universo de las relaciones de grupo. Reflexiones en torno los procesos de escenificación del Teatro Independiente de Córdoba”. *Telondefondo. Revista de teoría y crítica teatral*, (14)28, 94-106. doi:10.34096/tdf.n28.5480.

- Marin, F. (2018b). Films escénicos: teatro de préstamos y de piraterías. *TOMA UNO*, (6)1, 93-107. Recuperado de <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/toma1/article/view/20897>.
- Marin, F. (2018c) Los trabajadores del arte. El caso de los directores de teatro independiente en Córdoba. *Revista Pilquen - Sección Ciencias Sociales*, (21)3, 11-21. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=347559520002>
- Marin, F. (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)otoño 2019, 5-24. doi:10.1353/ltr.2019.0022
- Marin, F. (2019b). La formación de directores de teatro independiente argentino: aprendizajes en una periferia de tramas eclécticas. El caso de la ciudad de Córdoba. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, (20), 354-380. Recuperado de [http://anagnorisis.es/pdfs/n20/Marin_num20\(354-380\).pdf](http://anagnorisis.es/pdfs/n20/Marin_num20(354-380).pdf)
- Marin, F. (2020). Concepciones y especificidad del rol de la dirección teatral. Un caso en el teatro independiente argentino. *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, 11(17), 78-100. <https://doi.org/10.25009/it.v11i17.2628>
- Mauro, K. (2017). La metodología de actuación realista como dispositivo de atenuación de la presencia del actor en teatro y cine. *Revista Brasileira Estudos da Presença*, (7)3, 523-550. <https://doi.org/10.1590/2237-266069587>.
- Naugrette, C. (2004). *Estética del teatro*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur.
- Molinari, B. (28 de marzo de 2012). El teatro cordobés, de fiesta. Suplemento "Vos" en *La Voz*. Recuperado de <https://vos.lavoz.com.ar/escena/teatro-cordobes-fiesta>
- Orlandi, E. (2014). *Análisis de discurso. Principios y procedimientos*. Santiago de Chile: Lom ediciones.
- Pavis, P. (2000). *El análisis de los espectáculos. Teatro, mimo, danza, cine*. Barcelona: Paidós.
- Pizarro, C. (2014). La entrevista etnográfica como práctica discursiva: análisis de caso sobre las pistas meta-discursivas y la emergencia de categorías nativas. *Revista de Antropología*, (57)1, 461-496. Recuperado de <http://www.revistas.usp.br/ra/article/view/87770>.
- Pricco, A. (2015). *Sostener la inquietud. Teoría y práctica de la actuación teatral según una retórica escénica*. Buenos Aires: Biblos.
- Santamarina, C. & Marinas Herreras, J. M. (1999). Historias de vida e historia oral. En J. M. Delgado & J. Gutiérrez, *Métodos y técnicas cualitativas de investigación en ciencias sociales*. (pp. 257-286). Madrid: Síntesis.
- Segato, R. L. (2018). *La guerra contra las mujeres*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Szuchmacher, R. (2015). *Lo incapturable. Puesta en escena y dirección teatral*. Buenos Aires: Reservoir Books.
- Verón, E. (1979). Diccionario de lugares no comunes». En E. Verón, *Fragments de un tejido*. (pp 39-60). Barcelona: Gedisa.