

**Artistas-investigadoras/es**



**y producción**



**de conocimiento**

**desde la escena**

Una filosofía de la praxis teatral

Jorge Dubatti  
Coordinador y editor



# Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena

## Una Filosofía de la Praxis Teatral

*Jorge Dubatti*

Coordinador y editor

**Autoridades ENSAD**

Directora General: Lucía Lora Cuentas (e)  
Director Académico: Gilberto Lorenzo Romero Soto  
Directora de Investigación: Lucía Lora Cuentas  
Director de Producción Artística y Actividades Académicas: Emilio Montero Schwarz  
Secretario General: Santos Cadillo Jara  
Presupuesto: Víctor Gustavo Espinoza Meza  
Administración: Israel Igdalias Ramón Pongo

**Fondo Editorial ENSAD**

Coordinación del área de proyectos de investigación: Yasmin Loayza Juárez  
Coordinación editorial: Julio César Vega  
Corrección: María Inés Vargas Tunque  
Diseño y diagramación: Pierina Tiravanti Struque  
Fotos portada: Paulo Yataco

**De esta edición**

Edición general: Jorge Dubatti

**Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento desde la escena. Una filosofía de la praxis teatral**

© De los textos, las y los autores  
© De esta edición: Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático  
"Guillermo Ugarte Chamorro"

Editado por: Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático  
"Guillermo Ugarte Chamorro"  
Calle Esperanza N° 233, Miraflores  
Lima 18, Perú

1ª edición - noviembre 2020

**HECHO EL DEPÓSITO LEGAL EN LA BIBLIOTECA NACIONAL DEL PERÚ N° 2020-08295  
ISBN N° 978-612-47890-8-3**

Se terminó de imprimir en noviembre de 2020 en: Advertising Creativity  
De: Iván Ancocota Catacora  
Calle las Margaritas 359 Lima 07 Lima  
R.U.C. 10444079806

Tiraje: 1000 ejemplares

Se prohíbe la reproducción total o parcial de esta edición sin autorización expresa de la Unidad Ejecutora Escuela Nacional Superior de Arte Dramático "Guillermo Ugarte Chamorro".  
Las afirmaciones en la presente publicación son de responsabilidad única de sus autores.

# Índice

9

Presentación

13

Prefacio

19

Jorge Dubatti:

Artistas-investigadoras/es y producción de conocimiento territorial desde el teatro: hacia una Filosofía de la Praxis.

49

Carlos Araque Osorio:

Corpo-presencia: ¿Teatralidad o ritualidad?

77

Juan Carlos Calderón Gómez:

Los artistas-investigadores del teatro en Costa Rica 2000-2020.

93

Mario Cantú Toscano:

Introducción a una filosofía de la dramaturgia.

103

Natalcha Delgado:

La experiencia de PIT: Profesores Independientes de Teatro. El rol de los artistas-docentes-investigadores-gestores: acción y conocimiento.

117

María Fukelman:

El movimiento de teatros independientes de Argentina como usina de producción de pensamiento teatral.

137

Hernán Gené:

El clown y las nuevas dramaturgias.

163

Hernán Gené:

Improvisación, técnica y expresión teatral.

195

Marcela Juárez:

Poética de la Sensación. La teatralidad y su dimensión sensorial.

235

Didanwy Kent Trejo:

Hacia una contribución bibliográfica de los artistas-investigadores de México a la Teatrológica latinoamericana.

265

Lucía Lora Cuentas:

Hacia la construcción de un nuevo modelo de conocimiento.

285

Fwala-lo Marin:

Caminos y postas en la historia del rol de la dirección. Un recorrido temporal y geográfico desde su origen en el teatro moderno europeo hasta el teatro contemporáneo e independiente argentino.

321

Flavia Montello:

La Formación del Habla (*Sprachgestaltung*, Rudolf Steiner) como base de una producción artística.

335

Mariano Scovenna:

Estudianteatrar. Una mirada desde la complejidad para enseñar y aprender teatro en ámbitos educativos.

351

Bibliografía

383

Colaboradores

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

Un recorrido tempo-  
ral y geográfico  
desde su origen en  
el teatro moderno  
europeo hasta el  
teatro contemporá-  
neo e independiente  
argentino

*Fwala-lo Marin*

CONICET, Universidad Nacional de Córdoba





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

## Un recorrido temporal y geográfico desde su origen en el teatro moderno europeo hasta el teatro contemporáneo e independiente argentino

*Fwala-lo Marin*

CONICET, Universidad Nacional de Córdoba

### Una historia de contagios: perspectivas historiográficas

**S**i alguien ha tenido la oportunidad de caminar por la sierra, habrá notado que un sendero bien marcado, de repente, se desdibuja y se pierde o bien que la senda pierde su curso al emplazarse sobre la piedra, el pasto o el agua. La nitidez del camino se esfuma cuando otro distinto se aproxima y ya no es evidente por cuál venimos. El propósito de este capítulo es esbozar un camino posible que, como el de la sierra, es difícil de rastrear: los comienzos de la dirección teatral hasta sus devenires en el teatro contemporáneo de Córdoba, como una de las ciudades relevantes en territorio teatral argentino. Desde la Europa de fines del siglo XIX hasta la Buenos Aires de la década de 1930 y la Córdoba de 1960 y 1970. Estos lugares y tiempos son como postas en medio de la sierra. Podrían haber sido otras, pero estas son las elegidas para trazar una historia de senderos borrosos, cruzados, yuxtapuestos.<sup>1</sup>

<sup>[1]</sup> Hemos presentado un tratamiento preliminar de esta temática en Marin (2018a; 2020b).

Comenzamos planteando la perspectiva historiográfica que enmarca nuestras lecturas sobre los contagios. En un segundo momento, abordamos los orígenes de la puesta en escena, el rol de la dirección y los distintos modos de producción. Así, nos detenemos en el teatro moderno europeo, sus valores y las características que la dirección iba perfilando incipientemente. Sobre esa base, nos preguntamos qué aspectos recupera el teatro porteño de 1930 de la tradición europea y qué formas tomó su apropiación en los modos de producción y las concepciones del movimiento de teatros independientes. A partir de esta posta, precisamos consideraciones sobre el teatro independiente actual en la ciudad de Córdoba, entendiendo que el modo de producción independiente es una de las coordenadas de nuestro estudio. En un tercer momento, establecemos al teatro cordobés de los años 60 y 70 como hito de origen de la tradición grupal, que en el presente albergan un rol de jerarquía relativa. Sobre esta base, revisamos cuáles son los aspectos de dicha tradición recuperados por el teatro actual y cuáles son los procesos a través de los que se establecen continuidades y rupturas, atendiendo especialmente a aquellos que conciernen al rol de la dirección.<sup>2</sup>

<sup>[2]</sup> La investigación mayor donde se enmarca este trabajo corresponde a una tesis doctoral financiada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina que espera comprender las concepciones que organizan las prácticas directoriales contemporáneas y a su vez, describir las lógicas con las que se construye la definición legítima de dirección teatral.

El aspecto histórico del rol implica pensar el tiempo y los territorios de las prácticas, considerando que nuestro foco está en una ciudad como Córdoba. Por ello, decidimos asumir la perspectiva construida por Ana Clarisa Argüello y Diego García en su abordaje de la cultura cordobesa. Pensamos la ciudad desde una clave que analiza críticamente prácticas que provienen originalmente de otros territorios y que en Córdoba han adquirido características particulares a través del tiempo. Para los autores, la comprensión del territorio trasciende al espacio físico, abarcando un espacio mental y un espacio “de relaciones sociales en el cual la ciudad fue y es englobada como un punto relativo,

móvil, inestable” (Sorá, 2016, p. 11). Argüello y García proponen una historia que presta atención a los modos en que circulan las personas, los colectivos, las ideas y objetos, por lo cual es una perspectiva valiosa para nuestro estudio de las prácticas, metodologías, éticas de trabajo del teatro, por nombrar algunos de los entes que se intercambian entre territorios y a través del tiempo. De ese modo, la relación entre el espacio y el tiempo considera “los hechos de contacto” y “los de transmisión”.

Nos interesa su crítica al tratamiento “puramente local, y muchas veces localista, de los fenómenos culturales”, ya que cristaliza un único tipo de relación con la externidad, priorizando la diferencia y redundando en una “mansa aceptación o su rotunda repulsa” (Argüello y García, 2016, p. 18). Los historiadores detectan los supuestos que han formado parte de numerosa bibliografía sobre los procesos culturales en Córdoba. El primer supuesto sobre el que echan tierra es la diada tradición-modernidad, ya que organiza tautológicamente los procesos, por cuanto los concibe identificables como modernos o tradicionales antes de analizarlos o establecer criterios. En consonancia con los planteos de Mouffe, definir los términos de una identidad como propiedades apriorísticas es una postura esencialista que opaca entendimientos complejos. Impide, por ejemplo, notar las múltiples figuras mediadoras en los procesos intelectuales, los intereses de los productores, las contradicciones de los accionares institucionales y las circunstancias que atraviesan los acontecimientos. Los autores destacan, además, que los procesos de corta duración mantienen una relación heterónoma respecto de los contextos que trascienden a la cultura cordobesa. Problematizar las relaciones de subordinación o dependencia requiere, también, entender la real heteronomía que es parte de “las sociedades nacidas del contacto”, las cuales adquieren “históricamente su fisionomía dentro de una determinada trama de intercambio en los que recibe o disputa su lugar específico” (Argüello y García, 2016, pp. 20-26).

Lo anterior contradice algunos antecedentes que trabajamos en otros trabajos, en tanto que postulan al teatro independiente de Córdoba como una práctica que representa la “pulsión modernizante” que tensiona los “enclaves conservadores”, haciéndose eco a los escritos de José Aricó (Alegret, 2017, p. 44). La diada tradición – modernidad fue utilizada para organizar y entender los procesos culturales y ha sido postulada como la lectura válida de la identidad cordobesa, dando lugar a esquematizaciones sobre los procesos culturales en la ciudad. Argüello y García hacen frente a la “tautología por la

cual la ocurrencia de fenómenos concebidos *a priori* como modernos o tradicionales” asumiendo una postura crítica de la historiografía sobre la ciudad

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

La cita anterior hace eco con la visita de Jerzy Grotowski en 1971, que revisaremos más adelante. Sobre este problema, Chantal Mouffe abre claves para apartarse de separaciones tautológicas que permiten imaginar identidades colectivas que operan oponiéndose. Sin embargo, reconocemos la trascendencia de la imagen de “ciudad de frontera” que Aricó propuso para pensar Córdoba y que los investigadores contemporáneos aún retoman.

El segundo supuesto sobre el que avanzan Argüello y García es el relato sobre la lucha entre tradición y modernidad, en el que el triunfo de la primera se lee como carencia

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

Habría que enfrentar estos supuestos a criterios objetivos que nos permitan establecer rasgos experimentales o rupturistas en las prácticas artísticas y culturales. Los autores buscan eludir los dualismos, por ejemplo, la emisión-recepción propia de caracterizaciones dicotómicas entre los centros y las periferias, que no consiguen aprender las “múltiples mediaciones, intersecciones y superposiciones involucradas en todo hecho de contacto” (2016, p. 26). Deconstruir este tipo de lecturas es la vía para hacerles justicia a los fenómenos culturales que nos ocupan.

Una comprensión compleja de Córdoba no niega la posibilidad de sintetizar afirmaciones sobre su pasado y su presente. Coincidimos con Argüello y García en tanto observan rasgos singulares producto de su “carácter de encrucijada” extendido y arraigado en la historia. A lo largo de distintos contextos

históricos su “condición de lugar de paso” no hecho otra cosa que permanecer, hasta ser casi una de sus singularidades más potentes e insoslayables, en un área geográfica más acotada que se vincula a migraciones universitarias y de otros tipos. En este sentido entendemos la ciudad como espacio de convergencia, de tránsito, de permanencia transitoria o estable de *otros*, distintos, que habrían “favorecido cierta sensibilidad ante realidades territorialmente amplias” (2016, pp. 24-25). Este modo de ver los tránsitos y los contagios permea nuestra comprensión de las prácticas teatrales europeas modernas y las porteñas. Este marco conceptual es el que habilita las lecturas que hacemos sobre el rol en lo que sigue.

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

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

Imaginemos por un momento una función teatral de finales del siglo XIX en supongamos, París: actores sobre el escenario representan una pieza de Molière. Los veremos de frente, siempre proyectando su rostro, su pecho y su voz hacia el público, poniendo en alto los textos para que sean totalmente transparentes respecto del texto escrito. Entre ellos, las réplicas serán siempre con el cuerpo hacia el público y las acciones físicas se circunscribirían exclusivamente a *declamar, narrar, vociferar, corear, recitar*. Es decir, acciones únicamente vinculadas al decir el texto, sin hacer parte al cuerpo, a la relación con el partenaire o al espacio físico. Y el espacio será un espacio de ornamentación, con producciones visuales en dos dimensiones, cuyo uso será únicamente decorativo: aplicar el término *decorado* es adecuado en ese contexto. Situarnos a fines del siglo XIX implica imaginar que la representación teatral estaba totalmente determinada por el texto escrito, dotada de una serie de convenciones rígidas respecto de los modos de actuar y que, la

puesta en escena como la conocemos actualmente, no existía. Como tampoco existía una figura que tomara decisiones sobre el acontecimiento teatral.

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

Por otro lado, Jean-Jacques Roubine señala que el punto de inflexión que toma la historiografía teatral para indicar el inicio del teatro moderno es la fundación del Teatro Libre de Antoine, en 1887 (1998, p. 14). Según Roubine, podrían tomarse otras fechas, como la creación de la Compañía Meiningen en 1866 o la incorporación de la luz eléctrica en las salas de teatro europeas. Otros hitos que podríamos considerar en la emergencia del teatro moderno son la inauguración del Teatro Libre en París en 1887, del Freie Bühne (Escena libre) de Berlín en 1889 o del Teatro de Arte de Stanislavski y Nemirovitch-Dantchenko en Moscú en 1898. La fundación de estas compañías de teatro naturalista, en un lapso temporal tan acotado, dio cuenta de la difuminación de las fronteras. Fue un movimiento que ya no respondía a tradiciones estrictamente nacionales, sino que se alimentó de diálogos teóricos, de la publicación de textos biográficos y del intercambio experiencial de investigaciones escénicas y prácticas. Los contagios se multiplicaron y con ellos, surgió un nuevo modo de entender el teatro.

La corriente simbolista corrió una suerte similar, datada por Roubine en la fundación de compañías como El Teatro de Arte en 1891 y Théâtre de L'Œuvre en 1893, ambas en París. La publicación de los ensayos de Adolphe Appia *La puesta en escena del drama wagneriano* en 1895 y de Gordon Craig *Del arte*

*del teatro* en 1905, también marcan hitos del simbolismo. En síntesis, tanto para simbolistas como naturalistas, a partir de 1860, las prácticas no podrían circunscribirse estrictamente “dentro de límites geográficos” o de “tradiciones nacionales” (1998, p. 22). Roubine atribuye a dos fenómenos tecnológicos la importancia decisiva en el proceso de cambio de los espectáculos teatrales: uno, el desdibujamiento de las fronteras territoriales debido a los intercambios entre las compañías, lo que borró virtualmente las distancias entre países europeos; la incorporación de la luz eléctrica como desarrollo técnico trascendental. La luz artificial dotó al espacio escénico de posibilidades poéticas, representacionales o simbolistas. Este fue, quizá, el paso más importante hacia la construcción de dispositivos escénicos.

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

En la misma postura, André Antoine comenzó a distinguir el rol de la dirección de escena del rol de dirección de teatro. Este último era un puesto administrativo y de producción ejecutiva que formaba parte del mundo del teatro de la Francia de fines del siglo XIX. Antoine pensó en la puesta como globalidad y dio los primeros pasos en la sistematización de la tarea. En su texto *Causerie sur la mise en scène*, estipuló dos momentos en el trabajo de la dirección, considerando un aspecto que continúa siendo clave: la inmaterialidad



de la labor (Pavis, 2013, p. 7). Para Antoine, la dirección debía encargarse de: por un lado, el diseño y la construcción de la escenografía, parte material de la labor; y, por otro, debía responsabilizarse de la interpretación, que en ese momento obtuvo nuevas atribuciones. En estos términos, la materialidad de la escena se integró a las actuaciones que, a su vez, estaban digitadas por “la interpretación de la obra por el director de escena” (Pavis, *Contemporary 7*). En este sentido, el surgimiento de la puesta en escena como obra autónoma se fundamenta en una producción de sentido constituida por el espacio, los objetos, el sonido y las actuaciones como signos.

Apostando aún más por el valor de la autonomía de la escena, se sitúa la corriente simbolista. Esta decide vaciar el espacio, apostando al silencio y a la alusión. Más allá de las diferencias con la corriente naturalista, el simbolismo enfatiza en el proceso de la puesta en escena como entidad autónoma, al despegarse del texto y producir un universo propio. La creación de esta nueva obra abre paso a una serie nuevos roles artísticos, entre ellos el de la dirección como aquel que “organiza” los materiales en una obra integrada.

En coincidencia con Pavis y Roubine, la investigadora Catherine Naugrette data en la década de 1880 la aparición de la puesta en escena moderna con la figura de Antoine, quien condensa por primera vez el rol del director de escena como “segundo creador” (2004, p. 20). El dramaturgo escribe una pieza que, al ir hacia la escena, se convierte en otra obra bajo la interpretación y productividad creativa de la dirección. De este modo, se produce un nuevo sentido y la puesta en escena deja de ser una mera ejecución de un texto para ser una pieza con sentido propio. Una pieza pensada y creada por quien ejerce el rol de la dirección. En la propuesta de Naugrette hay un acento particular en la cuestión de la dirección como un rol intelectual, que produce un pensamiento en torno a la obra y genera textos que sistematizan su pensamiento teatral, que teorizan sobre el arte de la puesta en escena (24). *El teatro sabe*. La retórica teatral vendría a ser una práctica característica del rol, desde su configuración moderna.

Desde la teatrología argentina, María Fukelman realiza una lectura del teatro moderno europeo para considerar luego los aspectos que fueron retomados por los teatros porteños en la década de 1930. Si bien su investigación no se focaliza en la figura de la dirección, atiende al movimiento de teatros independientes. Nuestro trabajo contextualiza el rol en el marco de los tea-

tros independientes, por lo cual consideramos que es necesario atender a los contagios que receptó el teatro porteño y que luego habrían resonado en las prácticas cordobesas. De todos modos, si bien nuestro enfoque atiende a continuidades, también presta atención a las rupturas en la diáspora de los modos de hacer teatro, desde las prácticas modernas de finales del siglo XIX en Europa hasta los modos contemporáneos cordobeses. En este marco, es que nos interesan las investigaciones de Fukelman. La autora quita el acento de la estética naturalista como eje de la ruptura, para postular que la ética de trabajo y la vocación experimental fueron los aspectos que profundizaron el quiebre entre el teatro oficial de la Comedia Francesa y la escena comercial de Boulevard respecto del Teatro Libre de Antoine. El movimiento del Teatro Libre surgió como antítesis de la estética de la declamación actoral, la exageración, las figuras estelares y del “cartón pintado” como decorado, a la vez que proponía una postura ética de profunda seriedad sobre la labor teatral. En el caso de Berlín, el director referente de la Escena Libre (Die Freie Bühne) es Otto Brahm. En este circuito, tanto la Escena Libre como el teatro comercial berlinense montaron puestas naturalistas. Este habría sido el motivo por el cual la Escena Libre solo perduró tres temporadas, ya que la similitud estética de las propuestas competía económicamente con el teatro comercial. Aquí la pregunta vuelve a correrse de la estética naturalista y se centra en la idea de experimentación, lo que no formaría parte de las propuestas del teatro comercial. La lectura de Fukelman del caso londinense *The Independent Theatre Society*, reitera la distancia que separan las nuevas formas teatrales, autónomas del Estado y privadas, de los principios del teatro privado vinculado al “éxito comercial” (2017b, p. 163). El carácter constitutivo de las identidades teatrales independientes es centralmente la separación del mercado y la idea de avanzada. Inclusive, la crítica afirmaba que si no se hubiesen estrenado sus obras “[los ingleses] seríamos mucho menos avanzados de lo que hoy somos” (Shaw En Fukelman, 2017b, p. 163). La idea avance está ligada a la de vanguardia artística y con ello, a la idea de experimentación.

Entre los objetivos estéticos del movimiento figuraba también la “pretensión de realizar un teatro de arte” cuyo propósito era “llevar a cabo un arte bello” (Fukelman, 2017b, p. 164). Es interesante ver como en el Teatro de Arte de Moscú de Vladímir Ivánovich Nemiróvich-Dánchenko y Konstantin Stanislavski se abogaba por un teatro de “altos estándares de actuación y producción” y a la vez había una fuerte apuesta a que fuera popular, entendiendo que el arte teatral también puede educar.

Estas búsquedas estuvieron de la mano de la ampliación y la ruptura de las convenciones establecidas. La experimentación fue la herramienta que la mayoría de los grupos empleó, aunque la noción de vanguardia no fue acuñada por todos ellos. Por ello, revisaremos las nociones de experimentalismo y vanguardia de Umberto Eco. El concepto implica un modo de “actuar de forma innovadora respecto a la tradición establecida”, que “transgrede intencionadamente (y reestructura indirectamente) las reglas de la gramática tradicional” (Eco, 1985, p. 88). Eco sugiere las implicancias sociológicas del concepto: el autor experimental tendría “la voluntad de hacerse aceptar. Ofende, pero con fines podríamos decir pedagógicos, para conseguir aprobación” (Eco, 1985, p. 88). Existe un ánimo educativo en la noción de experimentalismo de Eco, donde el artista espera re-establecer los cánones y conseguir aprobación del público que, primeramente, no comprende la obra. En cambio, un movimiento de vanguardia sostiene una actitud “provocadora”, cuya búsqueda es “ofender socialmente a las instituciones culturales” mediante producciones que sean consideradas inaceptables en los cánones establecidos (Eco, 1985, p. 103).

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

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

En síntesis, la autora plantea tres grandes líneas donde podrían inscribirse los teatros europeos de fines de 1800 y principios de 1900: teatro independiente/libre, teatro de arte y teatro popular y plantea que

podemos advertir que hemos recorrido tres direcciones distintas en el vínculo con los textos elegidos: la cercanía con la realidad, la cercanía con la belleza, y la cercanía con el pueblo. En el primer grupo encontramos piezas de tesis que se proponen dejar un mensaje, asociadas al realismo y al naturalismo. En el segundo grupo hay piezas poéticas, relacionadas con el simbolismo. Y en el tercero, el que estamos exponiendo, lo que se pone en

juego es si la pieza representada hará que el público se sienta próximo a ella o no, es decir, se evitan los clásicos por su lejanía temporal, y se recomiendan obras que hagan tanto reír como llorar, y que hagan bien al espectador, lo “sanen”. (Fukelman, 2017b, p. 172)

Nuestro abordaje recupera del análisis de Fukelman las influencias que luego permearon al teatro porteño de la década del 1930. El llamado “teatro independiente” es abordado por la autora, planteando continuidades y rupturas respecto de las influencias europeas y, a la vez, estableciendo los matices al interior del mundo del teatro independiente en la Buenos Aires de 1930 a 1944.

### **Teatro independiente en Buenos Aires: aproximaciones y distancias**

El movimiento de teatros independientes en Buenos Aires es analizado por Fukelman en el período 1930-1944, poniendo en cuestión la homogeneidad que había sido instalada por la crítica argentina. Para fundamentar la diversidad, atiende a varios aspectos de los grupos que conforman su estudio como integrantes del movimiento de teatros independientes: sus orígenes, propuestas estéticas y metodologías del trabajo, relaciones con la macropolítica y los aspectos discursivos. En estas distintas aristas, es posible observar matices bien diferenciados. Fukelman logró sintetizar cuatro coincidencias en este grupo de teatros, aún atendiendo meticulosamente a sus diferencias. Los puntos en común fueron: la pretensión de hacer “buen” teatro, la oposición al teatro como bien de mercado, la renovación de la lógica de mercado imperante y la ausencia de objetivos económicos. Plantea que la poética abstracta del teatro independiente del periodo contenido entre 1930 y 1944

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

Ahora bien, los contagios respecto de la escena europea son profundos, tanto por su interés de renovación como por su voluntad de priorizar lo estético por sobre lo económico. Sin embargo, en los estudios que revisamos sobre

el teatro de arte europeo, no podía afirmarse que era una práctica contestataria de modo generalizado. En lo que sigue presentaremos las aristas y los matices establecidos por Fukelman en su tesis doctoral con el propósito de revisar esos aspectos en las prácticas contemporáneas cordobesas.

### **Los grupos del movimiento de teatros independientes**

Para analizar el movimiento de teatros independientes, Fukelman revisa distintos grupos existentes durante el período que denomina Fundacional (1930- 1944): el Teatro del Pueblo, el Teatro Proletario, La Máscara, La Cortina, el Teatro Espondeo, IFT (Teatro Popular Judío), la Agrupación Artística Juan B. Justo, Teatro Popular José González Castillo y del Teatro Íntimo de La Peña. Los orígenes de cada grupo serían distintos y por tanto también lo sería la conformación de cada teatro independiente (2017a, p. 286). Algunos conjuntos fueron tributarios de la polémica literaria representada por los de Boedo y los de Florida, aunque sus devenires no respetaron necesariamente ese antagonismo. Sobre la vertiente de los de Boedo, Fukelman ubica al Teatro del Pueblo, al Teatro Proletario y a La Máscara, aunque sus prácticas hayan tomado aspectos de los postulados de los de Florida. Cercanos al periódico Martín Fierro se desarrolló el grupo La Cortina y el Teatro Espondeo. Otros grupos, como IFT y la Agrupación Artística Juan B. Justo, nacieron como parte de comunidades específicas (“la colectividad judía o el Partido Socialista, respectivamente”). El caso del Teatro Popular José González Castillo y del Teatro Íntimo de La Peña nacen de la mano de “artistas de larga trayectoria”. Salta a la vista que los orígenes fueron heterogéneos, ligados a valores éticos y políticos diferentes.

El abordaje de Fukelman plantea múltiples propuestas estéticas y en general, diversidad de metodologías de trabajo. Podemos trazar como parámetro común el uso de un texto previo que luego fue representado por el elenco. Los textos correspondieron a autores extranjeros, clásicos y modernos o bien a autores nacionales e inclusive sainetes, en una evidente diversidad en los repertorios en el movimiento. Los objetivos estéticos fueron también diferentes, algunos reforzando la idea de producir “un buen teatro”, otros buscando que el carácter estético conviviera con el “contenido político y social” (2017a, p. 287) y otros que sostuvieron “posturas, explícitamente, didácticas” (2017a, p. 288). Las corrientes estéticas a las que adhirieron fueron, por tanto, también distintas: algunos apelaron a incorporar estética naturalista,

con mayor o menor éxito, “actuando ‘con verdad’”, con una “técnica más bien imitativa” o con técnicas que pretendían alejarse de las convenciones naturalistas (2017a, p. 288). La cuestión escenográfica fue un aspecto distintivo de los teatros independientes, aunque no en todos, donde el carácter plástico y las innovaciones en el espacio fueron de ahora en más un elemento de la escena que se tuvo en cuenta.

Respecto a la figura de la dirección, Fukelman también analiza que los grupos contaron con formas variables de organización, en algunos casos con directores “fuertes” que se mantuvieron en el rol durante muchos años y cuyo nombre trascendió los límites del grupo para consagrarse como figuras (como es el caso de Leónidas Barletta). En otros casos, los grupos se organizaron más horizontalmente e inclusive el rol de la dirección era asumido por distintas personas.

Profundizamos el caso de Barletta, ya que tipifica una modalidad de dirección a la que luego reaccionaran los hacedores. Este modelo de director asume completamente la responsabilidad de la actuación, llegando aún a la gestualidad o matices que pudieran afectar el proceso de recepción, desde un paradigma pretende ser guía a los actores. Su objetivo es armonizar los elementos del “juego dramático” para la producción del espectáculo, en el cual su propio accionar pierda cualquier materialidad distintiva y se aloje en una inmaterialidad inasible de la que es autor. Su tarea es

empezar por darle una orientación precisa a la empresa que acomete; todos los detalles de organización deben merecerle especial cuidado. Tiene que formar la compañía, elegir las obras de una temporada, corregirlas, adaptarlas a su tiempo, al escenario y a los medios de que dispone; tiene que proyectar los decorados, la acción de los personajes, los efectos de luz y sonido. Tiene que crear el entusiasmo y mantenerlo; descubrirle al actor la naturaleza intrincada del personaje y, limitando su interpretación, ponerlo en camino de encontrar la expresión más acertada por sus propios medios. (Barletta, 1960, p. 51)

Otro aspecto que nos interesa en nuestro trabajo es que “discursivamente, todos los grupos independientes rechazaron el teatro que ponía los objetivos económicos por delante de los artísticos” (Fukelman, 2017a, p. 292). A la vez, esto trajo aparejado que “ninguno de los integrantes de estos conjuntos ... se ganó la vida con su trabajo en el teatro independiente” (Fukelman, 2017a, p. 294).

Esta situación estaba naturalizada, no problematizaba ni se buscaba una solución. Según el estudio de Fukelman, se señala como algo que con el tiempo fue a marcar un quiebre en el movimiento de teatros independientes. La cuestión de la remuneración y la producción de ganancias en el movimiento es especialmente importante porque es el motivo fundamental que los separa del teatro comercial (o profesional, como lo llama la autora). Como mencionamos antes, Mouffe plantea que las identidades colectivas se construyen por la distancia con un otro. En este caso, el *otro* es el teatro comercial. Este aspecto plantea una continuidad con los teatros modernos europeos de finales del siglo XIX.

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

### **Historizaciones del Teatro Independiente en Córdoba**

A partir de aquí, tomamos otra posta en la historia del rol que proponemos con nuestro estudio. Transitaremos alguno de los caminos que Mauro Alegret propone en su tesis doctoral. Allí plantea una periodización: una etapa dónde se sientan las bases, luego el periodo de gestación, el de consolidación y, por último, el lapso 2000-2015. Plantea las bases de la etapa de gestación

en los procesos que tuvieron lugar en la ciudad durante 1800 y principios de 1900, adhiriendo a las convenciones teatrales modernas en consonancia con el “proceso de modernización nacional”. La “etapa de gestación” del teatro independiente ha sido estudiada también por Graciela Frega junto a sus equipos de investigación y habría sucedido a mediados del siglo XX, para luego dar lugar a la etapa de consolidación en la década de 1960. Partiendo de las investigaciones de Efraín Bischoff sobre la programación del siglo XIX, ambos investigadores abonan la tesis que organiza la identidad cordobesa bajo la diada conservadurismo y modernidad.

## Bases

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



Las producciones que se vieron en ellos fueron montadas por grupos itinerantes, contratados con fines comerciales por empresarios de la ciudad. Las compañías españolas y el repertorio español eran solicitados y “consumidos” en los teatros locales. Además, existían grupos de aficionados, que se presentaban en funciones benéficas y compañías de teatro filodramático. Ana Yukelson destaca la diversidad de los ámbitos de recepción de estos “productores marginales”, que circulaban igualmente por teatros como el Teatro Progreso, por sociedades de fomento, clubes barriales o fiestas patrias, en una lógica que se apartaba de los beneficios económicos. De igual modo, Alegret recupera las palabras de Graciela Frega, en tanto que reconoce “la emergencia de sus primeras iniciativas no modificó la situación del campo, pero constituyó una promesa de cambio que tendió a favorecer su reconfiguración” (2004, p. 173). Graciela Frega pone atención al paso de artistas circenses por la ciudad. En general, no fueron bien recibidos por las elites y sus discursos en la prensa. De una fuerte impronta criolla, llegan los circos rioplatenses de los Hermanos De Carlo y el Podestá-Pereyra e “hicieron conocer la serie de dramones populares que dio lugar a la conformación del microsistema de la gauchesca” (Frega, 2004, p. 31). Los sectores populares participaron de estos procesos de circulación, recibiendo producciones que fueron gestadas y producidas fuera de la ciudad. El accionar de las élites a través del estado promovió una serie de acciones de censura y persecución de las producciones populares:

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

La tensión *cultura culta - cultura popular* se hace patente en el relato. La cultura culta queda asociada a los grupos de elite económica, cuyo pensamiento está vinculado a la tradición y la moral. Nos interesa observar que esta moral estaría integrada por el pensamiento católico apostólico y también con elementos de la cultura europea. La cultura popular estaría vinculada al circo, los géneros gauchescos y las producciones rioplatenses. Nos resulta inevitable preguntarnos por las hibridaciones en los procesos culturales plenos de teatralidad en ese periodo. Sería el caso, por ejemplo, de las fiestas religiosas: ¿pueden encuadrarse en la cultura culta o en la cultura popular?

¿Cuán productivo sería dicho encuadramiento? ¿Reconocemos rasgos más propiamente andinos, indígenas y africanos en este caso (y en otros que desconocemos)? Entendemos los límites de las investigaciones y resaltamos que se adeudan aún los trabajos que recuperen los fragmentos dispersos de las distintas tradiciones a las que el teatro de Córdoba es tributario. Una vez más la metáfora de la ciudad de fronteras es altamente fructífera, no así la oposición maniquea entre tradición y modernidad.

## Gestación

Alegret construye el Periodo de Gestación a través de las investigaciones, registros y documentación de Mónica Flores, Moll y Pinus en *Las Lunas del teatro*; de *Una comedia en cinco actos* de Mabel Brizuela; de *Una teatralidad nacida en los sesenta* de Silvia Villegas; de *En el teatro del simeacuerdo* de Laura Fobbio y Patrignoni; y centralmente las investigaciones de Graciela Frega, cuyos resultados fueron publicados y otros fueron recogidos en una entrevista inédita. Destaca “la experiencia de Radioteatro, la Comedia Cordobesa, el Departamento de Artes Escénicas, el Seminario y la Escuela Roberto Arlt” como instancias fundantes de la producción teatral y, especialmente, de la producción *independiente* (2017, p. 188). Respecto de la Comedia Cordobesa, que ha sido estudiada por Mabel Brizuela, recupera “la figura del Estado como promotor y financista del proyecto creativo” en “un modelo de producción similar al de las comedias en Europa” (2017, p. 189). Es decir, hay una organización jerárquica de los roles, organizados verticalmente en torno de la figura de la dirección, quien tiene la responsabilidad creativa de la puesta en escena. Esta institución, luego, representará un modo de producción del que las lógicas independientes intentarán distanciarse. Es una experiencia cercana del teatro parisino, que les impulsa a construir otra identidad colectiva distinta del teatro oficial.

Entre las investigadoras, hay criterios diversos para definir la génesis de la actividad independiente: “Moll, Pinus y Flores la ubican en la práctica teatral del grupo Teatro Siripo en la década del 50; Villegas, en cambio, directamente espera hasta 1962 y adjudica el término independiente al grupo pionero El Juglar” (Alegret, 2017, p. 191). El Teatro Siripo comenzó sus actividades en 1952 y una de sus figuras destacadas fue el dramaturgo Miguel Iriarte, que se formó en sus talleres. Revisaremos más adelante la cuestión de las formaciones, pero ya desde la etapa de gestación, los hacedores construyeron sus tra-

yectorias en torno a la formación en talleres “independientes”. El Juglar, por su parte, tuvo como gran figura a Carlos Giménez, un prodigio de la actividad teatral a nivel latinoamericano. Carlos Giménez es una figura clave, paradigmática de las reglas del campo: en los 50 se organizó colectivamente con su grupo, a partir de allí produjeron contactos y gestionan recursos económicos para realizar viajes a festivales en Latinoamérica y en Europa. Su rol fue, centralmente, de director del grupo (junto a otros). Fue impulsor del Festival Nacional de Teatro, que reunió a los hacedores de Córdoba entre sí, presentando producciones y poniéndose en contacto con obras y maestros del resto del país y extranjeros. Sus trayectorias quedan a merced de las rupturas del estado de derecho en numerosas ocasiones y él termina estableciéndose en Caracas, como director del grupo *Rajatabla* y adquiriendo renombre internacional. Esta figura fue central en el periodo de la recuperación democrática, que veremos más adelante. Alegret reconoce en la metodología de Giménez una convención que perdura hasta el presente: “cada quien crea su propio método, sino el valor de la confianza en la creatividad del actor como motor de la producción escénica” (2017, p. 194).

## Consolidación

En el Periodo de Consolidación, Alegret construye el relato desde los “grupos de creación colectiva que se autodefinen como “independientes”: el Libre Teatro Libre (LTL), la Chispa, Bochinche, Los Saltimbanquis, entre otros” (2017, p. 197). Tanto Fobbio y Patrignoni como Musitano y Zaga plantean una profunda relación con la Universidad Nacional de Córdoba, cimentada en los vínculos personales y de creación artística. Los vínculos humanos se originaron en ese contexto, propiciando inclusive los procesos de producción en el seno de la institución. Esta característica pervive hasta la actualidad. La Universidad y el teatro independiente vienen construyendo un tejido dinámico desde este periodo.

Es también en este periodo donde se plantea la “creación colectiva” como metodología de trabajo (Alegret 200). Las continuas relaciones entre el teatro de Córdoba y los teatros latinoamericanos produjeron la incorporación de este modelo, en una adhesión creativa, pero también ideológica y política. El movimiento de creación colectiva

consistió en un conjunto de grupos de teatro, en principio identificados con preceptos del teatro experimental, que generaron un resquebraja-

miento radical de la dramática teatral latinoamericana que en aquellos años estaba completamente “europeizada”. (Alegret, 2017, p. 201)

Se estableció una relación directa entre experimentación y posicionamiento político. En términos de Eco, una postura de vanguardia habría buscado ofender a las instituciones culturales, entre ellas al público. Sin embargo, el trabajo de los grupos tenía una voluntad de transformación de la realidad que pretendía incorporar a los sectores populares. De las investigaciones de Mauro Alegret, Adriana Musitano y Gabriela Halac sabemos que los rasgos del Teatro Independiente que realizaban los hacedores en los sesenta y setenta se sintetizan en la experimentación de los lenguajes, en la creación colectiva, en la desjerarquización de los modos de producción y en el fuerte carácter político y transformador del teatro.

Adriana Musitano y Nora Zaga estudiaron el teatro que tuvo lugar en Córdoba del periodo que va de 1969 a 1976, describiendo sus puestas como “innovadoras y transgresoras”, críticas a la sociedad y también a las convenciones teatrales, especialmente a la jerarquía de roles en el teatro. Las autoras lo caracterizan por la capacidad de “unir una mirada crítica sobre la realidad y la política, sumando el humor y las innovaciones, mediante obras que situaban a los espectadores frente a sus problemas, abiertas a lo regional latinoamericano, y a la vida política de aquellos años setenta” (Musitano y Zaga, 2017, pp. 8-9). Por su parte, Halac plantea la idea de “militancia estética” y presenta como rasgos definitorios a la creación colectiva y la improvisación; las temáticas provenían del mundo social desde una lógica de protesta y teatro documental; se utilizaban espacios públicos o no convencionales para las funciones, potenciando el vínculo con organizaciones políticas o comunitarias cuyo público era invitado a un debate posterior (2006, p. 13).

La gran influencia de la creación colectiva consolidaba una identidad latinoamericanista para el teatro cordobés (Alegret, 2017, p. 207). El origen regional de esta metodología, cuyos teatristas se organizaban en un movimiento, facilitaba los viajes a festivales e intercambios. Abordando otros aspectos, Alegret retoma los aportes de otras autoras, como Silvia Villegas, respecto de la presencia de Grotowski en Córdoba, señalando que los aspectos de creación actoral y metodología de ensayo “hicieron mella en los grupos”, no así su posicionamiento en relación al Estado, la política y las lógicas de subsistencia (Alegret, 2017, p. 211). Con la visita de Jerzy Grotowski se explicitó la figura

del “director tirano” como un disvalor en la poética del polaco, que influyó fuertemente en los grupos de creación colectiva en Córdoba (Alegret 209). A partir de allí, el rol asume una

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

A su vez, la nominación “coordinador” se utiliza para poner de manifiesto una metodología de trabajo horizontal, pero que continuaba aludiendo a un lugar de dirección que inclusive podía rotarse entre miembros del grupo. En cuanto a la influencia de Brecht, señala, en sintonía con Halima Tahan, que los hacedores se apoyaron en cuestiones tanto de la forma como del contenido de la poética brechtiana: el extrañamiento en la actuación y en la narración, la dramaturgia épica, el discurso crítico en relación a lo social, la apuesta a “divertir” y a “recrear” y el retorno a los géneros populares.

En síntesis, destaca del panorama tres caracteres fundamentales. Los dos primeros son “la afirmación de una distancia político-partidaria y la ruptura ética, estética y metodológica frente al teatro «burgués» y oficial”, “la autoproclamación de los mismos hacedores como «independientes»” y “la conquista de la autonomía del subcampo teatral” (Alegret, 2017, pp. 203-204) mediante la producción de obras, la consolidación de posiciones diferenciadas en relación al campo teatral argentino, la configuración de su propio público y la valorización de otros profesionales de la actividad teatral.

Se afianza la idea de colectividad y las figuras que emergen de este tiempo están organizadas en grupos: Teatro Estable (TEUC), el Libre Teatro Libre (en adelante LTL), La Chispa, por mencionar a los más estudiados. De la investigación dirigida por Musitano hay un pormenorizado registro de los protagonistas: María Escudero, Paco Giménez, Roberto Videla, Myrna Brandán, Estrella Rohrstock, Eddy Carranza, Graciela Ferrari, Lindor Bressan, Susana Pautasso, Mónica Barbieri, Artemia Barrionuevo, Juan José Toto López, Graciela Mengarelli, Lisandro Selva, Jorge Petraglia, Nidia Rey, Rafael Reyeros, solo por mencionar algunos de ellos.

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

A partir de las bases del trabajo de Alegret podemos pensar en el campo teatral independiente como objeto de estudio: allí traza la historia de su gestación (de 1940 a 1965), consolidación (de 1965 a 1976) y los fundamentos del nuevo teatro independiente del siglo XXI (de 2000 a 2015). Quedan algunas preguntas en el tintero, principalmente vinculadas a comprender cómo se da la relación entre unos tiempos y otros, desde el periodo de consolidación al nuevo teatro independiente del siglo XXI. Dadas las disrupciones en el régimen político, institucional y en la vida de las personas que sostenían la actividad, nos preguntamos cómo se dan las continuidades y las rupturas. Las investigaciones afirman que hoy se retoma la presencia de la identidad del teatro de los setenta de manera central, recalcando que el teatro actual ha resignificado y transformado sus características más importantes. Se observa la relevancia de nuestra indagación debido a la necesidad de precisar cómo se da la relación entre el tiempo de pre-dictadura y postdictadura (Dubatti, 2011b, p. 71). Las transformaciones en el teatro de los últimos casi cincuenta años demandan una comprensión compleja, correspondiente a un período de fuertes agitaciones, de ruptura del orden constitucional y de grandes vaivenes en el contexto económico, político y social. Este tiempo de conflictividad, lejos está de permitir visualizar los cambios de los rasgos medulares del teatro independiente en Córdoba, o al menos reconocerlos de un modo transparente. En ese sentido, interesa conocer cómo se transforman/actualizan los aspectos de “la política” y “lo político” del teatro independiente del presente que difiere de las formas del pasado, comprendiéndolos desde la perspectiva de Mouffe (2014, p. 16).

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

directores teatrales de mayor centralidad en el campo hoy, para observar la continuidad y transformación de los rasgos escogidos.

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

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

El segundo intervalo-*punte* va del 84 a principios de la década del 2000. Durante este período se realiza una serie de festivales bajo la denominación

de Festival Latinoamericano de Teatro (FLT), Festival Internacional de Teatro del Mercosur (FITM) y Fiesta Nacional del Teatro. Las características de estos eventos varían, aunque siempre buscaban sostener la trascendencia del Primer Festival Latinoamericano de Teatro, que sentó la norma de lo que es la tradición festivalera de la ciudad. Durante este periodo se realizan festivales de teatro a los que asisten los directores foco de esta investigación en el momento en que se encuentran en su etapa de formación e ingreso al campo teatral independiente.

El tercer *punte* se traza desde los primeros años de la década del 2000 hasta el presente, consignando la trayectoria de quienes se formaron en esos años y consolidaron su práctica hasta hoy, siendo los directores consagrados del medio. Este trabajo espera ubicarse en las perspectivas de la “Poética Comparada” (Dubatti, 2010a, p. 92), “la cartografía teatral” (Dubatti, 2016b, p. 67) y el “teatro de postdictadura” (Dubatti, 2012a, 205), con el objetivo de aportar a un pensamiento del teatro argentino multiperspectivista, plural y federal. La relevancia de esta indagación se sitúa no solo en la particularidad del rol de la dirección, sino también en los esfuerzos que significan avanzar sobre las perspectivas historiográficas del pasado reciente y el tiempo presente (Dubatti, 2011b, p. 72).

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



la selección de obras argentinas en la Muestra Nacional; Rafael Reyeros como director técnico de la comisión organizadora; Myrna Brandán como coordinadora de edecanes del área de relaciones internacionales; y Eddy Carranza como profesora colaboradora del foro de estudiantes de teatro, entre otros (Giménez, 1984, p. 2).

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

En una entrevista, José Luis Arce, teatrista cordobés que formó parte del movimiento de esa época y reconocido autor y director teatral actual, recordaba con la misma euforia el movimiento de la comunidad en esa fiesta del teatro que pretendía ser una fiesta del pueblo:

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

Desde su mirada, ubicada en el campo del quehacer teatral, afirma que los aportes de la expectación de espectáculos “de vanguardia” son centrales para el teatro local, en tanto afectan a los hacedores a la hora de crear nuevos espectáculos. Las obras extranjeras son adoptadas como referentes e influencias a tener en cuenta. Aquello que Arce ubica en el plano de la vanguardia es lo que traza el espacio de los posibles de las prácticas teatrales locales (Bourdieu, 1995, p. 348). En el mismo sentido, Basile y Heredia comprenden las implicancias de la participación de la comunidad teatral en la organización del festival como parte de la apertura democrática:

En cierta medida, el modo de producción y desarrollo del festival iban constituyéndose sobre bases y prácticas —formas de hacer democráticas

que intentaban dejar atrás y oponerse al pasado autoritario reciente. En efecto, se trató de un acto político democrático, no sólo en términos partidarios o como forma de gobierno sino en el sentido amplio y performativo de la palabra. (Basile y Heredia, 2017, p. 8)

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

En un sentido similar el IFLT, planteaba una descentralización de los acontecimientos culturales trascendentes por fuera de la capital del país, propiciando la noción de federalismo que históricamente la ciudad de Córdoba promulgó (Basile y Heredia, 2017, p. 8). El gobierno provincial impulsó acciones en este sentido, buscando “lograr la apertura de Córdoba hacia el mundo y, sobre todo, hacia Latinoamérica, haciendo fuertes referencias a la identidad e integración regional” (Heredia y Basile, 2015, p. 3). En ese mismo orden de ideas, Dubatti caracteriza al teatro de postdictadura por su multipolaridad, su desjerarquización de referentes y validaciones, propiciando la multiplicidad de poéticas, metodologías y visiones de mundo: “La nación teatral se muestra nítidamente multipolar, multicentral, y los saberes de un centro o polo no le sirven necesariamente a otros” (2012a, p. 207). El primer festival latinoamericano presentó un escenario donde la conquista de la soberanía cultural era un horizonte posible.

La importancia de esta primera edición a nuestra periodización es que sienta las bases, el despliegue de posibilidades y las expectativas a alcanzar en las siguientes ediciones, a la vez que instaura un ánimo colectivo en la comunidad teatral. Basile y Heredia describen a los espectáculos que se presentaron como obras que “desafiaban de manera innovadora esas convenciones, en gran medida por el tipo de puesta y por el espacio en donde fueron llevadas a cabo” (2017, p. 3). En el tratamiento de contenidos y formas que ofrecen las autoras en sus trabajos es posible leer un fuerte carácter performático y de frontera de la teatralidad, tanto en la muestra oficial como en la muestra

paralela, que tuvo la participación de los teatristas que retornaron del exilio: Carlos Giménez, dirigiendo una versión de *Macbeth* y de *El pasajero del último vagón* con el grupo venezolano Rajatabla; Susana Pautasso con la obra *La fanesca*, bajo la dirección de María Escudero y con un elenco de procedencia ecuatoriana; Paco Giménez con la obra *El gran Ferrucci*, presentada por el grupo La banda trama; Nidia Rey y Jorge Petraglia, miembros de la Comedia Cordobesa (actriz y director), con *Fuenteovejuna* en la apertura del festival; Rafael Reyerros como escenógrafo de *Fuenteovejuna* y *El gran Ferrucci*; integrando la muestra paralela a Roberto Videla y Graciela Ferrari (Basile y Heredia, 2017, p. 7).

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

El segundo puente se traza en función de la serialidad de los festivales desde 1984 al 2000. A partir de reseñas, artículos y crítica especializada estamos al tanto de la continuidad del evento y la discontinuidad de despliegue; los autores sugieren que la repercusión, el presupuesto y la calidad del festival fue decreciendo. Sin embargo, es durante estas subsiguientes ediciones que los directores objeto de este estudio fechan acontecimientos trascendentes en su formación como jóvenes teatristas. El tercer puente une el periodo de

1995-2005 al presente. El trazado surgió luego de realizar las entrevistas a los y las directores teatrales que forman parte de este estudio, donde observamos cómo una y otra vez, en las distintas voces, brillaba el recuerdo de los festivales realizados en Córdoba. Por ello, es que comenzamos a identificar a la experiencia festivalera como fundante de la formación de estos directores. Consideramos que la dirección teatral es un rol de formación ecléctica por excelencia. Se estructura a partir de formaciones oficiales en instituciones públicas de educación superior, de formaciones en talleres y seminarios con “maestros” (hacedores consagrados) del teatro independiente, del aprendizaje con pares y colectivos de trabajo y, en buena medida, de la experiencia. Esta última puede ser de dos tipos: ya sea como espectadores, en aquellos espectáculos que marcan con fuego su forma de ver el teatro, o bien, como hacedores en proyectos que los inician en el rol de la dirección. Estos últimos constituyen, a su vez, una instancia relevante de autoreconocimiento.

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

David Piccotto recuerda, “era como cine por momentos”, refiriéndose al espectáculo *Pinocho* (grupo La Tropa) que se presentó en el V FLT. De los distintos aspectos que describe de esa obra, valora especialmente los recursos que posibilitan ilusión en el espectador, artificios y dispositivos escenográficos: “eran tres actores y parecían doscientos” (Comunicación personal, 2017). En la actualidad esos mismos aspectos son los que configuran su poética; en sus espectáculos se promueve un gran despliegue organizado en un dispositivo escénico que potencia la creación de un mundo. Supera la presencia monopólica del texto y la actuación, para que otros lenguajes como la escenografía,

la luz, el sonido y el vestuario cobren relevancia, abandonando la posición secundaria a la que suelen quedar desplazados. Sin embargo, no es la simple ponderación de los lenguajes; la presencia del dispositivo añade gran contundencia lúdica e integra lo visual con el trabajo de los actores. El texto espectacular está organizado según ese dispositivo que orienta, determina, moldea y controla la actuación, la luz, la escenografía, el sonido y el texto. En sus obras *Las tres hermanas*, *Payasos en familia* y *Las de Noides*, Piccotto construye esta maquinaria invisible que atrapa la mirada del espectador a los modos del cine, aunque incorporando una cualidad especial; empodera a los espectadores explicitando los mecanismos de enunciación en sus puestas, exhibiendo que su mirada es la que habilita la existencia de ese mecanismo y la producción de ese encuentro.

Gonzalo Marull, que rememorando espectáculos que marcaron su memoria se detiene a recordar diversas ediciones de festivales, puntualiza: “Mi cabeza no puede dejar de recordar hitos como fue el Periférico de Objetos. Todo eso lo tuvimos en Córdoba, en esos festivales internacionales” (Comunicación personal, 2018). El Periférico de Objetos estuvo presente en el V FLT con *El hombre de arena* y en el II Festival Internacional de Teatro del Mercosur (FITM) con *Zoedipous*. Precizando qué de esos espectáculos es lo que atesora, dice “yo llamo el nivel poético en una obra, es eso que 'te deja algo' pero no sabes qué es. Lo más mágico de esas obras es que, hoy, luego de muchísimos años, no las puedo deconstruir” (Comunicación personal, 2018). El director pondera para su creación escénica un teatro que encuentre al actor y al espectador en una instancia de profunda reflexión sobre la vida, el poder, la existencia. Sus planteos escénicos y los textos que escoge para trabajar, como *Ex-que revienten los actores* de Gabriel Calderón o *Clase* de Guillermo Calderón, presentan preguntas para la comunidad reunida en la sala. Es la misma sintonía con su tratamiento de los lenguajes escénicos, que esperan hacer florecer el acontecimiento en cada función, en virtud del compromiso ético de los artistas y su excelencia técnica. Durante la entrevista, destacó como la gran tarea de la dirección a la creación de innumerables en el teatro. Marull valora especialmente aquello que no se puede conceptualizar ni deconstruir. Haciendo un paralelismo entre la dirección de orquesta y la dirección teatral, afirma:

el trabajo del director implica el extraer de la composición, algo: la musicalidad. La musicalidad pasa por tu brazo, que llega al instrumento del músico, ingresa al interior del músico y tu tarea es sacar del interior de él, de esa

'alma', de esa sonoridad, que si vos no estuvieras no la podría sacar solo. Entonces extraés desde adentro la sonoridad para que llegue al espectador. No es un movimiento, no es una orden, es un trabajo que implica algo, a veces innombrable, que no se puede listar. Creo que la gran tarea del director es esa, que uno planifica todo para eso, para lograr en algún ensayo decir 'logramos sacar del interior de los actores esto y ahora vamos a repetirlo'. (Comunicación personal, 2018)

Desde esta perspectiva, el trabajo inmaterial de la dirección se funda en un espíritu democrático, desjerarquizado, donde desde la singularidad del rol se aporta a que ocurra el “acontecimiento teatral” (Dubatti, 2012c, p. 33). Luego del análisis de la entrevista y de las puestas en escena de Marull, es posible observar que su búsqueda poética está orientada provocar en sus espectáculos estos 'innombrables' y que su concepción de teatro se funda en la asamblea de ciudadanos y en la presencia de lo político basada en la disputa de sentidos sociales. Debe tomarse en cuenta que el director recupera como experiencias trascendentes como espectador, a las obras que despertaron en él ese tipo de búsquedas y que tuvieron lugar en el marco de un festival. Nuestra comprensión sugiere que las concepciones escénicas tanto de Marull como de Piccotto dan cuenta de las nuevas formas de la política, como parte de un aprendizaje de las convenciones del campo que se cristalizan en los festivales teatrales. A la vez, debemos considerar su participación como director en la apertura del V FITM como parte de una lógica consagratoria.

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

Por otro lado, contemplando las prácticas del campo teatral independiente por fuera de los procesos creativos, consideramos las formas de organización y encuentro de los hacedores. La gente del teatro independiente construye una identidad colectiva que los hace reconocerse entre sí como una comunidad de pares que se diferencian del conjunto social por su interés en la producción y expectación teatral. De nuestras indagaciones y aproximaciones al campo escogemos la idea de espumas, burbujas que comparten sus paredes divisorias y que en la mutua convivencia existen. Micro esferas independientes, donde “el enlace de vecindad y la separación recíproca hay que interpretarlos como dos caras del mismo hecho” (Sloterdijk, 2006, p. 48). A los modos de la espuma, los teatristas se reúnen sin renunciar a la heterogeneidad de sus poéticas y acciona en función de ese interés común (que es el teatro), defendiéndolo de los avatares económicos, políticos y legales. De ese modo es posible comprender ciertos logros de la comunidad frente al Estado y las conquistas obtenidas en el plano del campo de producción cultural. Un ejemplo de este accionar *espumoso* es la modificación y adecuación de los requisitos de habilitación para las salas independientes. Luego de la tragedia de Cromañón<sup>3</sup>, las normativas extremaron cuidados sin hacer distinción entre espectáculos masivos y espectáculos pequeños, anulando virtualmente las habilitaciones de las salas teatrales. La organización Red de Salas Independientes fue un actor fundamental en este proceso de adecuación que viabilizó la legalización de las salas, adhiriendo a una normativa que se ajustaba a sus realidades. Proponemos interpretar este accionar entendiéndolo como un accionar político que opera sobre el plano de la política (Mouffe, 2014, 16) y que se vincula a la tradición del accionar político de los setenta.

<sup>[3]</sup> Nos referimos a una tragedia de Cromañón, que tuvo lugar en Buenos Aires 2004, dejando 194 muertos y al menos 1432 heridos en el marco de un espectáculo musical debido a instalaciones desprovistas de mínimas condiciones de seguridad.

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

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

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

Jorge siempre decía hay que proyectar, o sea hay que hacer proyectos, hay que agruparse para proyectar para adelante y hay que preguntar. El valor de la pregunta para mover las cosas y para auto-reflexionarse, auto-cuestionarse, para transformar cosas, la pregunta es como la ética más potente de trabajo. (Comunicación personal, 2018)

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



Es importante aclarar que numerosos hacedores correspondientes a la generación que entró en actividad en los setenta conformaron la planta docente de las instituciones públicas de enseñanza del teatro a nivel superior. De todas maneras, los aprendizajes obtenidos de las instancias formales no fueron los mismos que los experimentados en las instancias de fiesta y comunidad como los festivales. Por ello hablamos de un proceso de observación, referenciación, vivencia y consagración. En los festivales los jóvenes observaron una lógica de comunidad, observaron un despliegue poético de carácter experimental ubicado en el mayor espacio de consagración. Referenciaron a maestros, poéticas y hacedores, vivieron ese espíritu de fiesta y el despliegue de la estrategia de la alegría y adquirieron la convención de los festivales donde se cristalizaban las posiciones de elevado capital específico.

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

### **Teatro independiente contemporáneo en Córdoba**

Para conceptualizar el teatro independiente en Córdoba hoy, establecemos continuidad de los rasgos experimentales y de práctica contestataria que Fukelman también estableció en el teatro porteño de 1930-1943. En la misma sintonía, el aporte de Alegret es definir al teatro independiente como “un subgrupo social organizado” vinculado por relaciones interpersonales laborales, afectivas y creativas; dentro del cual coexisten grupos teatrales con capacidad de “producir estrategias de resistencia al poder no violentas”, realizar “aportes simbólicos” y construir “otros modos de convivir en la asamblea teatral”. En su tesis afirma que el rol político que el teatro independiente juega “apunta a vencer la reproducción de las formas neoliberales que se producen en las relaciones interpersonales” (Alegret, 2017, p. 54).

Propone una aproximación a la identidad colectiva con la que opera el campo y puntualiza que la imprecisión en los modos de definirse —“teatrerros”, “hacedores”, “gente del teatro”—, la utilización de los roles decimonónicos (solo a los fines de la subsistencia o la consagración externa) y la estrategia de sabotaje a “la maquinaria teatral imperante y a las modas académico/teatrales, conforman una compleja convención teatral vigente que nos resulta significativa en tanto es constituyente de la identidad teatral cordobesa” (20147, p. 291). Acerca de las convenciones de la práctica teatral, Alegret plantea como principales a la experimentación en los procesos creativos: la heterogeneidad metodológica que no solo da cuenta de la experimentación, sino también de que las preguntas en torno a los procesos de composición escénica está convencionalizada; el trabajo horizontal; la organización de grupos estables y una franca tendencia a la conformación de elencos concertados; y por último, la formación ecléctica entre ámbitos oficiales e informales, con maestros de Córdoba, Buenos Aires o de renombre internacional, en el hacer y con los pares.

Nuestro aporte establece que la *cadena de transmisión* entre el pasado y el presente es el aprendizaje de hacedores que siendo jóvenes en formación entre 1995-2005, incorporaron lógicas de organización colectiva, indagaciones experimentales a nivel escénico como la norma y los festivales (o encuentros colectivos) como los sitios de cristalización de estas referencias. Adquiriendo “estrategias de la alegría” como mecanismos de resistencia y reconocieron a un conjunto de obras contemporáneas y maestros como brújulas. En ese engranaje, siempre incompleto, los festivales son una pieza fundamental: encuentran a hacedores diversos en sus formaciones, generaciones y en sus poéticas. Sería allí el espacio fundamental de aprendizaje de las tradiciones políticas de lucha y organización de las generaciones anteriores.

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

# Colaboradores



### Carlos Araque Osorio

Maestro en Arte Dramático por la Escuela Nacional Arte Dramático (ENAD) y Antropólogo por la Universidad Nacional de Colombia. Especialista en Voz Escénica, Universidad Distrital de Bogotá y Ciencias y Educación Universidad Antonio Nariño. Magister en Dirección Estratégica. Doctor en Artes por la Atlantic International University. Dirige el grupo teatral Vendimia. Docente de la Facultad de Artes ASAB, Universidad Distrital, donde dirige el grupo de investigación “Estudios de la Voz y la Palabra”. Pertenece a la Red Latinoamericana de Creación e Investigación Teatral Universitaria (CITU). Fue asistente de dirección del maestro Theodoros Terzopoulos en el montaje *Las Bacantes*. Cuenta con publicaciones sobre teatro y pedagogía. [caraqueoso@yahoo.com](mailto:caraqueoso@yahoo.com)

### Juan Carlos Calderón

Actor, director, docente e investigador del arte teatral. Catedrático, Director de la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica y del Teatro Universitario, Vicedecano de la Facultad de dicha universidad. Fundador y director del teatro estudiantil Girasol, premio nacional al mejor grupo de teatro en Costa Rica 2008. Ha trabajado en radio y televisión. Como actor (Premio Nacional 1988) participó en más de 40 producciones de la Compañía Nacional de Teatro, Teatro Nacional, Teatro Universitario, Teatro Ubú y Teatro Independiente. Dirigió *Límite de velocidad* (2006), *Muerte mía* (2008), *Amor de don Perlimplín con Belisa en su jardín* (2008), *Nómadas* (2011) y *Empacados al vacío* (2014). [calderon.juancarlos@gmail.com](mailto:calderon.juancarlos@gmail.com)

### Mario Cantú Toscano

Dramaturgo, director e investigador. Su tesis doctoral fue publicada con el título *La ciencia en Stanislavski. Una relectura del sistema desde sus influencias científicas*. Con varios premio de dramaturgia, sus obras se han montado en México y el extranjero, y están publicadas en diversos libros, tanto individuales como antologías. Sus artículos sobre filosofía de la dramaturgia se han publicado en prestigiadas revistas internacionales de investigación teatral. Coordina la Maestría en Dramaturgia Escénica y Literaria en la Universidad Autónoma de Baja California. Miembro del Sistema Nacional de Creadores de Arte y el Sistema Nacional de Investigadores. [mario.cantu@uabc.edu.mx](mailto:mario.cantu@uabc.edu.mx)

## Natacha Delgado

Docente, investigadora, gestora en cultura y educación, directora teatral y actriz. Licenciada y Profesora en Enseñanza Media y Superior en Artes Combinadas, por la Universidad de Buenos Aires. Co-coordina el Área de Investigaciones en Artes del Espectáculo y Educación del Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” de la Universidad de Buenos Aires. Integra el Proyecto Filo:CyT “Hacia una cartografía bibliográfica de las relaciones teatro / educación artística en la Argentina”, UBA. Profesora titular de materias de pedagogía, historia y teoría del teatro y curriculista en el Profesorado de Andamio 90. Miembro de PIT (Profesores Independientes de Teatro), APDEA y DramaTiza. [natachadelgado73@gmail.com](mailto:natachadelgado73@gmail.com)

## Jorge Dubatti

Doctor (Área de Historia y Teoría de las Artes) por la Universidad de Buenos Aires. Premio Academia Argentina de Letras al mejor egresado 1989 de dicha universidad. Catedrático Titular Regular de Historia del Teatro Universal / Historia del Teatro II (Carrera de Artes, UBA). Director por concurso público del Instituto de Artes del Espectáculo “Dr. Raúl H. Castagnino” de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Dirige el Proyecto de Investigación Filo:CyT (2019-2021) “Hacia una cartografía bibliográfica de las relaciones teatro / educación artística en la Argentina”. Coordina el Área de Investigaciones en Ciencias del Arte (AICA) en el Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini. [jorgeadubatti@hotmail.com](mailto:jorgeadubatti@hotmail.com)

## María Fukelman

Doctora en Historia y Teoría de las Artes por la Universidad de Buenos Aires, y Licenciada y Profesora en Letras por la misma institución. Fue becaria doctoral y postdoctoral del CONICET. Dictó clases en la Universidad de Buenos Aires y es docente en la Pontificia Universidad Católica Argentina. Compiló los libros *Teatro aplicado. Teoría y práctica* (Ediciones del CCC, 2019) y *Teatro independiente. Historia y actualidad* (en colaboración, Ediciones del CCC, 2017), y cuenta con numerosas publicaciones en Argentina y el extranjero. Actualmente es Directora de la Casa Nacional del Bicentenario (Ministerio de Cultura de la Nación).

### Hernán Gené

Actor, director teatral, dramaturgo y docente ([www.hernangene.com](http://www.hernangene.com)). Referente del teatro físico en Europa y América Latina. En Argentina integró los grupos El Clú del Claun y La Cuadrilla. Ha dirigido y estrenado obras en los principales teatros de España, como el Centro Dramático Nacional o el Teatro de la Abadía, de Madrid. Su montaje *Pericles príncipe de Tiro* (2019), de William Shakespeare, fue estrenado en el Festival de Teatro Clásico de Mérida ante más de 8000 espectadores. Hasta la fecha ha montado cerca de 60 espectáculos de teatro y de circo. Director del Estudio Hernán Gené, Centro de Creación y Producción de Espectáculos, con sede en Madrid. [hernangene@gmail.com](mailto:hernangene@gmail.com)

### Marcela Juárez

Creadora escénica, directora y actriz, formadora de actores y coordinadora de talleres teatrales. Dramaturgista sensorial. Magister en Teatro (Dirección Escénica) y Licenciada en Teatro por la Universidad Nacional del Centro. Jefa de Trabajos Prácticos regular en las cátedras Interpretación II y Práctica de la Enseñanza, Facultad de Arte de la UNICEN. Realizó la Especialización en Pedagogía Teatral con Raúl Serrano, Escuela de Teatro de Buenos Aires. Integrante del proyecto de investigación “Poéticas contemporáneas: estudios sobre los lenguajes múltiples en los procesos de creación teatral. Co-fundadora y directora de Club de Teatro (Tandil) [mjuarezsmith@gmail.com](mailto:mjuarezsmith@gmail.com)

### Didanwy Kent Trejo

Doctora en Historia del Arte por la UNAM. Profesora de Tiempo Completo en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM; profesora y tutora del Posgrado en Historia del Arte, tutora en el Posgrado en Música y en el Posgrado en Artes y Diseño, UNAM. Investigadora en artes escénicas, estudios del performance y estudios intermediales. Desde 2015 co-coordina el Aula del Espectador de Teatro UNAM. Miembro fundador (2013) y Coordinadora del Seminario Permanente de Estudios de la Escena y el Performance (SPEEP). [didanwykent@gmail.com](mailto:didanwykent@gmail.com)

### Lucía Lora

Magistra en Artes Escénicas en la “Pontificia Universidad Católica del Perú”. Licenciada en Educación por el Arte con mención en Pedagogía Teatral por la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro”. Actualmente es Directora General (e) de la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático “Guillermo Ugarte Chamorro”. Se ha desempeñado como Directora de Investigación, además de asumir la docencia en las especialidades de Pedagogía, Actuación e Investigación en los cursos de metodología y fundamentos de investigación, investigación en artes escénicas y laboratorio de investigación actoral en la misma casa de estudios.

### Fwala-lo Marin

Licenciada en Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba (Mención de Honor del Premio Universidad). Cursó su Doctorado en Artes en dicha Universidad. Becaria doctoral del CONICET, su tesis (en curso) se titula *Concepciones y modos de dirección en el teatro independiente argentino. Una cartografía desde las prácticas contemporáneas de Córdoba*. Participa del equipo de investigación “Arte y política: la dimensión política de los discursos artísticos” en la UNC. Publicó en *Latin American Theatre Review*, *Anagnorisis*, *Investigación Teatral*, entre otras revistas especializadas. Es docente de la Universidad Provincial de Córdoba y dramaturga y directora de Lo Culinario Teatro. fwalalomin@unc.edu.ar

### Flavia Montello

Actriz. Docente de Técnica Vocal y Actuación en la Universidad Nacional de Río Negro, Patagonia Argentina. Investigadora de la voz hablada expresiva en escena. Doctoranda (Área de Historia y Teoría de las Artes) por la Universidad de Buenos Aires. Especialista en Docencia y Producción Teatral por la Universidad Nacional de Río Negro. Diplomada en la técnica vocal Formación del Habla (*Sprachgestaltung*) en Suiza. En el ámbito de la gestión cultural fue Directora General de Gestión y Promoción Cultural en la Secretaría de Cultura, Municipalidad de San Carlos de Bariloche, provincia de Río Negro, 2014. Socia fundadora de la Asociación Teatrantres Bariloche. fmontello@unrn.edu.ar



## Mariano Scovenna

Profesor de Teatro, Especialista en Artes Combinadas, investigador y curriculista. Actualmente se desempeña como co-coordinador del Área de Investigaciones en Artes del Espectáculo y Educación del Instituto de Artes del Espectáculo "Dr. Raúl H. Castagnino" de la Universidad de Buenos Aires y como docente de Didáctica Especial del Teatro en el CEPEAC N° 1 (Lomas de Zamora). Integra el Proyecto Filo:CyT "Hacia una cartografía bibliográfica de las relaciones teatro / educación artística en la Argentina", UBA. Es autor del diccionario de pedagogía teatral *Definiciones, Juegos, ¡Acción!*" (Ediciones Nueva Generación, 2015) y del manual *Teatro Educativo* (MAS, 2020). geonano@hotmail.com

Pensemos en Stanislavski, Artaud, Mnouchkine, Barba, Lebeau, Rubio, De Tavira, Kartun, aquella figura del artista-investigador, de la artista-investigadora, de quien produce conocimiento desde/para/por/con/hacia la praxis teatral. Este libro persigue aquella ruta, nos muestra una filosofía, un pensamiento original si se lo compara con el que se genera desde otras disciplinas y profesiones. Así, cuando hablamos de artistas-investigadores/as nos referimos no solo a creadores escénicos, es decir, actores, directores, dramaturgos, escenógrafos, vestuaristas... sino también a todas y todos los agentes del campo teatral en su tarea reveladora: técnicos-investigadores, estudiantes-investigadores, críticos-investigadores, gestores-investigadores y espectadores-investigadores que producen conocimiento desde sus praxis. En este sentido, el libro además se ubica en la ruta de teatristas-investigadores desde Latinoamérica y se plantea el objetivo de visibilizar y reconocer su trabajo.

Catorce imprescindibles ensayos desde Argentina, Colombia, Costa Rica, España, México y Perú que nos preparan para profundizar en este nuevo latir de las artes escénicas en nuestra región.

ISBN: 978-612-47890-8-3



9 786124 789083

