

Dirección en el teatro independiente argentino. Coordenadas conceptuales para una comprensión de sus procesos estéticos y políticos.

Fwala-lo Marin

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas. Universidad Nacional de Córdoba
fwalalo.marin@unc.edu.ar



Artículo bajo licencia Creative Commons
 Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)

ENVIADO: 20-10-21

ACEPTADO: 21-05-25

RESUMEN

Presentamos una perspectiva teórica para el estudio de la dirección teatral. Nuestra premisa es considerar no sólo la puesta en escena, sino el rol en proceso y como parte de un colectivo creativo. Reflexionamos sobre la dirección y el reparto de lo sensible en el contexto del teatro independiente en la ciudad de Córdoba, Argentina. La propuesta es avanzar hacia la especificidad del rol, que consideramos se construye desde la articulación entre la estética y la política. Pensamos en su interacción sobre las identidades colectivas, las prácticas contra hegemónicas y analizamos su definición legítima. El nuestro es un aporte teórico basado en el estudio de experiencias directoriales contemporáneas.

RESUMO

Apresentamos uma perspectiva teórica para o estudo da direção teatral. Nossa premissa é considerar não somente a encenação, mas também a função em processo e como parte de um coletivo. Refletimos sobre a direção e a partilha do sensível no contexto do teatro independente na cidade de Córdoba, Argentina. A proposta é avançar em direção à especificidade desta função que, como consideramos, se constrói na articulação entre estética e política. Pensamos na sua incidência sobre as identidades coletivas, as práticas contra hegemônicas e analisamos sua legítima definição. Nosso trabalho é um aporte teórico embasado no estudo de experiências contemporâneas de direção teatral.

ABSTRACT

This paper shows a theoretical perspective for the study of theatre direction. Our premise is to consider not only the staging approach, but also the direction role as a process and as an integral part of a creative group. We think about direction linked to partition of the sensible in the context of the Independent Theatre of Cordoba, Argentine. We expect to advance towards the specificity of the role, which, according to us, is constructed by the articulation between aesthetics and politics. We think of the role by its interaction with collective identities and counter-hegemonic practices and we analyze its legitimate definition. Our approach is based on the study of contemporary directing experiences.

PALABRAS CLAVE

Teatro contemporáneo; Director de teatro; Estética; Política; reconocimiento.

PALAVRAS-CHAVE

Teatro contemporâneo; Diretor de teatro; Estética; Política; reconhecimento.

KEYWORDS

Contemporary Theatre; Theatre Directors; Aesthetics; Politics; recognition.

INTRODUCCIÓN

Los tópicos que trabajaremos conducen a una base conceptual para estudiar la dirección contemporánea. Nuestra contribución es plantear una perspectiva que habilite lecturas de los procesos directoriales, de las formas en que se da la cocina de la dirección y de las implicancias sociales de la dirección en tanto rol intelectual. Aquí también presentamos nuestra hipótesis sobre la especificidad del rol, que es un problema sobre el que venimos ocupándonos.¹ La literatura sobre dirección suele conceptualizar el rol en función de una poética o una corriente estética particular, en general sobre tendencias más próximas al texto y las significaciones de la puesta en escena o bien, más cercanas a la experiencia convivial de la función y su dimensión performática, sin tomar en cuenta los procesos de creación y, mucho menos, su dimensión grupal. Estos enfoques distinguen lo significativo de lo intrascendente sobre la base de aquello que ingresa al plano público como discurso. Es decir, colocan su atención en las implicancias del rol en la “esfera pública” (Fraser, 1998), como lo son las obras en tanto productos o las instancias de funciones. Este abordaje pierde de vista los procesos escénicos, verdaderas instancias constituyentes de los acontecimientos teatrales, cuyo estudio otorga una comprensión minuciosa de la producción teatral, de sus participantes y de las concepciones que los orientan a actuar. Al interior de los procesos, la figura de la dirección adquiere una importancia fundamental y encuentra su lugar de pertenencia y acción. Desde nuestro punto de vista quedaban sin tratamiento las prácticas directoriales que ocurren fuera de la función, sería el caso de los ensayos que son parte de lo que se escapa de la esfera pública del teatro y configuran lo doméstico, algo casi íntimo, de un proceso teatral. También quedan fuera de los análisis los tiempos utilizados para la construcción de discursos sobre las obras, la preparación de proyectos teatrales escénicos o extra escénicos, la integración de grupos y la convivencia grupal en general; todo ese *tiempo* queda desmerecido, como si no fuera parte de la especificidad del rol. Por todo esto, nuestro abordaje integra múltiples ángulos. El primero, estético, que entiende la dirección como un reparto de lo sensible de un grupo y toma en cuenta su valor político. El segundo, social, que considera a la dirección y su legítima definición como construcciones sociales a través de una trama de posiciones, intereses y posibilidades imaginables. El tercero, que atiende a perspectivas de género al interior del mundo del teatro independiente para leer el reconocimiento en clave de formas de visibilidad.²

Pensamos que las prácticas directoriales tienen varios campos de juego, pues la función o la presentación de la puesta en escena no es su único propósito. La especificidad de la que hablamos, al menos en el contexto de nuestro estudio, está en proponer a un grupo de personas un reparto singular de lo sensible. Esa actitud propositiva vendría a plantear un modo de organizarse, de definir los objetivos poéticos y políticos del accionar del grupo. Es una invitación a construir una forma de estar juntos. Y esto no significa necesariamente que todo sea color de rosa: una repartición de lo sensible despótica podría derivar en proyectos autoritarios o de organizaciones jerarquizadas, igualmente que proyectos democráticos abrirían brechas de igualdad o, dicho en los términos de Rancière, “escenas de igualdad” (2012, p. 159).

1 En otros trabajos hemos estudiado aspectos pertinentes a la formación del rol, donde establecemos la importancia de la Universidad Nacional de Córdoba y de las formaciones subvencionadas por el estado (Marín, 2019b). Al igual que detectamos la heterogeneidad de maestros entre nuestros directores, tanto en edades, procedencias territoriales, género y jerarquías institucionales. En otro trabajo presentamos una posible relación entre los procesos de creación y las expectativas en cuanto a la audiencia (Marín, 2017). También hemos realizado las primeras aproximaciones a la cuestión del reconocimiento y la práctica teatral entendida desde la perspectiva del trabajo artístico y un abordaje incipiente de la convivencia de un rol que detenta el poder, en el marco de una tradición de fuerte grupalidad y horizontalidad (Marín, 2018b; Marín, 2018a; Marín, 2019a). Por otra parte, presentamos un análisis detallado de una poética directorial construida a partir de nuestra metodología (Marín, 2020).

2 Lamentablemente, por razones de espacio, no nos detendremos en este ángulo. De todos modos, contamos con otros trabajos que elaboran esta perspectiva, exclusivamente (Marín, 2021).

Este trabajo forma parte de una investigación más amplia que se sitúa en el teatro independiente de la ciudad de Córdoba Argentina y estudia el rol de la dirección.³ Nuestros objetivos son establecer las concepciones con que las y los directores llevan adelante sus prácticas, comprender la especificidad de la dirección y, particularmente, entender el funcionamiento de un rol, que se diferencia del grupo, en el marco de una tradición de grupalidad y de creación colectiva, como lo es el teatro independiente de Córdoba. A partir de allí nos preguntamos, por un lado, cómo construir marcos teóricos que habiliten pensar en lo que la dirección *hace* y no lo que hace tal o cual director y; por el otro lado, cómo pensar teóricamente la dirección como un proceso que trasciende la puesta en escena y su análisis. Sobre estos ejes es que construimos este escrito. Nuestra posición de investigación es la del “investigador-artista”, es decir, quien investiga teóricamente es también un artista activo dentro del campo (Dubatti, 2016, p. 100). Esta doble pertenencia nos ha permitido preguntarnos acerca de los procesos que se llevan adelante desde el rol de la dirección, tratando de comprender su especificidad y de desnaturalizar las acciones que se convencionalizan como intrínsecos a él.⁴

ESTADO DE LA CUESTIÓN: MIRADAS ACTUALES SOBRE EL CONCEPTO DE DIRECCIÓN TEATRAL

La investigación teatral ha ofrecido un trabajo prolífico sobre la actuación, sobre sus problemas y sus técnicas, sin embargo, aún es necesario avanzar en una interrogación profunda sobre la dirección teatral. Si bien hay numerosos estudios historiográficos, descripciones de la labor de directores (y pocas directoras), o bien, manuales de procedimientos de dirección, es necesario cambiar el foco de los interrogantes.⁵ Pasar de lo que hacen directores y directoras particulares a pensar *lo que la dirección hace* (Boenisch, 2015, p. 4).⁶ Para abordar dicho enfoque apelaremos a la noción de desacuerdo de Rancière, también tomada por Peter Boenisch, que entiende que se trata de “un tipo determinado de situación de habla: aquella en la que uno de los interlocutores entiende y a la vez no entiende lo que dice el otro” (Rancière, 1996, p. 8). Es más, en este debate, los autores escriben en lengua francesa, inglesa, alemana o española y en los distintos textos recuperan las voces de otra lengua, eligiendo conservar el significado que trae aparejado en una tradición particular. *Mise en scène, regie, mettre en scène, staging*, son algunos de estos casos. De igual modo, es observable que el desacuerdo opera también en los objetivos de reflexión, dado que algunos trabajos se detienen principalmente en la comprensión de los materiales que integran la puesta en escena, mientras que otros se centran en la esfera de la experiencia teatral.

Igualmente pueden reconocerse varias tendencias al interior de la teatrología contemporánea que oponen sus puntos de partida, ya sea por ponderar la composición de la obra o la función como encuentro con la audiencia. Por un lado, aquellos que se inclinan a valorar la centralidad de la *organización* de la escena. Desde esta perspectiva, suele destacarse la puesta en escena como eje central de la práctica teatral y ponderar el rol en función de su capacidad de ordenar los materiales que hacen a la puesta. Actuación, escenografía, texto, música, etc. son entendidos como materiales puestos a disposición de un proceso de construcción de sentidos individual: de la dirección. Esta perspectiva pondera el “texto espectacular” (Féral, 2004, p. 111). Por otro lado, algunos estudios surgidos en un contexto menos logocéntrico formulan la idea de que la dirección desarrolla una mediación en el encuentro entre audiencia y escena, dando importancia al vínculo. En este enfoque, el valor de las prácticas teatrales está en la reunión entre espectadores y escena, y no exclusivamente en la escena, a eso llamamos “experiencia” teatral (Dubatti, 2010, p. 40). Además, se multiplican las posibilidades de sentido, ya que la univocidad del teatro deja de ser una responsabilidad de la dirección. Si el objetivo es el encuentro, y no la construcción de un material organizado mediante un sentido, se habilita el valor de las sensibilidades y los sentidos de la multiplicidad de espectadores y hacedores. Esta postura se encuentra en consonancia con los desarrollos de Marco De Marinis y de Jorge Dubatti, que entiende al teatro como “un acontecimiento constituido por tres sub-acontecimien-

3 Se trata de una investigación doctoral financiada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina, bajo la dirección de la doctora Ximena Triquell y el doctor Jorge Dubatti, cuyo lugar de trabajo es el Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades “María Saleme de Burnichón” de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

4 Dejamos para futuros trabajos las indagaciones acerca de la dirección, el poder y los grupos, tópicos que hemos trabajado en nuestra tesis doctoral y que merecen un tratamiento en profundidad que no es posible realizar aquí.

5 En otro trabajo hemos abordado las concepciones que directores producen sobre su praxis, considerando que los estudios teatrales se nutren de las “sistematizaciones de teatristas” (Marin, 2018a, 99).

6 Hemos traducido los pasajes de *Directing scenes and sense. The thinking of Regie* de Peter Boenisch que se encuentran citados en este escrito. A la fecha no hay traducciones al español de este libro.

tos relacionados: el convivio, la *poiesis* y la expectativa” (Dubatti, 2012, p. 35).

Entre estas dos tendencias opuestas, la textual y la experiencial, decidimos posicionar las distintas nociones de dirección que nos sirven de antecedentes. Hacia un extremo, podemos pensar la propuesta de Juan Antonio Hormigón, que plantea que el director es el *creador* del espectáculo y cuenta con la colaboración de un equipo que construye elementos de la trama significativa y del discurso teatral. Considera que tiene una doble operatividad en tanto es diseñador y conceptualizador, a la vez que se convierte en *inductor* de la creatividad en otros (2002, pp. 27-28). Hace foco en la organización de materiales en función de un criterio, definido desde la dirección y al servicio del producto escénico (2002, p.132). Con posterioridad afirma que es el director quien “enuncia el sentido totalizador” de la obra, haciendo uso de herramientas expresivas –entre las que enumera el trabajo actoral– a la vez que genera relaciones entre los distintos instrumentos a los que apela (2002, p. 196). Desde esta perspectiva, es comprensible que la noción de dramaturgia sea estructurante del concepto de dirección, en tanto es pensada como “todas las leyes y elementos de la proyección del drama y del teatro”, es decir, como un eje de ordenación y disposición de materiales diversos (2002, p.106). Aun cuando se separa de la definición clásica de dramaturgia e intenta acercarse a una perspectiva renovada, reitera el valor de la estructura y del ordenamiento de materiales en el espacio y tiempo escénicos. Retoma a Pavis, quién considera que la Dramaturgia, como disciplina, se cuestiona por la disposición de materiales y estudia “la estructura a la vez ideológica y formal de la obra, la dialéctica entre forma escénica y un contenido ideológico y el modo de recepción del espectáculo por el espectador” (1978, p. 47).

En el otro extremo, Peter Boenisch acude a la palabra alemana *regie* para hablar de dirección en términos contemporáneos. Si bien trataremos en profundidad a este autor en el siguiente apartado, por ahora señalamos que comprende a la dirección como un “médium” entre la audiencia, el texto escénico y el momento presente (Boenisch, 2015, pp. 21-22). En su libro *Directing scenes and senses*, critica la noción de teatro cuando es definido solamente como una “máquina semiótica de representación de significados, transportando la página escrita, a través del escenario, a la audiencia que tiene que decodificar su mensaje en la forma correcta” advirtiendo que el otro extremo tampoco es deseable ya que con una postura polarizada de ese modo “nos perdemos tanto como si fantaseamos con la performance teatral como una experiencia fenomenal puramente pre-semántica” (p. 9). En este sentido, Boenisch propone una mediación diferente a aquella que ocurre “de la página al escenario” para entender la dirección como un proceso de mediación:

¿Cuál es la mediación que la dirección realmente implica? Como médium, el teatro establece relaciones: por medio de su performance, relaciona el texto escrito con el momento presente, en el cual una audiencia expecta y siente el texto, mediado por la puesta en escena. ... Como proceso de mediación, la dirección organiza las escenas,

los sentidos⁷ y las percepciones que interconectan procesos de dirección (y performance) con actos de expectativa. (2015, pp. 21-22).

Plantea que el verdadero sentido de la producción teatral emerge “de la quintaesencia del encuentro del público, facilitado por la dirección y sus relaciones reflexivas: un encuentro con tradiciones culturales y registros de la memoria cultural, pero en última instancia también el encuentro con nosotros mismos como espectadores” (Boenisch, 2015, p. 22). Para desarrollar sus nociones de la dirección considera las conceptualizaciones de Rancière respecto del “reparto de lo sensible” (2009, p. 9). Su enfoque se propone pensar a la dirección de un modo superador de la visión del director como propietario y última autoridad de la obra, controlando todos sus aspectos (Boenisch, 2015, p. 8).

Tanto Hormigón como Boenisch dialogan con Patrice Pavis. El primero, para apoyar sus definiciones; el segundo, para tomar cierta distancia y proponer otro tipo de abordaje. Sin embargo, los tres autores toman el mismo punto de partida: la existencia de un texto. En *La mise en scène contemporaine*, Pavis presenta una argumentación centrada en la dramaturgia preexistente, donde las disrupciones en el teatro contemporáneo, en relación al teatro moderno, están vinculadas principalmente a las dramaturgias.⁸ Directores asumen textos para poner en escena, adquiriendo unos desafíos distintos a los que el teatro moderno les proponía. Entonces, la noción misma de puesta en escena y de dramaturgia, estructuran la práctica directorial. Para atender a la “puesta en escena” contemporánea, caracteriza primero *la mise en scène*, en su acepción moderna, como “un sistema de significación controlado por un director o un colectivo” que, al poner el teatro en práctica, lo hace de acuerdo a “un sistema implícito de organización del significado” (Pavis, 2013, p. 4). Pavis recupera a Thomas Postlewait cuando refiere a puesta en escena como todo aquello que ocurre en el continuum de tiempo y espacio de la performance teatral, incluyendo las acciones de performers y que, en el periodo moderno, el rol del director fue organizar todos esos elementos en un trabajo unificado (2013, p. 5). Ahora bien, para la década de 1990 caracteriza el retorno al texto y a una nueva escritura donde la cuestión ya no estaba centrada en el control del texto por parte del autor o del director, sino sobre cómo la actuación y la experimentación escénica impulsaron a actores y espectadores a entenderlo en sus propios términos (Pavis, 2013, p. 15).

A la hora de hablar de teatro contemporáneo, Pavis profundiza la noción de dirección como un sujeto “sometido a una *destinerrancy*” (desitinerancia), y señala su destino errático al interior del texto y su sentido, al plantear que ya no existen lugares fijados y que deberá lidiar con la indeterminación (2013, p. 45). El autor pone en relieve que el “poder” ya no reside en la figura de la dirección, sino que es traspasado al actor y, en última instancia, al espectador, que tiene *la pelota en su cancha* durante la función. La dirección “ya no pretende disputar o reconstruir el mundo, ni producir su propio universo capaz de competir con el mundo”, y el sujeto que asume ese rol “ya no tiene que

⁷ *Senses* puede comprenderse como sentidos, sensaciones, percepciones o sentimientos.

⁸ Hemos traducido los pasajes de *La mise en scène contemporaine* y de su traducción al inglés *Contemporary mise en scène: staging theatre today* de Patrice Pavis que se encuentran citados en este escrito.

ser un ‘crítico cultural’ que describe y desafía al mundo” (2013, p. 97). De ese modo, le asigna un lugar de deconstrutor, un difuminador de categorías, cuya única condición es el deber de “poner el teatro en movimiento” (2013, p. 97). Constantemente se va poniendo en cuestión la “antigua” posición de la dirección como creador y ordenador del mundo, considerada “absolutista y autoritaria”, para dar lugar a modos más receptivos y permeables como horizontes directoriales (2013, p. 177). Una puesta en escena descentrada y deconstruida es lo que Pavis postula para el teatro contemporáneo. Conceptualiza la deconstrucción como procedimiento para hacerle frente a lo posmoderno; al director como “sujeto posmoderno discontinuo” dotado de poderes intermitentes y dispersos (2013, p. 279), y a la escena como un mosaico, hecha de fragmentos que ningún director o directora podrá juntar y que en esa abundancia de materiales será quien recorte y aclare (2013, p. 281). Pavis retoma a Bernard Dort, cuando declara que el director no ha sido eliminado, sino que se le han asignado nuevas tareas en una “representación emancipada” (2013, p. 179). Nuestro propósito es precisar esas tareas.

No es casual que en estos y en otros trabajos, nos encontramos con la referencia permanente al término dramaturgia. La noción de teatro contemporáneo que construyen los centros hegemónicos de producción teórica teatral se funda en condiciones de producción particulares, por ejemplo, la preexistencia de un texto. Inclusive, Pavis precisa que la diferencia entre la producción textual en proceso es una cuestión de época:

Ya no estamos, como en los sesentas o setentas, en la situación de escritura en proceso, trabajo que se desarrolló en el taller, y probablemente para ser modificado después de que los actores lo hubieran probado. Se ha vuelto raro, al menos en Francia, que un texto sea producido colectivamente, o que actores sean partícipes en el proceso de la elaboración del texto. Semejante lujo es raro en estos días. (2013, p. 81)

Lo verdaderamente extraño es que aquello que es inusual (y lujoso) en el teatro francés sea lo habitual en el teatro independiente en Córdoba. La escritura en proceso es considerada como producto de un momento histórico ya concluido y, sin embargo, encuentra continuidad en las prácticas cordobesas actuales. Una modalidad que fuera típica en los sesentas o setentas se mantiene vigente en las prácticas contemporáneas, que aún conservan aspectos de la tradición de la creación colectiva. Las tendencias contemporáneas se nutren y actualizan metodologías de trabajo propias del movimiento latinoamericano de creación colectiva de los setentas, tomadas en ese periodo por los grupos del Nuevo Teatro Cordobés y retomadas en la actualidad por las nuevas generaciones de hacedores.

Las condiciones de producción francesas, que construyen la dirección sobre la base de una dramaturgia previa, son muy diferentes a las que analizamos en el Teatro Independiente de Córdoba. Aquí la relación con el texto es bastante más heterogénea que la que plantea Pavis. Entre las prácticas que analizamos, hay obras que trabajaron sobre una dramaturgia previa, obras que lo hicieron sobre una dramaturgia escrita en el proceso por la dirección, otras que lo hacen sobre una dramaturgia escrita colectivamente

o inclusive no hay un paso del texto dicho, producido en ensayos, al texto escrito. Todas estas posibilidades no se contemplan en las conceptualizaciones del rol de la dirección que dan por hecho una única posibilidad de pensar el vínculo entre la dramaturgia y el proceso: una relación de anterioridad en el tiempo, con cierta estabilidad de los materiales escritos.

Es en este punto donde podemos entender por qué estas teorías se empeñan en precisar el concepto de dramaturgia. En esa brecha se inscribirían los textos de Joseph Danan, que aboga por la “función dramática”, como el movimiento de tránsito de las obras textuales a la escena (2012, pp. 12-14). El concepto se abre al ampliar la idea de texto por la de material y la de representación, por la de escena.

Desde una perspectiva diferente, Serge Proust (2001; 2012; 2019) define la dirección como un trabajo artístico que requiere calificaciones artísticas y juicios estéticos específicos.⁹ Coincide con los otros autores al considerar que hay materiales pre-existentes como la escenografía, el texto, los cuerpos de los actores. La dirección tiene la capacidad de producir juicios estéticos y técnicos sobre ellos. Para conceptualizar la dirección se vale del concepto de “artificación” de Nathalie Heinrich y Roberta Shapiro: un proceso de trabajo caracterizado por los cruces entre lo artístico y lo no-artístico, que ocasionan un cambio de definición y estatus de las personas, los objetos y las actividades (2012, p. 20). En el teatro, la artificación no transformaría un objeto que ya existe, sino que buscaría construir una nueva realidad inmaterial, mediante la dirección teatral. Esa nueva obra de arte será reconocida como tal, requiriendo calificaciones artísticas y juicios estéticos nuevos y específicos (Proust, 2019, p. 339). Arribar a esta meta requiere “un esfuerzo estrictamente intelectual y se basa en juicios estéticos que incorporan preocupaciones que surgieron por primera vez en el siglo XVIII” (Proust, 2019, p. 339). El trabajo de artificación exige la capacidad de clasificar materiales, nombrar las relaciones entre materiales o darles una nueva entidad por fuera de sus estados en crudo, combinándolos o jerarquizándolos para “constituir una realidad que sea otra y reconocida como ‘superior’” (Proust, 2019, p. 339). Para Proust, el reconocimiento se obtiene mediante la creación de una nueva realidad inmaterial a partir de materiales existentes, en ese contexto las y los directores son artistas que gradualmente van distinguiéndose de otros participantes del proceso por la combinación de varios atributos. Tendrían habilidades para “unificar en la escena un número creciente de componentes (actuación, iluminación, escenografía, vestuario, sonido, y más)”, tendrían capacidad de producir reflexiones intelectuales sobre esas actividades y, además, podrían monopolizar “recursos públicos” (Proust, 2019, p. 339). La noción del autor está inscrita en las prácticas del teatro público parisino.

⁹ Hemos traducido los pasajes de “Une nouvelle figure de l’artiste: Le metteur en scène de théâtre”, “Les metteurs en scène de théâtre entre réussite sociale et remise en cause ontologique” y “Portrait of the Theatre Director as an Artist” de Serge Proust que se encuentran citados en este escrito. A la fecha no hay traducciones al español de estos textos.

ESTÉTICA Y POLÍTICA DE LA DIRECCIÓN TEATRAL

Es necesario tener en cuenta que la dirección se lleva adelante en base a una estética, es decir, a una particular manera de organizar el mundo sensible. Su capacidad para transformar lo común de la comunidad, es decir la política de la dirección, afecta tanto a lo social –en tanto les espectadores que participan de la experiencia teatral– como al grupo que lleva adelante el proyecto. Nuestra comprensión de la dirección teatral es tributaria de las ideas de Jacques Rancière (1996, 2006, 2009, 2010, 2011, 2012) sobre estética y política, y de las apropiaciones que de este autor hace Peter Boenisch para el campo de las teorías de la dirección teatral; como así también de los aportes de Chantal Mouffe sobre política, hegemonía e identidades culturales.

Para conceptualizar la dirección teatral, Boenisch adhiere a la idea de estética como reparto de lo sensible, y entiende a los actos políticos y disensuales como prácticas intrínsecas a la dirección teatral contemporánea. Nuestro razonamiento se asienta en la comprensión de que la política tiene en su base una estética, como propone Jacques Rancière. De ese modo el autor plantea una definición amplia del concepto de estética, que trasciende las prácticas artísticas. Serían las formas *a priori* que determinan lo que se da a sentir, el modo de entender, percibir y apropiarse de los tiempos y de los espacios, ser capaz de ver y oír, de ser visto o ser oído, y que nuestra voz sea considerada palabra o ruido (Rancière, 2009, p. 10). El reparto de las formas de percepción vendría a definir los temas y las formas de la política, que se tratará de lo que vemos y de lo que podemos decir de eso. También, de quién puede ser visto y de quién puede ser oído y entendido. Comprender a la estética desde esta perspectiva no sólo implica pensar “las formas de inteligibilidad del arte” sino que afecta la distribución de competencias y “las maneras de pensar en qué consiste la comunidad” (Rancière, 2012, pp. 84-85).

Como dijimos, Peter Boenisch considera el rol de la dirección como un proceso de mediación: es quien organiza las escenas, los sentidos y las percepciones que interconectan procesos de dirección (y performance) con actos de expectación. Esa mediación toma la forma del “reparto de lo sensible” (2015, pp. 21-22), suscribiendo a las ideas de Rancière. El reparto de lo sensible sería una posibilidad de comprender políticamente nuestra percepción y cognición, nuestros sentidos y experiencias, todos estos aspectos fundamentales del teatro, que aparecen incluso antes que los lugares tradicionalmente dotados de política como el discurso, el orden simbólico o la red de representaciones (2015, p.17). Comprendido así, la relación trazada entre teatro y reparto de lo sensible habilita pensar cómo una obra, un proceso de creación o un espacio educativo teatral son lugares donde se regula lo que “‘realmente hace sentido’, qué (y quién) puede ser ‘naturalmente’ percibido visual, acústica, física y verbalmente” (Boenisch, 2015, p. 22). Nombramos estos tres sitios sólo por revisar situaciones vinculadas a la dirección teatral que, en su modo de repartir lo sensible, proponen una específica distribución estética de “los sentidos, sensibilidades y percepciones sensoriales” (Boenisch, 2015, p. 22).

La cuestión de la política en el pensamiento de Rancière está asociada entonces a la capacidad de redistribuir lo sensible por quienes no son considerados “y cuya

voz, voto y cuerpo son negados”, una vez que comienzan a demandar ser tenidos en cuenta como parte de la sociedad (Boenisch, 2015, p. 23). La expresión de esta demanda sería una práctica disensual que propone una partición diferente de lo sensible del común de una comunidad. El disenso es comprendido como “una división inserta en ‘el sentido común’: una disputa sobre qué es lo dado y sobre qué marco vemos algo dado” (Rancière, 2010, p. 69). Boenisch traslada este pensamiento al contexto de la dirección teatral para entender a la puesta en escena como impulsora de una acción política. Opta por describirla “más apropiadamente como una puesta en sentido disensual” y reivindica que las puestas legitiman “una perspectiva alternativa y de una percepción diferente” (Boenisch, 2015, p. 23). Por ejemplo, las distorsiones al texto serían prácticas disensuales. Afectaciones a la percepción, asociaciones inesperadas entre sonido e imagen, entre cuerpo y sentido, entre espacio y cuerpo, entre presentación y representación, son posibilidades para el disenso, que operaría proponiendo un reparto de lo sensible singular de esa obra.

Las actividades involucradas en la dirección se identifican con la mirada, es *quien mira desde afuera* y quien afecta sustancialmente lo que será dado a ver por otros, en las funciones. Las elecciones tomadas por quien o quienes ejercen el rol configuran un sensible específico: es un recorte del mirar y del sentir, es la construcción de una experiencia perceptiva. Desde nuestro enfoque, las puestas en sentido disensuales habilitarían la existencia de una perspectiva *otra*, que difiere del sentido común, que nos habilita a pensar que en la vida fuera del teatro hay otras alternativas, otras formas posibles de existencia: otras posibilidades de repartir lo sensible.

Esa capacidad para poner en escena el disenso está vinculada al proceso de mediación que organiza y reorganiza nuestra percepción sensorial y “marca la diferencia entre ‘mera dirección’ y *Regie*” (Boenisch, 2015, p. 23). Desde nuestra perspectiva, la dirección trasciende la puesta en escena o *la puesta en sentido*, es decir, la organización y coordinación de materiales en torno a un sentido propuesto por la figura de la dirección. El rol participa en buena medida en la distribución de lo sensible en la obra, el grupo, el proceso y el teatro; todas ellas prácticas procesuales que se sostienen por fuera o más ampliamente que la obra como producto. En esas instancias, la dirección propondría otras formas de sensibilidad en ruptura con lo utilitario del mundo, siendo la manera de impulsar el disenso. Allí, adquiere un valor político.

A través de la idea de disenso, Boenisch plantea que la dirección es fundamental a la hora de hacer que el teatro pase del régimen de representación de las artes al régimen estético (Rancière, 2011, p. 41). Al correrse de los cánones de representación, el teatro activa un “sensorium específico”. Así, por ejemplo, la precisión de la técnica actoral o la exactitud de la escenografía no garantizarían la pertenencia de una obra al régimen estético de identificación de las artes. Rancière se refiere, entonces, a formas sensibles heterogéneas que tienen la capacidad de suspender la relación ordinaria entre “apariencia y realidad”, entre “forma y materia, actividad y pasividad, entendimiento y sensibilidad” (Rancière, 2011, p. 41). Esta dislocación de la sensibilidad ordinaria se activa en el teatro contemporáneo, como parte del “canon de multiplicidad” (Dubatti, 2020, p. 32).

Otro nodo central es el concepto de comunidad. Hablar de lo común para una comunidad es referirse a sus normas y sistemas de asignación (y reasignación) de lugares e identidades mediante la distribución de tiempos y espacios, de la palabra y del ruido, de lo visible y lo invisible (Boenisch, 2015, p. 17). Para Rancière, las comunidades comparten la vida y con ella “un universo sensible, un tiempo y un espacio, un universo de palabra” (Rancière, 2012, p. 169). Para una ruptura con el sentido del común de una comunidad, Rancière se centra en la palabra de personas que se corren del universo sensible donde tienen designado vivir, resignificando la posición subjetiva simbólica de las identificaciones sociales correspondientes a ese sensorium. Por ejemplo, ser *obrero* no es únicamente una condición social, sino que cuenta con una carga subjetiva simbólica que puede transformarse (Rancière, 2012, p. 157). A partir de allí, entiende a la subjetivación política como una alteración de la experiencia, caracterizada por una nueva distribución de las capacidades (Rancière, 2012, p. 105). Como condición de la subjetivación política, es necesario que suceda un proceso de desidentificación de un colectivo que transforme el sentido de la simbolización subjetiva que tiene designada. Así, se desmarca de la identidad colectiva que tiene estipulada socialmente y sus sentidos asociados, consiguiendo moverse hacia la construcción de un nuevo común mediante una capacidad colectiva.

En nuestro trabajo proponemos que el proceso de desidentificación es parte de las acciones que toma la comunidad teatral independiente al momento de producir acciones que la desmarcan de la fragmentación social, de identidades laborales no deseadas, de la utilidad y el rédito como motores de vida.¹⁰ Esa desidentificación construye, a la par, una nueva identidad como *participantes* del Teatro Independiente; una filiación hacia una colectividad, hacia una serie de espacios y de actividades. *Formar parte* significaría decir primero “soy teatrero”, “soy hacedora de teatro”, “soy teatrista” antes que decir “vendo ropa”, “atiendo un kiosco” o “hago delivery”.

De manera que es imperioso considerar qué elementos nos permiten pensar en la identidad del Teatro Independiente. Para Chantal Mouffe, es a partir del otro que se tiene la posibilidad de constituir la propia identidad, como condición indispensable. El “exterior constitutivo” vendría a explicitar que la “creación de una identidad implica el establecimiento de una diferencia” (2007, p. 18). A su vez, buscar establecer la diferencia entre el interior y el exterior se vuelve un imposible, ya que la identidad es susceptible de desestabilizarse por su exterior, lo que afecta al interior que quedaría constituido por contenidos eventuales (Mouffe, 2007, p. 21). En este planteo sobre las identidades, las posiciones esencialistas quedan excluidas. Las identidades dejan de ser vistas como inscripciones a un lugar o propiedades particulares, para ser comprendidas de manera relacional como “lo que está en juego en cualquier lucha política” (Mouffe, 2007, p. 21).

En la construcción de las identidades, opera la creación de un “‘nosotros’ por la demarcación de un ‘ellos’” (Mouffe, 2014, p. 19). Un nosotros que podría ser *la gente del teatro independiente* o inclusive *el progresismo de la ciudad de Córdoba*, nociones que parten de la idea de que hay un *ellos* conservador “que cuestiona nuestra identidad y amenaza nuestra existencia” (Mouffe, 2014, p. 19).¹¹ Desde ese momento, al constituirse “cualquier forma que adopte la relación ‘nosotros/ellos’ (...) pasa a ser política” (Mouffe, 2014, p. 19).

Asimismo, consideramos a la identidad en sí como escenario y a la vez como el objeto de la “lucha política” (Mouffe, 2014, p. 22). En la propuesta de Mouffe, el concepto de identidad cultural articula las nociones de “la política”, “lo político” y “hegemonía”. El ejercicio de la hegemonía ocurrirá en el plano de las identidades culturales de grupos, puesto que cumplen un rol clave para definir y controlar, en parte, significados colectivos (Mouffe, 2014, p. 22). Es decir, vendrían a construir y disputar los sentidos sociales.

En nuestro estudio los términos *teatro independiente* y *dirección teatral* son parte de la disputa. Por un lado, es la propia comunidad hacia su interior la que disputa el sentido de esos términos cuando contribuye a construir esas significaciones con sus prácticas cotidianas. Por otro lado, hacia el exterior del mundo independiente, la comunidad disputa el sentido de *teatro*, de *ser una persona dedicada a la cultura* y de *lo que es la cultura de Córdoba* con el solo hecho de inscribir su existencia en un contexto neoliberal y en una sociedad que vela por la híper productividad y el rédito económico. Nuestro planteamiento es que la identidad del teatro independiente viene a impugnar las prácticas hegemónicas con prácticas hegemónicas contrarias “es decir, prácticas que intentarán desarticular el orden existente” (Mouffe, 2014, p. 63). Adherimos a la idea de que lo social implica, siempre, una dimensión política en la que las luchas de proyectos hegemónicos buscan definir lo común de una comunidad. Un común que, en los términos de Rancière, se define en el reparto de lo sensible, es decir, en su dimensión estética. Todavía cabe señalar el rol de las prácticas artísticas como vitales para que se construyan esas *otras* formas de identidad:

No se puede distinguir entre arte político y arte no político, porque todas las formas de práctica artística o bien contribuyen a la reproducción del sentido común dado -y en ese sentido son políticas-, o bien contribuyen a su deconstrucción o su crítica. Todas las formas artísticas tienen una dimensión política. (Mouffe, 2007, p. 26)

Supongamos por el momento que el Teatro Independiente desempeña un papel decisivo en la lucha por la hegemonía en la ciudad de Córdoba y que esas prácticas extrañas e incomprensibles (para quienes no

10 Esto no descuenta que haya también otras lecturas posibles sobre los intereses que impulsan a directores a actuar

11 Para el debate de Córdoba como ciudad de fronteras, tensionada entre lo progresista y lo conservador, recomendamos la introducción del libro *Culturas interiores. Córdoba en la geografía nacional e internacional de la cultura* de Ana Clarisa Argüello y Diego García, donde plantean su abordaje de la cultura cordobesa.

participan en ellas) buscan torcer el orden "normal" de lo común en esta ciudad. En la propia experiencia y, en las entrevistas a directores y directoras, hay una observación recurrente sobre el shock que produce en espectadores jóvenes de escuelas medias el descubrimiento del teatro independiente: no es sólo el contenido de las obras, es la mera existencia de ese mundo lo que los asombra y les resulta incomprensible su presencia.¹² No ingresa dentro de lo que el mundo *es o debería ser*. Razón por la cual, creemos que las prácticas artísticas desempeñan el "papel decisivo" en la lucha hegemónica, de la que habla Mouffe; o bien, producen las "escenas de igualdad" sobre las que escribe Rancière.

El orden hegemónico, que Rancière llama "policía", distribuye "los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir" y que, en definitiva, les asigna a los cuerpos unos lugares y unas tareas (1996, p. 44). De ese modo se configura "un orden de lo visible y lo decible que hace que tal actividad sea visible y que tal otra no lo sea, que tal palabra sea entendida como perteneciente al discurso y tal otra al ruido" (1996, p. 44). Por escenas de igualdad, Rancière describe momentos de la historia en los que quienes están despojados de voz llevan adelante prácticas que conducen a revertir los términos desiguales de lo social:

Estos "momentos" no son solamente instantes efímeros de interrupción de un flujo temporal que luego vuelve a normalizarse. Son también mutaciones efectivas del paisaje de lo visible, de lo decible y de lo pensable, transformaciones del mundo de los posibles. (Rancière, 2010b, p. 9)

Las escenas de igualdad son "entidades teóricas" en las que ocurre una transformación de los términos en que se reparte lo sensible. El autor analiza su capacidad de cuestionar los conceptos y los discursos que habilitan el pensamiento, la palabra o el tiempo para unos y no para otros (Rancière, 2012, p. 99). Creemos que el Teatro Independiente y, particularmente la dirección, vienen a construir prácticas contra hegemónicas, especialmente luego del retorno democrático, que analizamos en otros trabajos en las trayectorias de un grupo de directores que ha desarrollado su actividad desde los años 2000. Por lo tanto, creemos que el teatro independiente impugna el orden establecido en el que los trabajadores –mayormente precarizados– no tienen la potestad de producir arte contemporáneo, no tienen lugar en el común de la comunidad. Creemos que el teatro independiente es capaz de potencias de igualdad.

LA DISPUTA POR LA DEFINICIÓN LEGÍTIMA DE DIRECCIÓN

En primer lugar, nuestro desarrollo conceptual abordará las teorías de Pierre Bourdieu y Howard Becker especialmente aquellas que nos permiten pensar en la construcción y disputa por una definición legítima de dirección en el medio teatral. Brevemente, trazaremos vínculos entre las conceptualizaciones y nuestro objeto de estudio, apoyándonos en una investigación anterior del teatro independiente de Córdoba, realizada como tesis doctoral por Mauro Alegret.

La noción de campo de Bourdieu es estructural para este tratamiento, con posiciones y tomas de posición. Sin pretender ser exhaustivos, comprenderemos al campo como "red de relaciones objetivas... entre posiciones": por ejemplo, la que identifica a una sala teatral, un espacio de formación o un festival como lugares de reunión de un grupo de hacedores (1995, p. 342). A esas posiciones les corresponderían sus respectivas "tomas de posición", que podrían ser obras de teatro, talleres de formación, entrevistas en medios de comunicación, producción teórica textual o manifestaciones de activismo artístico (Bourdieu, 1995, p. 343). Por su parte, el trabajo de Alegret argumenta que el subcampo teatral independiente funcionaría como un "sistema históricamente situado donde existen esquemas de percepción, de valoración y de expresión que enmarcan los procesos creativos dentro de las condiciones sociales de posibilidad de la producción y circulación de las obras" (Alegret, 2017, p. 326). Esto vendría a confirmarse por "la existencia de un código específico, jurídico y comunicativo, cuyos conocimientos y reconocimientos constituyen el derecho de entrada al subcampo, lo que acota significativamente las posibilidades de producir" (Alegret, 2017, p. 325).

Cabe señalar que el interés específico en el juego del campo, la *illusio*, aquello por lo que vale la pena jugar el juego, "esta creencia en el juego, en el valor del juego, y de sus envites" requiere que sus participantes acepten un conjunto de presupuestos como condiciones incuestionables (Bourdieu, 1995, p. 34; p. 253). Por ejemplo, resulta incomprensible para personas que están por fuera del campo teatral independiente que un grupo de personas invierta tanto tiempo (y calidad de tiempo) en reunirse a deshoras para ensayar una pieza teatral que no le traerá réditos económicos. Nos interesa este concepto particularmente porque es mediante las "luchas por el monopolio" del modo legítimo de producir capital simbólico que se reproduce la creencia (Bourdieu, 1995, p. 337).

Dicho de otra manera, en las disputas por hegemonizar cómo y cuál es la manera de ser y hacer la dirección, se va estructurando el interés específico del juego del teatro independiente, generando apuestas y sacando de la "indiferencia" a los agentes. Es decir, movilizándolos a desplegar estrategias en pos de instalar su propio juego como el juego legítimo. Bourdieu plantea que el interés específico los saca de la indiferencia: es "«lo que importa»" (Bourdieu, 1995, p. 337). «Lo que importa», según Alegret, está en relación a "la pulsión expresiva, el código específico de pertenencia y las problemáticas en juego" (Bourdieu, 1995, p. 326), que es el reconocimiento de una lógica competitiva que impulsa a hacedores consagrados y a ingresantes a valorar y desear los mismos objetos, el prestigio, la afluencia de público, los reconocimientos institucionales y

12 Escuelas medias o secundarias.

de colegas, por ejemplo. Bourdieu es claro cuando plantea que es la especificidad del campo, mediante su modo particular de regular las prácticas, la que ofrece a sus agentes “una forma legítima de realización de sus deseos” basada en el interés específico que persiguen. En la conjunción entre el sistema de disposiciones del campo y el sistema de las potencialidades ofrecidas por el campo se vendría a definir “el sistema de satisfacciones (realmente) deseables y se conciben las estrategias razonables inducidas por la lógica immanente del juego” (1995, p. 338). Establecer las concepciones, expectativas, objetivos y prácticas que se consideran legítimas para directores y directoras será parte de lo que elaboremos mediante esta perspectiva teórica.

En los conflictos de definición de los límites del campo artístico, los artistas *auténticos* buscan exaltar su punto de vista como punto de vista legítimo, imponiendo también “la ley fundamental del campo, el principio de visión y de división (*nomos*) que define el campo artístico *como tal*” (Bourdieu, 1995, p. 330-331). El propósito de este límite es diferenciar el teatro independiente *del que no es*, así cada artista llevará adelante acciones para quedar del lado *correcto* de la frontera. Aunque nadie puede dictar los mandamientos del campo, cada agente tensiona con sus prácticas el juego, para volver su manera de jugar como la adecuada y válida. Un ejemplo de esto sería el caso de las inclusiones o exclusiones en la programación de una sala a tal o cual grupo o director, en virtud de criterios de *excelencia*.

Para constituirse en campo, debe ocurrir un proceso de institucionalización de la *anomia*, que es la ausencia de ley, donde “nadie puede erigirse dueño y señor absoluto del *nomos*” (Bourdieu, 1995, p. 202). Transmitir el conocimiento específico de un hacedor, a través de un taller de actuación que enseñe la relación entre la dirección y la praxis actoral, por ejemplo, no hace más que sustentar que *ese modo es el modo* auténtico de pensar la relación entre ambos roles. Alegret reconoce que el “ordenamiento, instituido en las escuelas de teatro, en las salas independientes, en los diarios y revistas especializadas, en los cuerpos, en los conocimientos prácticos, se presenta como una realidad trascendente a todos los actos privados y circunstanciales” (Bourdieu, 1995, p. 326). A partir de esto afirma que el orden teatral independiente desarrolla sus regulaciones y leyes propias, herederas también de una tradición. La noción de tradición se puede complejizar bajo el concepto de “espacio de los posibles” de Bourdieu, que alude a recuperar la herencia acumulada por el trabajo colectivo. Lo pensable y lo impensable, lo realizable y lo irrealizable vendrían a estar delimitados por el espacio de los posibles: las concepciones de cuerpo y de actuación, la relación con el público, el contrato de expectación, la duración, las abstracciones y los materiales potencialmente utilizables.

Así como el espacio de los posibles es producto de un proceso temporal, la historia es un aspecto basal en la teoría de Bourdieu, tanto para el campo, “lo social hecho cosas” como para el habitus, “lo social hecho cuerpo” (Gutiérrez, 2012 p. 26). En el habitus se entiende que las personas son también producto de condiciones históricas y sociales particulares. En dicho proceso se adquieren disposiciones y esquemas vinculados a trayectorias sociales o escolares. Dicho de otro modo, el habitus son “los sistemas de disposiciones incorporados por los agentes a lo largo de su trayectoria social” (2012, p. 26).

Por disposiciones se entienden las “maneras de ser permanentes, la mirada, categorías de percepción” y por esquemas las “estructuras de invención, modos de pensamiento” (Bourdieu, 2007, p. 39). En nuestro planteamiento serían las disposiciones de los y las directores y directoras a “actuar, percibir, valorar, sentir y pensar” (Gutiérrez, 2012, p. 71). Serían, también, las disposiciones a imaginar obras teatrales, a ponerlas en escena, sus modos de ensayo, sus maneras de ponderar aspectos del proceso creativo. Igualmente serían las disposiciones a valorar cuestiones relativas a la circulación de la obra. En síntesis, sus concepciones sobre el teatro o la dirección constituyen el sistema de disposiciones que organizan sus prácticas.

En cuanto al desarrollo teórico de Howard Becker nos habilita a pensar las dinámicas del mundo del teatro independiente a partir de la noción de trabajo y de convenciones. Su propuesta sobre “el mundo del arte” refiere a la red de personas implicadas en la producción de trabajos artísticos mediante actividades cooperativas, articuladas a partir de saberes en torno a “los medios convencionales de hacer las cosas” (Becker, 2008, p. 10). De este modo se describe las distintas tareas necesarias para la producción de trabajos, que incluye la creación de una idea que luego debe ser ejecutada (Becker, 2008, pp. 18-19), en la que “trabajadores de diversos tipos llevan a cabo un tradicional «conjunto de tareas»” (Becker, 2008, p. 27). Encarado desde esta perspectiva, una obra de arte se produciría en base a acuerdos previos entre los trabajadores que se hicieron habituales, “acuerdos que pasaron a formar parte de la forma convencional de hacer las cosas en ese arte” (Becker, 2008, p. 48). Estos acuerdos reunirían las convenciones que estipulan los materiales, las abstracciones, sus posibles combinaciones, las dimensiones que puede tener un trabajo artístico o las relaciones entre artistas, obra y audiencia. A esto podemos añadirle la convencionalización de las tareas asignadas a distintas categorías de trabajadores: actores actúan, escenógrafos diseñan y realizan la escenografía, iluminadores diseñan y ejecutan las luces en cada función, directores dirigen. Directores, *dirigen*. El verbo puede ser llenado con significaciones tan diversas y heterogéneas, que es dificultoso convencionalizar las tareas de la dirección. La cuestión es que, en el campo teatral independiente de Córdoba, las convenciones acerca de lo que debe hacer la dirección son apenas precarias, como pudimos establecer en las entrevistas a los directores y directoras que integran nuestro estudio.¹³

Para Becker, la convencionalización está vinculada a una economización de los esfuerzos de los participantes de los trabajos artísticos. Los trabajadores vuelven a “elegir lo mismo y logran así hacer lo que quieren con poco desgaste” (Becker, 2008, p. 76). Reconociendo que de ese modo se logra la “coordinación deseada sin comunicación alguna” ya que se toma “como punto de referencia una solución anterior al problema que todos los participantes conocen bien y que estos saben que los demás también conocen”, Becker apunta a que “lo más fácil, y por lo tanto lo más probable, es que todos hagan lo que todos saben que ya todos conocen” (Becker, 2008, p. 76). Extrapolar este razonamiento a la dinámica de trabajo del teatro

13 Realizamos entrevistas a directores y directoras referentes del teatro independiente de Córdoba, escogidos en base a criterios de consagración y edad.

independiente, nos permitiría imaginar que quien es iluminador o iluminadora requerirá una coordinación con quien es técnico o técnica de sala. Ambos roles dividen una serie de acciones concretas sobre equipamiento muy específico: desde escaleras y trabajo en altura hasta el manejo de consolas digitales, patcheras y artefactos lumínicos. Dada la pobreza y precariedad de las salas, también están convencionalizadas las soluciones a equipos que no funcionan de manera correcta. Jamás un iluminador o iluminadora se rehusaría a hacer su trabajo porque la mitad de la consola esté en cortocircuito. Ambos roles encontrarán una solución adecuada para la realización de la función en las condiciones de producción en las que se suele trabajar en el teatro independiente.

PALABRAS FINALES

Considerar la dirección en estos términos nos permite aportar a una comprensión global del rol, que atiende a los procesos de escenificación, a los grupos de creación y también a la dimensión social del rol. La dirección destina tiempo a ensayar, a organizar encuentros entre hacedores, a producir discursos hacia la sociedad civil y el Estado. Son actores *reconocidos* del Teatro Independiente. Entendemos reconocimiento como formas de visibilidad: de repartir lo sensible, diferenciando lo visible de lo invisible, el buen teatro del malo, el teatro contemporáneo de las formas antiguas de hacer. Reconocer a los buenos directores y distinguirlos de los malos, entre muchas otras formas de reconocimiento que ocurren en el teatro independiente en Córdoba.

A su vez, sería clave entender que el Teatro Independiente vendría a proponer, además de una particular identidad cultural, una experiencia singular del espacio público: las salas, las funciones, hasta incluso las fiestas alrededor del ámbito del Teatro Independiente vienen a proponer un modo de vivir la ciudad, en colisión con el rédito económico y el neoliberalismo.

BIBLIOGRAFÍA

- ALEGRET, M. (2017).** Condiciones y convenciones del Teatro Independiente Cordobés [Tesis doctoral inédita]. Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- BECKER, H. (2008).** *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico.* (J. Ibarburu, trad.). Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- BOENISCH, P. (2015).** *Directing scenes and senses: The thinking of Regie.* Manchester: Manchester University Press.
- BOURDIEU, P. (1995).** *Las reglas del arte* (T. Kauf, trad.; 6ta ed.). Barcelona: Anagrama.
- DANAN, J. (2012).** *Qué es la dramaturgia y otros ensayos.* México D.F.: Paso de Gato.
- DUBATTI, J. (2010).** *Filosofía del teatro 2: cuerpo poético y función ontológica.* Buenos Aires: Atuel.
- DUBATTI, J. (2012).** *Introducción a los estudios teatrales. Propedéutica.* Buenos Aires: Atuel.
- DUBATTI, J. (2016).** *Una filosofía del teatro.* El teatro de los muertos. Lima: ENSAD.
- DUBATTI, J. (2020).** ¿Una visión de conjunto de los teatros argentinos en la contemporaneidad?. *Acotaciones. Revista de investigación y creación teatral*, 44, 31-66. <https://doi.org/10.32621/acotaciones.2020.44.00>.
- FERAL, J. (2004).** *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras.* Buenos Aires: Galerna.
- FRASER, NANCY. (1997).** *Iustitia Interrupta. Reflexiones críticas desde la posición "postsocialista".* Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- GUTIÉRREZ, A. (2012).** *Las prácticas sociales: una introducción a Pierre Bourdieu.* Villa María: Eduvim.
- HEINICH, N. Y SHAPIRO, R. (2012).** *De l'articulation. Enquêtes sur le passage à l'art.* París: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.
- HORMIGÓN, J. A. (2002).** *Trabajo dramático y puesta en escena.* Vol. I. II vols. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España.
- MARIN F. (2017).** Piratería teatral: préstamos del cine al teatro en la escena independiente Argentina. *Revista Colombiana de Artes Escénicas*, 11, 229 – 246, <https://revistasojos.ucaldas.edu.co/index.php/artescenicadas/articulo/view/297>.
- MARIN, F. (2018A).** Dirección Teatral: del mundo del pensamiento al universo de las relaciones de grupo. Reflexiones en torno los procesos de escenificación del Teatro Independiente de Córdoba. *Telonde fondo. Revista de teoría y crítica teatral*, 14(28), 94-106. <https://doi.org/10.34096/tdf.n28.5480>.
- MARIN, F. (2018B).** Los trabajadores del arte. El caso de los directores de teatro independiente en Córdoba. *Revista Pilquen - Sección Ciencias Sociales*, 21(3), 11-21. Redalyc, [https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=347559520002Marin_Fwala-lo_\(2019a\)](https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=347559520002Marin_Fwala-lo_(2019a)).
- MARIN, F. (2019B).** De puentes y orillas: festivales como vínculo del teatro de los setenta con el teatro de postdictadura en la trayectoria de directores de Córdoba, Argentina. *Latin American Theatre Review*, 53(1), 59-78. <https://doi.org/10.1353/ltr.2019.0022>.
- MARIN, F. (2019B).** La formación de directores de teatro independiente argentino: aprendizajes en una periferia de tramas eclécticas. El caso de la ciudad de Córdoba. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral* 20, 354-380. [http://anagnorisis.es/pdfs/n20/Marin_num20\(354-380\).pdf](http://anagnorisis.es/pdfs/n20/Marin_num20(354-380).pdf).

- MARIN, F. (2020).** Concepciones y especificidad del rol de la dirección teatral. Un caso en el teatro independiente argentino. *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad* 11(17), 78-100. <https://doi.org/10.25009/it.v11i17.2628>.
- MARIN, F. (2021).** Injusticias en los campos artísticos: el caso de directoras teatrales contemporáneas en Córdoba, Argentina. *Debate Feminista* (62), 72-94. <https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2021.62.2274>.
- MOUFFE, C. (2007)** *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Universitat Autònoma de Barcelona.
- PAVIS, P. (1978).** Intervento sulla semiotica del teatro (7). *VERSUS - Quaderni di studi semiotici*, 21 *Teatro e semiotica*(settembre-dicembre 1978), 44-55.
- PAVIS, P. (2010).** *La mise en scène contemporaine. Origines, tendances, perspectives*. París: Armand Colin.
- PAVIS, P. (2013).** *Contemporary mise en scène: staging theatre today*. New York: Routledge.
- PROUST, S. (2001).** Une nouvelle figure de l'artiste: Le metteur en scène de théâtre. *Sociologie Du Travail* 43(4), 471-489.
- PROUST, S. (2012).** Les metteurs en scène de théâtre entre réussite sociale et remise en cause ontologique. En N. Heinich y R. Shapiro (ed.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art* (pp. 95-112). París: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales.
- PROUST, S. (2019).** Portrait of the Theatre Director as an Artist. *Cultural Sociology*, 13, 338-353. <https://doi.org/10.1177/1749975519837400>.
- RANCIÈRE, J. (1996).** *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- RANCIÈRE, JACQUES. (2006).** *Política, policía, democracia*. María Emilia Tijoux (trad.). Santiago: LOM Ediciones.
- RANCIÈRE, J. (2009).** *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Cristobal Durán, Helga Peralta, Camilo Rossel, Ivan Trujillo y Francisco de Unduranga (trad.). Santiago: LOM Ediciones.
- RANCIÈRE, J. (2010).** *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. Londres y New York: Continuum.
- RANCIÈRE, J. (2011).** *El malestar de la estética*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- RANCIÈRE, J. (2012).** *El método de la igualdad. Conversaciones con Laurent Jeanpierre y Dork Zabunyan*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.