



Nuevo Mundo Mundos Nuevos

Nouveaux mondes mondes nouveaux - Novo Mundo

Mundos Novos - New world New worlds

Images, mémoires et sons | 2021

Perspectivas históricas del rol de la dirección teatral en el teatro argentino y contemporáneo. Tránsitos desde el teatro moderno europeo hasta el teatro independiente en Córdoba, Argentina

Historical perspectives of the theatre direction role in the Contemporary Argentinian Theatre. Transitions from Modern European Theatre to Independent Theatre of Córdoba, Argentina

Fwala-lo Marin



Edición electrónica

URL: <https://journals.openedition.org/nuevomundo/85583>

DOI: 10.4000/nuevomundo.85583

ISSN: 1626-0252

Editor

Mondes Américains

Este documento es traído a usted por Centre national de la recherche scientifique (CNRS)



Referencia electrónica

Fwala-lo Marin, «Perspectivas históricas del rol de la dirección teatral en el teatro argentino y contemporáneo. Tránsitos desde el teatro moderno europeo hasta el teatro independiente en Córdoba, Argentina», *Nuevo Mundo Mundos Nuevos* [En línea], Imágenes, memorias y sonidos, Publicado el 05 octubre 2021, consultado el 19 octubre 2021. URL: <http://journals.openedition.org/nuevomundo/85583> ; DOI: <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.85583>

Este documento fue generado automáticamente el 19 octubre 2021.



Nuevo mundo mundos nuevos est mis à disposition selon les termes de la licence Creative Commons Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International.

Perspectivas históricas del rol de la dirección teatral en el teatro argentino y contemporáneo. Tránsitos desde el teatro moderno europeo hasta el teatro independiente en Córdoba, Argentina

*Historical perspectives of the theatre direction role in the Contemporary
Argentinian Theatre. Transitions from Modern European Theatre to
Independent Theatre of Córdoba, Argentina*

Fwala-lo Marin

NOTA DEL AUTOR

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.

Una historia de contagios: perspectivas historiográficas

Si 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.

- 1 El propósito de este trabajo 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 el 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.
- 2 Desde una perspectiva historiográfica puede pensarse en los orígenes de la puesta en escena, el rol de la dirección y los distintos modos de producción. 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, especialmente en cuanto a sus repercusiones en la dirección. A partir de aquí, precisamos consideraciones sobre modelos de dirección en teatro de la ciudad de Córdoba a lo largo de distintos periodos históricos. El Nuevo Teatro Cordobés de los años 60 y 70 es el hito de origen de la tradición grupal, que en el presente alberga un rol de jerarquía relativa. Sobre esta base, estudiamos los aspectos de dicha tradición recuperados por el teatro actual y los procesos a través de los que se establecen continuidades y rupturas, atendiendo especialmente a aquellos que conciernen al rol de la dirección.
- 3 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. La perspectiva construida por Ana Clarisa Argüello y Diego García para estudiar la cultura cordobesa de la ciudad analiza críticamente prácticas que provienen originalmente de otros territorios y que en Córdoba han adquirido características particulares a través del tiempo. Su 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”.¹ Argüello y García proponen una historia que presta atención a los modos en que circulan las personas, los colectivos, las ideas y objetos, del mismo modo que, en las prácticas, metodologías, éticas de trabajo del teatro, 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”.²
- 4 Sin embargo, Argüello y García problematizan las relaciones entre centro y periferia y critican el tratamiento “puramente local, y muchas veces localista, de los fenómenos culturales”, que cristaliza un único tipo de relación con la externidad para priorizar la

diferencia y redundar en una “mansa aceptación o su rotunda repulsa”.³ Según los autores, los supuestos sobre los que se funda numerosa bibliografía sobre los procesos culturales en Córdoba es la organización esencialista en torno a la diada tradición-modernidad que, además sostienen una lucha en la que la tradición se impone.

- 5 La diada tradición-modernidad 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 Chantal Mouffe, definir los términos de una identidad como propiedades apriorísticas es una postura esencialista que opaca entendimientos complejos.⁴ 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”.⁵ Argüello y García cuestionan aquellas posiciones que clasifican fenómenos como modernos o tradicionales a partir de supuestas filiaciones modernas o tradicionales:

¿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.⁶

- 6 La cita anterior hace eco con la visita de Jerzy Grotowski en 1971, que revisaremos más adelante. Así como examinan el supuesto tautológico, también observan como la historiografía sobre Córdoba se apoya en el supuesto por el cual la tradición – siempre carente y defectuosa – se impone a la modernidad:

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.⁷

- 7 Como binomio, tradición y modernidad son utilizadas para organizar y entender los procesos culturales y se postulan como la lectura válida de la identidad cordobesa, dando lugar a esquematizaciones sobre los procesos culturales en la ciudad. Lograr enfrentar estos supuestos requiere formular criterios objetivos que permitan identificar 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”.⁸ Deconstruir este tipo de lecturas es la vía para hacerles justicia a los fenómenos culturales que nos ocupan.
- 8 Una comprensión compleja de Córdoba no niega la posibilidad de sintetizar afirmaciones sobre su pasado y su presente. Por ello, reconocemos la trascendencia de la imagen de “ciudad de frontera” que Aricó propuso para pensar Córdoba y que Argüello y García retoman 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 ha 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 a 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”.⁹ 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, ya que, dado su surgimiento en el teatro moderno europeo, las mediaciones que la dirección atravesó hasta localizarse en una ciudad latinoamericana como Córdoba deben poder leerse en una clave que haga justicia a su complejidad.

Surgimiento del rol de la dirección en el teatro europeo

- 9 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 otros. 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 en escena como “disciplina artística autónoma” está intrínsecamente asociada al rol de la dirección.¹⁰
- 10 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 una representación teatral totalmente determinada por el texto escrito, dotada de una serie de convenciones rígidas respecto de los modos de actuar y en la que, la puesta en escena como la conocemos actualmente, no existía. Como tampoco existe una figura que tomara decisiones sobre el acontecimiento teatral.
- 11 Según Serge Proust, 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.¹¹ 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 de la primera parte del siglo XIX y 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” que ya no residía en ningún soporte físico, sino en el *entre* de los materiales integrados.¹² Para Proust, la cuestión ontológica del rol está en relación a la inmaterialidad de la labor.

- 12 Jean-Jacques 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; otro, la incorporación de la luz eléctrica como desarrollo técnico trascendental.¹³ 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. 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. Según el autor, podrían tomarse otras fechas, como la creación de la *Compañía Meininger* en 1866, del *Freie Bühne* (Escena libre) de Berlín en 1889 o del *Teatro de Arte* de Stanislavski y Nemirovich-Danchenko en Moscú en 1898. La fundación de estas compañías de teatro naturalista, en un lapso temporal tan acotado, da cuenta de la difuminación de las fronteras. El teatro moderno 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. En paralelo a los teatros naturalistas, 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. La puesta en escena simbolista ponderó la noción performática y comenzó a poner atención en la función y el encuentro con el espectador.¹⁴ La apuesta de los artistas simbolistas por el valor de la autonomía de la escena se redobla al decidir vaciar el espacio, inclinándose por el silencio y la alusión. Según Pavis, más allá de las diferencias con la corriente naturalista, el simbolismo enfatiza 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 de nuevos roles artísticos, entre ellos el de la dirección como aquel que “organiza” los materiales en una obra integrada. En síntesis, sin importar la poética a la que adhirieron los artistas, tanto para simbolistas como naturalistas, a partir de 1860, las prácticas no podrían circunscribirse estrictamente “dentro de límites geográficos” o de “tradiciones nacionales”.¹⁵

- 13 También para Patrice Pavis, la puesta en escena y las corrientes naturalista y simbolista, por vía diferentes, quebraron las convenciones teatrales del siglo XIX. Atribuye esta ruptura original a Zola, quien expresa “una insatisfacción profunda” relativa a la incapacidad de la dramaturgia para recoger la brutalidad del mundo. 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”. 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”.¹⁶

- 14 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 finales del siglo XIX. Antoine pensó en la puesta como globalidad y dio los primeros pasos en la sistematización de la tarea para afirmar que la dirección debía encargarse de: por un lado, el diseño y la construcción de la escenografía, parte material de la labor; y, por otro, de la interpretación actoral, 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”.¹⁷ 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. En su texto *Causerie sur la mise en scène*, estipuló una instancia material y otra inmaterial en el trabajo de la dirección, considerando un aspecto que continúa siendo clave: la inmaterialidad de la labor.¹⁸
- 15 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”.¹⁹ 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.²⁰ *El teatro sabe*.²¹ La retórica teatral vendría a ser una práctica característica del rol, desde su configuración moderna.

Teatro independiente en Buenos Aires: aproximaciones y distancias

- 16 La dirección, en el marco de los teatros independientes, requiere atender a los contagios que el teatro porteño receptó y que luego habrían resonado en las prácticas cordobesas. Nos referimos principalmente a la voluntad de experimentación y ruptura de las convenciones establecidas, al quiebre con los intereses de mercado y a búsquedas impulsadas por altos estándares de calidad. En la actualidad, corroboramos estos rasgos en el teatro independiente de Córdoba, por lo que rastrear sus orígenes aporta a entender el modo en que fueron apropiados en la tradición local. La ciudad de Buenos Aires es una parada obligada en nuestro estudio debido a la “efectiva heteronomía” de Córdoba.²² Regida en alguna medida por imperativos que están fuera de ella, la ciudad incorpora en sus propios términos los principios del teatro moderno europeo y las

características porteñas del teatro independiente. Su carácter de encrucijada, lugar de paso y su sensibilidad ante realidades territorialmente amplias son razones que explican el contagio de los principios experimental y anti-capitalista.

- 17 María Fukelman realiza una lectura de estos rasgos, propios del teatro moderno europeo, para considerar luego en qué medida 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. De todos modos, aunque nuestro punto de vista observa 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 particular, a diferencia de Pavis y Roubine, Fukelman quita el acento de la estética naturalista como eje de la ruptura con el pasado teatral europeo y postula que la ética de trabajo y la vocación experimental son centrales.²³ 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. A estos se les corresponderían “la cercanía con la realidad, la cercanía con la belleza, y la cercanía con el pueblo” respectivamente.²⁴ 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.
- 18 El movimiento de teatros independientes en Buenos Aires es analizado por la autora 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. No obstante, 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.²⁵
- 19 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 se afirma que fuera una práctica contestataria de modo generalizado.
- 20 El abordaje de Fukelman plantea múltiples propuestas estéticas y en general, diversidad de metodologías de trabajo.²⁶ Podemos trazar como parámetro común el uso de un texto previo que luego fue representado por el elenco. En lo que respecta a los objetivos estéticos – diferentes entre sí – algunos reforzaron la idea de producir “un buen teatro”, otros buscaron que el carácter estético conviviera con el “contenido político y

social” y otros sostuvieron “posturas, explícitamente, didácticas”. En cuanto a 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. 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.²⁷

- 21 Respecto a la figura de la dirección, Fukelman analiza que las formas variables de organización de los distintos grupos, los que, en algunos casos, contaron 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) o, en otros casos, se organizaron más horizontalmente e inclusive distribuyeron el rol de la dirección entre distintas personas. El caso de Barletta presenta particular interés dado que tipifica una modalidad de dirección a la que luego reaccionarán 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 que concibe al director como guía de 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. En sus propias palabras, su tarea es “empezar por darle una orientación precisa a la empresa que acomete; todos los detalles de organización deben merecerle especial cuidado”²⁸. Es decir, se centralizan la totalidad de las decisiones de la organización sensible del proceso creativo y la puesta en escena. En ese sentido aclara que el director “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”.²⁹ Según este modelo, las dinámicas grupales y el ejercicio de la actuación son monopolizadas por el rol de la dirección, ya que “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”.³⁰
- 22 En el periodo estudiado por Fukelman se vislumbra que los modos de producción independientes, que incluyen interés de renovación y voluntad de priorizar lo estético por sobre lo económico, también pueden corresponderse con formas autoritarias de ejercer la dirección. En lo que sigue revisamos un periodo extenso de tiempo en la ciudad de Córdoba en el que es posible analizar continuidades y rupturas tanto del modo de producción independiente como de figuras autoritarias en la dirección. El movimiento de teatros independientes, en su diversidad, es un espacio fértil a la aparición y desarrollo de nuevas formas y experiencias. Su relativa autonomía con el mercado y con el Estado le dan oportunidad de ser un territorio de libertad creativa, como parece haber sido el movimiento teatral de la primera mitad del siglo XX en Buenos Aires.

Historizaciones del Teatro Independiente en Córdoba

Bases (1800 a principios de 1900)

- 23 En su tesis doctoral Mauro Alegret revisa la historiografía de Córdoba para reconstruir una historia del teatro *en la ciudad y de la ciudad*.³¹ Vuelve a fuentes que documentan la presencia de compañías itinerantes y la escasa producción local. De acuerdo a esta investigación, las primeras muestras de teatro moderno se habrían dado hacia finales del siglo XIX, entendido como “los modos de producción y obras parisinos”.³² Alegret destaca la realización de festejos con continuidad y permanencia durante el siglo XIX, vinculadas a las fiestas patrias y a las fiestas religiosas.³³ 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”.³⁴ Los teatros que en los que estas obras 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.³⁵ En sintonía con la perspectiva que entiende a la ciudad como un espacio de frontera y su “temprano y extenso carácter de encrucijada”³⁶, donde perviven tiempos yuxtapuestos y tradiciones teatrales heterogéneas, aún en el siglo XIX, Alegret observa que: “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”.³⁷
- 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. Aunque no se puntualiza en el rol de la dirección, podemos intuir que, si las compañías se organizaban según los modos de producción parisinos, la figura era jerárquica y atendía a aspectos operativos y estéticos de las puestas.
- 25 Junto a estos, existían además grupos de aficionados de los estratos sociales altos y medios, que producían marginalmente. Es decir, las obras no coincidían con el discurso crítico hegemónico por motivos ideológicos o estéticos.³⁸ Graciela Frega, Ana Yukelson y María Villa estudian la actividad filodramática del periodo 1900-1930, que se mantuvo al margen de la actividad teatral profesional y comercial.³⁹ Estos colectivos fueron el caldo de cultivo de la actividad teatral de décadas posteriores. Los aficionados de sectores bajos y medios se agrupaban en torno a organizaciones sociales como sindicatos, sociedades de fomento (vinculadas a identidades culturales europeas) u otras instituciones comunitarias y sus actividades incluían funciones benéficas y participación en fiestas patrias. Los sectores altos organizaban sus actividades en torno al prestigio y el capital simbólico que les otorgaba la alta cultura. Vinculados a los círculos intelectuales de la época, las familias aristocráticas fundaron un espacio de ensayo de producción estética local.⁴⁰ Sin embargo, la crítica no prestó atención a este proceso fundacional del teatro en Córdoba y no le otorgó “ni el tipo de respaldo ni la legitimación que la crítica le concedía a los productores profesionales”. La diversidad

de los ámbitos de recepción de estos “productores marginales” da cuenta de la “inserción del teatro en la vida comunitaria de la época”.⁴¹

- 26 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”.⁴² En estas estéticas las figuras directoriales también adquirirían centralidad tanto pedagógica como poética. Los sectores populares participaron de estos procesos de circulación, recibiendo producciones que fueron gestadas y producidas fuera de la ciudad.

Primeras experiencias de teatros independientes (1950 a mediados de 1960)

- 27 Para este periodo se destaca la producción teatral en el marco del Radioteatro, de la Comedia Cordobesa, del Departamento de Artes Escénicas, del Seminario y la Escuela Roberto Arlt. Estos espacios e instituciones configuran instancias fundantes de la actividad teatral y, especialmente, de lo *independiente*. Respecto de la Comedia Cordobesa, Mabel Brizuela y Jorge Pinus recuperan “la figura del Estado como promotor y financista del proyecto creativo” en “un modelo de producción similar al de las comedias en Europa”.⁴³ 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 impulsa a hacedores a construir otras identidades colectivas distintas a las del teatro oficial.
- 28 Las investigaciones definen la génesis de la actividad independiente en el comienzo de la actividad del grupo *Teatro Siripo* en la década del 50, del grupo *El Juglar* en 1962 o de otros grupos en la década del 60.⁴⁴ 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 trayectorias 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, y a partir de allí produjeron contactos y gestionaron 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.⁴⁶ La trayectoria de Giménez y sus compañeros queda quedada a merced de las rupturas del estado de derecho en numerosas ocasiones y termina estableciéndose en Caracas, como director del grupo *Rajatabla* y adquiriendo renombre internacional.⁴⁷ Su figura fue central en el periodo de la recuperación democrática. La metodología de creación de Giménez encarna una convención que perdura hasta el presente: “cada quien crea su propio método” y “el valor de la confianza en la creatividad del actor como motor de la producción escénica”.⁴⁸ Su modo de dirección consiste en trabajar en

grupo con metodologías gestadas en el seno de esos procesos creativos, con una gran capacidad de gestión en circunstancias desfavorables, vinculado a los procesos políticos y sociales. Es una figura paradigmática de las formas que el rol asume, las que se consolidarán en etapas posteriores.

Nuevo Teatro Cordobés o periodo de Consolidación (fines de 1960 - 1970)

- 29 El periodo de los años 60 y 70 es analizado a luz de distintos ejes por las y los investigadores. Desde el ángulo de la definición del campo teatral independiente, Alegret establece el periodo de Consolidación del teatro independiente a partir de los “grupos de creación colectiva que se autodefinen como “independientes”: el *Libre Teatro Libre* (LTL), *La Chispa*, *Bochinche*, *Los Saltimbanquis*, entre otros”.⁴⁹ Otras autoras como Mariela Heredia Regolini y Adriana Musitano optan por un eje más bien estético y plantean el Nuevo Teatro Cordobés para caracterizar el periodo 1969-1975. Este intervalo es el breve periodo democrático previo a la dictadura cívico militar de 1976. El movimiento del Nuevo Teatro Cordobés reuniría a los grupos *Teatro Estable de la Universidad Nacional de Córdoba* (TEUC), *LTL*, *La Chispa* y *Teatro Estudio Uno*, por destacar algunos de ellos. Tengamos en cuenta que las condiciones de producción de unos y otros eran dispares, por ello, a los fines de analizar el rol de la dirección ponderamos también las metodologías de trabajo y organización de los colectivos de creación. Por lo tanto, el *TEUC*, financiado y enmarcado dentro de la Universidad también es relevante para nuestra periodización.
- 30 La crítica periodística especializada de ese entonces destacó del Nuevo Teatro Cordobés la práctica como metodología de creación, el fuerte carácter experimental de la mano de la creación colectiva y el abordaje de temáticas vinculadas al mundo social. 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 se identificaba con el teatro experimental que colisionaba con las estéticas europeizadas que muchos teatros latinoamericanos encarnaban.⁵⁰ 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.⁵¹ 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 Adriana Musitano y Nora Zaga⁵², Mauro Alegret y Gabriela Halac⁵³ 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.
- 31 En las propias palabras de los hacedores, la creación colectiva fue expuesta por el LTL como una transformación de las relaciones jerárquicas habituales en el teatro, que eran básicamente la división de roles parisina de actor, director y autor. Por el contrario, los integrantes del LTL apostaban a una organización horizontal del trabajo donde “todos los integrantes asumen igual responsabilidad y se respeta como única autoridad la del conocimiento”.⁵⁴ En un esquema de trabajo de este tipo el rol de la dirección se sitúa en la mirada externa sobre la escena, afectando todos los roles, con la regla tácita de que

su deber es alejarse de los autoritarismos.⁵⁵ A su vez, la nominación “coordinador” se utiliza para poner de manifiesto una metodología de trabajo horizontal, pero que continúa aludiendo a un lugar de dirección, el que podía rotarse entre miembros del grupo.

Fotografía 1



Las obras de teatro contemporáneo de la ciudad de Córdoba son producto de esa tradición horizontal: *Recetaria. Estados en ebullición* dirigida por Daniela Martín. En escena Fabricio Cipolla, Mauro Alegret y Maura Sajeve, en luces Sara Sbiroli.

Fotografía de María Palacios

- 32 Silvia Villegas (2000) rescata la presencia de Jerzy Grotowski en Córdoba en sus aportes a la creación actoral y metodología de ensayo de fuerte carácter colectivo, corporal, intuitivo y apartado de estructuras fijas, como el texto. Desde esta perspectiva, la actuación es central y desde allí emerge la dramaturgia. En palabras de Esteban Berardo les hacedores comenzaron a

trabajar ‘a partir’ de Grotowski, como planteará la Antropología Teatral en lo que tiene de deudora de las investigaciones del teatro laboratorio, implica una disciplina en el entrenamiento, a la que tenderá el teatro universitario en 1975 como espacio de experimentación teatral hasta su cierre, producto del golpe militar del 76.⁵⁶

- 33 Sin embargo, los posicionamientos del director polaco respecto a la relación con el Estado, la política y las lógicas de subsistencia fue despreciada por el conjunto de la comunidad teatral.⁵⁷ En las charlas Grotowski explicitó la figura del “director tirano” como un disvalor en su poética, lo que influenció fuertemente en los grupos de creación colectiva en Córdoba.⁵⁸ 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.⁵⁹

- 34 A diferencia del LTL, el TEUC por definición reglamentaria contaba con una división de roles canónica. Se estipulaba un director de puesta, aludiendo a quien organizaba los

materiales y a un director general del proyecto. Quienes fueran directores (institucionales) del TEUC serían en realidad quienes tomarían otras decisiones que configurarían el universo de posibilidades de producción y la distribución del mundo sensible del proceso de creación en su conjunto.⁶⁰ Nuestra conceptualización de la dirección jerarquiza esto último, es decir la reconfiguración del reparto de lo sensible que daría lugar a puestas en disenso, por encima de las perspectivas que atienden exclusivamente a la dirección como organizadora de materiales.^{61,62} Entre los vaivenes del TEUC está la presencia y luego ausencia de María Escudero, quien fuera una referente indiscutible de la creación colectiva. Ella dirigió inicialmente el proyecto, apostando a lo marginal, asumiendo un rol político en el contexto agitado de ese tiempo. Poco después, otras personas ocuparon ese puesto institucional, tomando otras decisiones estéticas: por ejemplo, incluían en sus repertorios textos consagrados, despegados de la realidad política que se vivía en el país.⁶³ Fueron modelos distintos de formas de repartir lo sensible y diagramaron modos posibles de dirección. Luego, dichos modelos aportaron a la tradición heterogénea del teatro independiente en lo relativo a su relación con la realidad social, con las instituciones, con la experimentación y con la organización de los grupos.

El rol de la dirección contemporánea de Córdoba entre tradiciones heterogéneas

- 35 Previamente hemos abordado las transformaciones de los rasgos medulares del teatro independiente y cómo se establecieron las relaciones entre unos tiempos y otros, desde los sesentas y setentas al nuevo teatro independiente del siglo XXI.⁶⁴ La pregunta estuvo vinculada a las disrupciones en el régimen político, institucional y en la vida de las personas que sostenían la actividad en esos periodos y a la necesidad de precisar cómo se dio la relación entre el tiempo de pre-dictadura y “postdictadura”.⁶⁵ 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, 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. Consideramos como evento paradigmático de dicho proceso a la serie de festivales de teatro en Córdoba y analizamos 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 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. Los festivales propusieron un significado para la democracia recuperada. Quienes habían sido adscriptos a la nueva izquierda en los setentas, en ese primer festival de 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.⁶⁶ Esos fueron los aprendizajes que experimentaron en sus primeros años de formación la generación de directores y directoras teatrales que forman parte de nuestro estudio.

- 36 La investigación mayor, de la que se desprende este trabajo, busca demostrar que la especificidad de la dirección en este caso radica en proponer un reparto de lo sensible a un grupo, respecto de un proceso creativo. Es decir, la singularidad de la labor implica actividades de carácter fundante que afectan la forma en que el grupo emprende el trabajo creativo, crea sentidos y organiza el mundo sensible para sí y para el público. A su vez, la dirección tiene un lugar relevante en la transmisión, preservación y transformación de los rasgos propios del teatro independiente de Córdoba.⁶⁷
- 37 Es posible distinguir matices, abismales o sutiles, entre los modos de ejercer la dirección, tal como se observó en el periodo del Nuevo Teatro Cordobés. En principio, reconocemos dos vertientes que alimentan modos heterogéneos de asumir la dirección en la ciudad de Córdoba. Sin embargo, estamos lejos de imaginar que las directoras y directores se encasillan en alguno de los dos extremos que esquematizamos. Cada artista abrazará con distinta fuerza algunos de estos rasgos. En un polo se sitúa el director como coordinador y, en el otro, el director como autor. Uno correspondería a la metodología de la creación colectiva y el otro, a los modos de producción de teatro moderno parisino. La figura del director contemporáneo bebió de ambas fuentes.
- 38 De la primera fuente, la creación colectiva, tomó la obligatoriedad de funcionamientos desjerarquizados, democráticos y de organización colectiva y política. Todos estos aspectos propios de la comunidad intergeneracional, de los aprendizajes informales y también académicos, de los maestros retornados del exilio y de la tradición de lucha de los sectores contrahegemónicos de la ciudad. El trabajo en grupo, la importancia de los contactos y de los afectos son un valor, que lleva a reconocer la trascendencia de los compañeros de ruta en la trayectoria artística, la capacidad de elegirse mutuamente a lo largo de los años y de los proyectos. En este esquema, mantener relaciones humanas como vínculos descartables configura un desvalor y repercute en el prestigio que se tiene en la comunidad. A su vez, la afectación al mundo social por la vía de la organización colectiva es parte de las acciones esperables por la comunidad. La indiferencia ante los sucesos del mundo social no ha sido bien vista en distintas coyunturas. Por ejemplo, las luchas feministas, por los derechos humanos o contra del neoliberalismo son temas en los cuales los integrantes de la comunidad suelen pronunciarse. Directores y directoras, como quienes ejercen una retórica particular con mayor reconocimiento por parte de la propia comunidad y de la sociedad, tienen mayores responsabilidades respecto a los pronunciamientos y tomas de posición.

Fotografía 2



En *Recetaria. Estados en ebullición* la experimentación sobre problemáticas compositivas actorales hizo emerger una serie de tópicos vinculados a críticas al neoliberalismo y la organización patriarcal de la comunidad.

Fotografía de María Palacios

- 39 Ahora bien, las obras no están exentas de la búsqueda por volver a repartir lo sensible de la comunidad. Los medios para alterar esa repartición son variados: la pulsión experimental como un modo de aumentar las posibilidades de experiencia de espectadores y hacedores; el tratamiento poético de tópicos y problemáticas reconocibles en mayor o menor medida; y los contextos donde se decide presentar una obra, especialmente si es fuera de la convención de la sala teatral.
- 40 De la segunda fuente, el modelo canónico del teatro moderno parisino, se toma fuertemente la división de roles y la profesionalización de los integrantes de la comunidad teatral. Se distinguen fundamentalmente los roles de actuación, dirección, escenografía e iluminación. El rol de la dramaturgia se desdibuja, en parte por la adhesión a una tradición de creación colectiva donde la autoría está descentrada o bien por la adjudicación de la función a la dirección. En ocasiones se toman dramaturgias que requieren un minucioso trabajo dramaturgístico, que puede ser tomado por quien dirige, en solitario o junto con otros integrantes. Actualmente, con mayor frecuencia se distinguen roles de comunicación y de producción ejecutiva, aunque con menor claridad respecto de sus especificidades: los grupos reconocen un saber que no ostentan y delegan en otra persona.
- 41 Cada rol tiene responsabilidades relativas al “material” que le compete.⁶⁸ Esto promueve la profesionalización de las personas y la consolidación de trayectorias que, proyecto a proyecto, van especializándose en un conjunto de problemáticas de producción. Desde el punto de vista que pondera el compromiso con la obra y su sacralidad, la maestría de cada miembro en su saber es un valor insoslayable y deseado. Sería de suponer que las capacidades expresivas de cada integrante del grupo son mayores debido a su trabajo dedicado y disciplinado en un área específica. A su vez, el

dominio de la técnica se considera una herramienta que potencia las posibilidades creativas, incrementando las libertades compositivas.

- 42 Quienes ejercen un rol específico en ocasiones asumen responsabilidades ajenas a la obra, vinculadas a la logística de la función o del proceso de producción. No está de más decir que, en general, este tipo de tareas “domésticas” y de escaso reconocimiento recaen en las mujeres o identidades femeninas, mientras que las tareas “rudas” suelen estar asociadas a varones. La división del trabajo por género está arraigada también en las lógicas del teatro independiente.⁶⁹

Fotografía 3



En *Recetaria. Estados en ebullición* la división de roles implica una subversión de la distribución de las tareas por género, ya que la directora y la iluminadora son identidades femeninas.

Fotografía de María Palacios

- 43 Los alcances de cada rol están más o menos convencionalizados, de todas formas, cada proyecto reestablece los límites exactos entre los roles. Para dar un ejemplo: un iluminador o iluminadora podrá tener mayores libertades compositivas o acordar sus decisiones con el director, podrá liberarse de las responsabilidades de ejecución de las funciones o hacerse cargo de la logística de cada noche. Todo dependerá del proyecto y del grupo de personas. La convencionalización de los roles está muy vinculada a las instituciones de formación del contexto oficial, que dividen el saber en unidades abordables por planes de estudio con 5 a 10 materias por año.⁷⁰ Esas fracciones del saber están vinculadas a los roles que luego se instituirán en el campo. Sin embargo, lo que la Universidad y las instituciones terciarias enseñan forma parte de hechos de transmisión de un arte que hace eco a las formas que el centro produce y las periferias repiten. Dichas repeticiones son amalgama de distintas sustancias: los habitus eurocentristas; el impulso del mercado, que organiza los escasos recursos en función de aquello que es tendencia a nivel internacional; el Estado, que juega otra parte en la transmisión de este tipo de organización creativa, especialmente en los poco inocentes formularios de postulación de premios y subvenciones. Las casillas con los roles no

pueden quedar vacías. Inclusive, al interior del teatro independiente, los roles específicos se valoran y de este modo promueven un circuito de proyectos o trabajos creativos remunerados en torno al reconocimiento de dicha profesionalización.⁷¹

- 44 De manera recurrente, en las entrevistas surgió la necesidad de diferenciar roles en una organización desjerarquizada.⁷² La cuestión de “la mirada global” o quien resguarda “el sentido general” de la obra es un tema que tiene sus aristas y requiere un tratamiento particular que excede este trabajo.⁷³ Sin embargo, varios directores parte de nuestro estudio e investigadores locales consideran que el rol que termina organizándolo todo es el de la dirección, más allá de los modos más o menos amables con que se trabaja en grupo.

Palabras finales

- 45 En la primera parte de este recorrido planteamos la perspectiva teórica con la que analizamos los procesos que mantienen una relación heterónoma respecto de otros contextos ajenos a la cultura cordobesa. En una segunda parte, describimos los orígenes europeos del rol de la dirección, destacando sus implicancias en el teatro moderno, en el estatuto autónomo de las obras y en la producción de reflexiones intelectuales. La tercera parte aborda características del teatro porteño de principios del siglo XX que las prácticas cordobesas incorporaron al teatro independiente. Luego, identificamos tres grandes periodos en el teatro de la ciudad de Córdoba, para vincular los principios de la creación colectiva del teatro de los años 70 con el teatro contemporáneo. Para finalizar, examinamos las tradiciones heterogéneas que alimentan modos singulares de ejercer la dirección en la actualidad.
- 46 Nuestro recorrido apostó por revisar las distintas fuentes que alimentan al rol contemporáneo de la dirección teatral en una ciudad latinoamericana, periférica, efervescente en términos culturales y políticos. Reconocer las relaciones de transmisión y contagio respecto de los centros europeos es clave para complejizar los modos de hacer teatro. Hacerle justicia a las creatividades de las comunidades, que han encontrado sus propios modos de ser resilientes a las violencias institucionales y del mercado. Comunidades artísticas que, más o menos fragmentadas, no son indiferentes a la sociedad de la que son parte.

NOTAS

1. Sorá, Gustavo, “Interiorizar y objetivar, o la centralidad de la periferia cordobesa” en Argüello, Ana Clarisa y García, Diego (ed.), *Culturas interiores. Córdoba en la geografía nacional e internacional de la cultura*, Villa María, Eduvim, 2016, p. 11-14.

2. Argüello, Ana Clarisa y García, Diego, “Introducción” en Argüello, Ana Clarisa y García, Diego (ed.), *Culturas interiores. Córdoba en la geografía nacional e internacional de la cultura*, Villa María, Eduvim, 2016, p. 15-33.

3. Argüello y García, ref. 3, p. 18.
4. Mouffe, Chantal, *Prácticas artísticas y democracia agonística*, Barcelona, Museu d'Art Contemporani de Barcelona, 2007, p. 19.
5. Argüello y García, ref. 3, p. 20-26. La perspectiva de Argüello y García entra en tensión con la de Mauro Alegret, ya que plantea 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 (ref. 32, p. 44).
6. Argüello y García, ref. 3, p. 20. Se refieren a la visita de Emilio Pettorutti en 1926.
7. Argüello y García, ref. 3, p. 21.
8. Argüello y García, ref. 3, p. 26.
9. Argüello y García, ref. 3, p. 24-25. Valoramos el trabajo de Diego García "Tradición, modernidad y frontera. Aricó y dos ideas sobre Córdoba" en el que analiza las metáforas que Aricó presentó, ponderando la potencia de cada una para pensar los procesos sociales.
10. Roubine, Jean-Jaques, *A Linguagem da Encenação Teatral, 1880-1980*, traducción Yan Michalski, Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1998, p. 14.
11. Proust, Serge, "Les metteurs en scène de théâtre entre réussite sociale et remise en cause ontologique" en Heinich, Nathalie y Shapiro, Roberta (dir.), *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012, p. 95-112.
12. Proust, ref. 12, p. 103.
13. Roubine, ref. 11, p. 14.
14. Pavis, Patrice, *Contemporary mise en scene: staging theatre today*, London & New York, Routledge, 2013, p. 6-7.
15. Roubine, ref. 11, p. 22.
16. Pavis, ref. 15, p. 6.
17. Pavis, ref. 15, p. 7.
18. Pavis, ref. 15, p. 7.
19. Naugrette, Catherine, *Estética del teatro*, Buenos Aires, Ediciones Artes del Sur, 2004, p. 20.
20. Naugrette, ref. 20, p. 24.
21. Frase recurrente del maestro de dramaturgia Mauricio Kartun.
22. Argüello y García, ref. 3, p. 23.
23. Fukelman, María, "Influencias del teatro europeo en el primer teatro independiente de Buenos Aires", *Acta Literaria*, n° 54, primer semestre, 2017, p. 164. URL: https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482017000100159
24. Fukelman, ref. 24, p. 172.
25. Fukelman, María, "El concepto de "Teatro independiente" en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral Estudio del período 1930-1946" [Tesis doctoral], Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2017, p. 298-299. URL: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4668>
26. Para profundizar las estéticas de los teatros independientes de Buenos Aires de 1930 a 1944, recomendamos los trabajos de María Fukelman "El concepto de teatro

independiente y su relación con otros términos”, “Aportes para la historia del teatro independiente en Buenos Aires”, “Influencias del teatro europeo en el primer teatro independiente de Buenos Aires” y su tesis doctoral *El concepto de "Teatro independiente" en Buenos Aires, del Teatro del Pueblo al presente teatral. Estudio del período 1930-1946*.

27. Fukelman, ref. 26, p. 287-288.

28. Barletta, Leónidas, *Viejo y Nuevo Teatro*, Buenos Aires, Futuro, 1960, p. 51.

29. Barletta, ref. 29, p. 51.

30. Barletta, ref. 29, p. 51.

31. Alegret, Mauro, “Condiciones y convenciones del Teatro Independiente Cordobés” [Tesis doctoral inédita], Universidad Nacional de Córdoba, 2017, p. 44. Sugerimos la tesis de Mauro Alegret para revisar en detalle estos periodos.

32. Alegret, ref. 32, p. 139.

33. Alegret, ref. 32, p. 140.

34. Bischoff, Efrain, *Tres siglos de teatro en Córdoba*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba, 1961, p. 67.

35. Para profundizar las salas teatrales de finales del siglo XIX y comienzos del XX, recomendamos el trabajo de Mabel Brizuela (2004) “Las salas teatrales”. A través de una investigación minuciosa sobre la prensa de la época se describe el panorama de salas, empresas teatrales y dinámicas de circulación y recepción de las obras en ese periodo.

36. Argüello y García, ref. 3, p. 24.

37. Alegret, ref. 32, p. 145.

38. Villegas, Juan, *Ideología y discurso crítico sobre el teatro de España y América Latina*, Minnesota, The Prisma Institute, 1988.

39. Frega, Graciela; Yukelson, Ana Guillermina y Villa, María, “Los productores teatrales cordobeses. Entre la periferia y el teatro” en Frega, Graciela et al (ed.), *El teatro de Córdoba (1900-1930)*, Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, 2004, p. 51.

40. Recomendamos el trabajo de Pablo Requena “Entre el Derecho, la Sociología y la Literatura. Arturo Capdevila y Raúl Orgaz” donde aborda en profundidad las lógicas de los grupos intelectuales de élite de la ciudad a principios del siglo XX.

41. Frega et al, ref. 40, p. 56.

42. Frega, Graciela, “Circulación y recepción del teatro porteño” en Frega, Graciela et al (ed.), *El teatro de Córdoba (1900-1930)*, Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, 2004, p. 31.

43. Brizuela, Mabel y Pinus, Jorge, *Una comedia en cinco actos: homenaje a la Comedia Cordobesa en su 50° aniversario*, Córdoba, Teatro Real de la Provincia de Córdoba, 2009.

44. Moll, Pinus y Flores, *Las lunas del teatro*, Córdoba, Ediciones del Boulevard, 1996.

45. Otros grupos teatrales formaron parte del mundo teatral de los años 50: “Según Heredia, los primeros teatros independientes de Córdoba fueron: “El Quijote, de Julián Peña, que tenía una pequeña sala en Alta Córdoba y el Teatro Estudio de Boris Petrashin” (Moll et al., ref. 45, p. 29). César Carducci, por su parte, relata que el primer teatro que podía llamarse independiente fue el grupo Teatro Arlequín, que tuvo su propia sala desde 1958, hasta la intervención de sus actividades por parte del gobierno de la provincia en 1962” (Alegret, ref. 32, p. 191)

46. El Festival organizado por Giménez y sus pares congregó una figura paradigmática del teatro moderno, cuya visita aún tiene sus efectos: “El primer Encuentro Nacional de Teatro fue organizado por la Asociación Argentina de Actores en el año 1965, tuvo cuatro ediciones y fue significativa la del año 1971 debido a la presencia de Jerzy Grotowski” (Alegret, ref. 32, p. 192).
47. Recomendamos revisar el archivo de “Escritoras Unidas”, que recopila documentos periodísticos, videos, fotografías y artículos en torno a la figura de Carlos Giménez. Dicho archivo está alojado en <http://bravocarlosjimenez.blogspot.com/>
48. Alegret, ref. 32, p. 191-194.
49. Alegret, ref. 32, p. 197.
50. Alegret, ref. 32, p. 201.
51. Eco, Umberto, “El grupo 63, el experimentalismo y la vanguardia”, en *De los espejos y otros ensayos*, Buenos Aires, De Bolsillo, 1985, p. 88. Por experimentalismo, Umberto Eco conceptualiza un modo de “actuar de forma innovadora respecto a la tradición establecida”, que “transgrede intencionadamente (y reestructura indirectamente) las reglas de la gramática tradicional” (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” (p. 88). Existe un ánimo educativo en la noción de experimentalismo de Eco, donde el artista espera reestablecer 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 (p. 103). Jorge Dubatti desarrolla la tensión entre experimentalismo y vanguardia en el teatro en “Vanguardia / post-vanguardia en la historia del teatro: relación por campos procedimentales y modos de lectura” y María Fukelman retoma estas nociones en “El concepto de teatro independiente y su relación con otros términos”.
52. Musitano, Adriana y Zaga, Nora, “El Teatro Estable de la Universidad Nacional de Córdoba (TEUC). 1969-1974” en Musitano, Adriana (dir.), *El nuevo teatro cordobés, 1969-1975. Teatro, política y universidad*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba e Instituto Artes del Espectáculo de la Universidad Nacional de Buenos Aires, 2017.
53. Halac, Gabriela, “Teatro independiente de Córdoba. Identidad y memoria”, *Cuadernos de Picadero*, 11, Instituto Nacional del Teatro, 2006.
54. Heredia Regolini, Mariela, “El nuevo teatro cordobés: una construcción de los medios” en Musitano, Adriana (dir.), *El nuevo teatro cordobés, 1969-1975. Teatro, política y universidad*, Córdoba, Universidad Nacional de Córdoba e Instituto Artes del Espectáculo de la Universidad Nacional de Buenos Aires, 2017, p. 17.
55. Alegret, ref. 32, p. 215.
56. Berardo, Esteban José, “El IV Festival Nacional de Teatro: Grotowski, una presencia de fronteras” en Musitano, A. (ed) *Teatro, política y universidad. El Departamento de Teatro, un escenario moderno. Córdoba, 1965-1975*, (pp. 134-152), Universidad Nacional de Córdoba e Instituto Artes del Espectáculo Universidad Nacional de Buenos Aires., 2017, p. 151.
57. La visita de Grotowski fue controversial: tanto por su marco de realización institucional como por las discusiones que explicitó. El clima de conflictividad política de 1971 produjo un enfrentamiento de partes de la audiencia con el maestro polaco, en relación a sus posiciones respecto del Estado. Sumado a las tensiones al interior de la

comunidad teatral del momento – arte burgués versus arte para el pueblo –, la presencia del director polaco fue un hito en materia de posicionamientos políticos y experimentación artística. Para profundizar en este acontecimiento histórico, recomendamos el artículo de José Esteban Berardo (ref. 57) y el número 30/31 de Teatro 70 editado por Renzo Casali en 1972.

58. Alegret, ref. 32, p. 211.

59. Alegret, ref. 32, p. 215.

60. Sobre el reparto de lo sensible, véase Rancière, Jacques, *El reparto de lo sensible. Estética y política*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2009.

61. Marin, Fwala-lo, “Dirección en el teatro independiente argentino. Coordenadas conceptuales para una comprensión de sus procesos estéticos y políticos”, *Panambi. Revista de Investigaciones Artísticas del Centro de Investigaciones Artísticas*, n° 12, 2021, p. 32. <https://doi.org/10.22370/panambi.2021.12.2479>

62. Sobre disenso, véase Rancière, Jacques, *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1996.

63. Musitano y Zaga, ref. 53, p. 42.

64. Para profundizar en el proceso por el cual ocurren las continuidades y rupturas, recomendamos el artículo “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*, vol. 53 n° 1, 2019, p. 59-78. URL: [doi:10.1353/ltr.2019.0022](https://doi.org/10.1353/ltr.2019.0022).

65. Dubatti, Jorge, “El teatro argentino en la Postdictadura (1983-2010): época de oro, destotalización y subjetividad”, *Stichomythia*, n° 11-12, 2011, p. 71.

66. Mouffe, Chantal, *Agonística. Pensar el mundo políticamente*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2014, p. 16.

67. Un primer abordaje de este tema se encuentra en “Concepciones y especificidad del rol de la dirección teatral. Un caso en el teatro independiente argentino”, *Investigación Teatral. Revista de artes escénicas y performatividad*, vol. 11, n° 17, 2020, p. 78-100. URL: <https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2628>

68. Baillet, Florence y Naugrette, Catherine, “Material”, en Sarrazac, J.-P. (dir.), *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, México DF, Paso de Gato, 2013, p. 121-123.

69. Hemos profundizado la cuestión de género en las prácticas teatrales independientes en “Injusticias en los campos artísticos: el caso de directoras teatrales contemporáneas en Córdoba, Argentina”, *Debate Feminista*, n° 62, 2021, p. 72-94. <http://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.2021.62.2274>

70. Para profundizar la cuestión de la formación recomendamos el artículo: “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*, n° 20, 2019, p. 354-380. URL: [http://anagnorisis.es/pdfs/n20/Marin_num20\(354-380\).pdf](http://anagnorisis.es/pdfs/n20/Marin_num20(354-380).pdf)

71. Sobre la profesionalización y el trabajo de los directores véase: “Los trabajadores del arte. El caso de los directores de teatro independiente en Córdoba”, *Revista Pilquen-Sección Ciencias Sociales*, vol. 21, n° 3, 2018, p. 11-21. URL: <https://www.redalyc.org/jatsRepo/3475/347559520002/html/index.html>

72. Marin, Fwala-lo, “«El conflicto constante entre el sistema teatral, los códigos de la escena de una época, la organización de una obra y la literatura, esa es la disputa que me apasiona» -Entrevista a Gonzalo Marull-”, *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, n° 40, 2020, p. 139-153. URL: <https://fh.mdp.edu.ar/revistas/index.php/celehis/article/view/4762>

73. Un primer abordaje de esta problemática se encuentra en “Dirección teatral: del mundo del pensamiento al universo de las relaciones de grupo. Reflexiones en torno los procesos de escenificación del teatro independiente de Córdoba”, *Telondefondo. Revista de teoría y crítica teatral*, n° 28, 2018, p. 94-106. URL: <https://doi.org/10.34096/tdf.n28.5480>

RESÚMENES

Este artículo realiza un estudio historiográfico del rol de la dirección. Nuestra perspectiva valora los contagios territoriales y los procesos culturales de mediación y transmisión de saberes, prácticas escénicas, acciones sobre el mundo social, modos de organización grupal y tradiciones teatrales. El enfoque recupera el origen del rol en Europa con el inicio de la puesta en escena como obra autónoma, a fines del siglo XIX, para llegar después a las costas de Buenos Aires. Allí, en 1930, la tradición del teatro moderno fue tomada y transformada, dando lugar al movimiento de los teatros independientes. Luego, analizamos estudios históricos de Córdoba, la “ciudad de fronteras”, desde el siglo XIX al periodo de pre-dictadura. Nuestro aporte traza puentes entre el pasado reciente, anterior al golpe de Estado cívico-militar; el pasado de post-dictadura, coincidente con la apertura democrática; y, el teatro contemporáneo del siglo XXI.

This paper makes a historiographical study of the direction role. Our perspective values territorial contagion, and cultural processes of mediation and transmission of knowledge, scenic practices, actions on the social world, modes of group organization, and theatre traditions. Our approach starts on the origin of the direction role in Europe – with the beginning of *mise en scène* as an autonomous art –, at the end of 19th century, and concludes on Buenos Aires coasts. There, in 1930, the modern theatre tradition was adopted and transformed, giving rise to the Independent Theatre movement. Afterwards, we analyze the historical studies of Córdoba, the “ciudad de fronteras” (“multi-border city”), encompassing from 19th century to the pre-dictatorship period. Our contribution builds bridges among the recent past – before the civic and military coup d'état –, the post-dictatorship past – corresponding to the Democratic Opening, and the 21st contemporary theatre.

ÍNDICE

Keywords: Contemporary Theatre, Theatre Directors, Argentinian Theater, Theater History, Dictatorship

Palabras claves: teatro contemporáneo, director de teatro, teatro argentino, historia del teatro, dictadura

AUTOR

FWALA-LO MARIN

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina / Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades 'María Saleme de Burnichón' de la Universidad Nacional de Córdoba / Facultad de Arte y Diseño de la Universidad Provincial de Córdoba