

La dirección actoral como dispositivo relacional. Problematización de los procesos creativos de *Todo explota un domingo* y *Destreando-Llevo todo conmigo*

The acting direction as a relational device

Verónica Aguada Berteá

Universidad Nacional de Córdoba
 Universidad Nacional de La Rioja
 Córdoba, Argentina
veronicaaguada@artes.unc.edu.ar

Resumen

En este texto problematizo la práctica de dirección actoral como dispositivo relacional a partir de los ejes *relación artística* y *relación subjetivante*. Posteriormente reflexiono en torno a dos procesos creativos entendiendo al ensayo como dispositivo en el que es finalmente la relación la que dirige.

Palabras claves

Dirección actoral, Dispositivo relacional, Operaciones.

Abstract

In this text I problematize the practical acting direction as a relational device based on the axes of *artistic* and *subjectivity relationship*. Later I reflect on two creative processes, understanding the rehearsal as a device in which it is ultimately the relationship that leads.

Key words

Actoral direction, Relational device (dispositif), Operations.



Introducción

El presente trabajo recoge algunas reflexiones y hallazgos de mi tesis doctoral titulada *Dirección actoral: operaciones en el teatro contemporáneo de Córdoba Capital*. En dicha investigación, a partir de triangular aportaciones provenientes de la teoría teatral y de otros campos nocionales con el trabajo de campo, busqué problematizar la pregunta-problema: ¿cómo dirigir actores y actrices en el proceso de ensayos de creación teatral?

Con el objetivo de fortalecer el campo del pensamiento sobre las teorías de la dirección teatral inscriptas en la práctica y a partir de asumir el desafío de preguntarnos por las particularidades de la práctica de dirección actoral —en tanto que práctica artística compleja, en un escenario en el que es menos frecuente encontrar propuestas que focalicen en lo que la dirección hace—, me propongo presentar categorías específicas a la práctica de dirección actoral a partir de las cuales pude problematizar mi objeto de estudio.

Marco de referencia inicial

En el presente artículo, me propongo problematizar dos trabajos en los que participé como directora: *Todo explota un domingo*, territorializado en la ciudad de Córdoba, y *Destrependo-Llevo Todo Conmigo*, territorializado en la ciudad de Puerto Madryn. A diferencia de mi trabajo doctoral, en el que el corpus está conformado por prácticas de directoras/es de Córdoba, sin incluir la mía, en esta ocasión me interesa profundizar en mi perspectiva de *artista e investigadora*¹ y tomar para la reflexión dos procesos creativos en los que participé como directora. En función de ellos me interesa problematizar nuevamente los resultados parciales de mi investigación a partir de la cual respondí a la pregunta-problema: ¿cómo dirigir actores y actrices en el proceso de ensayos de creación teatral? Afirmo que es a través del diseño estratégico de dispositivos

¹ Jorge Dubatti (2014) presenta las categorías *artista-investigador*, “artista que produce pensamiento a partir de su praxis creadora, de su reflexión sobre los fenómenos artísticos en general, de la docencia” (pp. 82-83), e *investigador-artista* como teórico que combina su carrera académica con su carrera artística, ambas de importante desarrollo. Refiero a ambas ya que encuentro resonancia de ellas en mi práctica y porque advierto que, como señala Dubatti (2014), “una figura se cruza, superpone y convive con la otra, y que todas las prácticas del pensamiento se multiplican fecundamente” (p. 85).

relacionales; esto es, pensar la dirección actoral como un dispositivo relacional que opera en dos dimensiones: una artística y otra subjetivante. Tomaré como marco teórico metodológico el que desarrollé en extenso en la tesis y que introduciré de modo parcial en próximas secciones², y lo triangularé con mis registros de los ensayos y con otros textos producidos por el grupo de trabajo en el contexto del proceso creativo.

Un primer marco de referencia, establecido a partir de De Marinis (2005) y Argüello Pitt (2009), identifica que el teatro contemporáneo se caracteriza por poner a quien actúa y a su dramaturgia en el centro de la creación escénica. Si pensamos la dirección actoral, en consonancia con Pavis (2003) y De Marinis (2005), como recorte específico de todas las tareas de quien dirige —que concierne al trabajo que realiza con quienes actúan para la creación escénica— y entendiendo, también en consonancia con los mencionados autores, que esta práctica se encuentra problematizada por la relación entre quienes están involucrados no solo en lo ligado a la construcción artística sino a las relaciones humanas, entonces resulta clave estudiar la dirección en relación a la actuación ya que esta última se construye en tensión con la mirada de quien dirige.

En función de considerar ese doble aspecto que caracteriza la práctica de dirección organicé el marco teórico metodológico a partir de dos categorías: relación artística y relación subjetivante. Esto me permite estudiar la dirección actoral focalizando en los dos aspectos identificados anteriormente: por un lado, un trabajo de co-construcción a partir de un vínculo concreto que se establece entre quien actúa y quien dirige y, por otro lado, las operaciones materiales específicas.

Relación artística

El eje *relación artística* pone en foco para el análisis los modos de operar materiales de quien dirige que apuntan a la construcción de una dramaturgia imbricada. Las operaciones identificadas focalizan en aspectos que dan forma al ensayo como dispositivo y que median la

² En las próximas secciones haré una síntesis breve de gran parte de mi tesis. Tomaré algunas de las afirmaciones justificadas en la tesis en detalle —sin darles el desarrollo pertinente, asumiendo que el trabajo en extenso lo hace— para poder focalizar en lo que convoca en esta ocasión.

percepción, en tanto incluyen el trabajo del *cuerpo* de quien dirige y el trabajo sobre la *palabra*. La relación entre quien actúa y quien dirige es una relación corpo-discursiva que parte de la percepción, toma los actos del cuerpo y la construcción a través del cuerpo y de palabras. Quien dirige es un sujeto situado ya que las operaciones y los diseños de dispositivos dependen de las propias definiciones en torno al teatro, principalmente, en este caso, ligadas a qué significa para cada quien actuar y dirigir esa actuación.

La mirada da inicio a la conformación del dispositivo que habilita la dirección actoral. Es una operación de la percepción (Merleau-Ponty, 1993) y la primera a partir de la cual se despliegan las otras operaciones. Pone en relación a quien actúa con quien dirige, en tensión con la construcción de un “entre”, y organiza el espacio de la expectación y de lo escénico. La percepción es abierta e inacabada; por lo que la actuación se revela en diferentes miradas no simultáneas. Ante la imposibilidad de percibir la totalidad, focaliza, recorta, organiza y jerarquiza en el mismo acto perceptivo. Implica una estilización que es singular en cada sujeto perceptor. Está condicionada porque está ligada a las definiciones de quien percibe en torno a la práctica puntual. La percepción implica una intencionalidad ya que recoge las cosas en función de lo que interroga. En la percepción operan *agenciamientos* que construyen sentido, por lo que la mirada de la dirección actoral supone una construcción dramaturgica. La dirección actoral identifica emergentes actorales en los ensayos para co-construir un *poema* que les sea *propio* (Rancière, 2010), crea el flujo asociativo que invita al espectador/a a construir el de ella/él.

La mirada implica la co-presencia física de dos o más personas en permanente interacción y, por lo tanto, no solo importa lo que la mirada recorta, sino un modo de estar al momento de la percepción. La percepción funciona en articulación con el cuerpo y la palabra ya que la relación que se establece entre quien dirige y quienes actúan es una relación corpo-discursiva que supone el cuerpo de quien dirige, es decir, su presencia.

Las operaciones de dirección actoral son corporales ya que funcionan desde la producción de los propios cuerpos. El cuerpo, como origen del conocimiento (Serres, 2011) (Nancy, 2016), permite a quien dirige agenciar la escena en el mismo acto en que interactúa en ella. Quien dirige puede hacer un uso estratégico de su cuerpo en los ensayos en función de los efectos que pretende en la escena. Las operaciones del cuerpo en el acto perceptivo integran percepción y conducta a la vez y dispensan a quien dirige de pensar racionalmente al momento de intervenir con su cuerpo. La singularidad de quien asume el rol de la dirección es visible en tanto que el cuerpo lo es e interfiere en el trabajo.

Existe una paradoja del cuerpo de quien dirige: en tanto no puede fugarse físicamente de su cuerpo fenoménico, permanentemente su atención se fuga de sí y se vuelve uno con el cuerpo de la actriz o el actor. Aquella condición doble y paradójica es fundante en la dirección actoral. Esta requiere estar percibiendo en simultáneo el propio cuerpo y el de las actrices y los actores. Las experiencias vividas están impresas en la memoria de la corporalidad y en el imaginario de cada director/a y, por lo tanto, son el *punto cero* (Foucault, 2010) para relacionarse con actores y actrices a la hora de dirigir. En los ensayos se instala una zona de experiencia que conforma y configura el imaginario grupal sobre la obra soporte del acontecimiento.

Cada acción del cuerpo, cada gesto, al estar expuesto a otro/a, se vuelve un modo de tocar (Derrida, 2011). El dispositivo ensayo incluye la mirada de quien dirige y también sus tocamientos que generan movimiento y afecciones. Ese tocamiento de las operaciones de dirección reconoce el punto de partida, pero desconoce los efectos potenciales. Dichos tocamientos no solo se dirigen al cuerpo material, sino también a la psique: tocan lo inmaterial, tocan en la construcción del imaginario que da forma a la obra en proceso.

La *palabra* de quien dirige es una forma de tocamiento constitutiva del dispositivo relacional. La palabra toca sin tocar y funciona como motivador de la espiral creativa en una prosecución del pensamiento del/la otro/a, a través de sí misma o de otra acción del cuerpo (Merleau-Ponty, 1971). La palabra puede habilitar un modo de acceder a la comprensión del/a otro/a y habilitar el proceso de construcción de un pensamiento colectivo.

En el mismo acto en que quien dirige denomina lo que percibe, lo reconoce y, así, eso que dice no traduce un pensamiento previo, sino que lo consume. Las palabras no son una representación del pensamiento: estas se eligen en el momento del habla. Ese pensamiento se co-construye con el cuerpo y toma su aspecto material, es decir, la voz y sus usos, en el momento del ensayo en que se hace la intervención con esa palabra. Existe un estilo en la palabra, y este estilo es un pensamiento dentro de esta que tiene la potencia de hacer ver. Buscar el modo de decir es uno de los principales desafíos de la dirección actoral, en lo que refiere a la comunicación y a la creación de un pensamiento en el hacer. Es por esto que la palabra es un condicionante del pensamiento teatral.

Para pensar las operaciones de la percepción del cuerpo y la palabra, propuse tres modos dinámicos: *subjetivar*, *objetivar* y *fermentar*. *Subjetivar* (Serres, 2011) refiere a las operaciones que median en el proceso de percepción, a través del cual quien dirige hace propias las cosas

cuando las recibe o indaga en ellas. *Objetivar* (Serres, 2011) refiere a las actividades que emergen de dicha apropiación singular y que por resultado producen otro objeto/comportamiento que impacta en la escena. En este modo pensamos las pautas de dirección, las intervenciones en la escena por parte del/a director/a. Propusimos la noción *fermentar* (Mnouchkine, 2007) para dar cuenta de las operaciones cuya vocación se relaciona con el tiempo; un tiempo en que no se acciona adrede, es un tiempo de espera. Fermentar es una operación de pasaje, de transformación, de metamorfosis. Estas dinámicas operativas suceden en una *red de subjetivaciones* en retroalimentación y en función de la producción actoral, otorgándole densidad a dicha producción. Estas dinámicas en interrelación implican generar condiciones del tiempo, el espacio y la acción para que suceda algo que no necesariamente se prevé, aunque sí se prevé que algo va a suceder.

Relación subjetivante

El eje *relación subjetivante* pone en foco el vínculo humano entre quien actúa y quien dirige entendiendo que este vínculo condiciona las operaciones de la relación artística y se constituye en sujeto de creación. En este eje, los roles y sus funciones se definen en la red de relaciones de cada grupo puntual. Así, cada grupo de creación funda su propio modelo colectivo de trabajo, es decir, su propio *modo de subjetivación* (Deleuze, 2015). Como toda subjetivación sucede en permanente tensión con las relaciones de poder y con las formaciones de saber, problematicé la relación subjetivante a partir de los conceptos *grupalidad*, *saber-poder* y *amor*.

La *grupalidad* del teatro pone el foco en cómo el grupo es parte de una estrategia productiva que deviene en fuente de conocimiento y estrategia de vida (Scher, 2005). El trabajo de laboratorio, que caracteriza al teatro contemporáneo, en el que parte del recorrido y los resultados están librados al trabajo de exploración en ensayos, requiere del grupo el desarrollo de estrategias productivas acordes a ese devenir incierto. Estas cualidades condicionan la elección de los integrantes del grupo y esas elecciones no necesariamente se basan en criterios estéticos, sino metodológicos; e identifican que no todo proyecto parte de una idea de creación específica, sino que la conformación de un grupo puede ser un punto de partida para la creación³.

³ Identifique tres formas de agrupamiento: A) El *casting* (así sea cerrado, de hecho y no desarrollado en lo que se asocia a un *casting* propiamente dicho) en el que quien dirige elige al grupo de actores y actrices en función a criterios

La noción *saber-poder* problematiza en la relación las luchas de poder que toman la percepción, el cuerpo y la palabra. El saber y el poder están imbricados en la medida en que la formación de saber y el aumento de poder se refuerzan regularmente según un proceso circular. El panóptico (Foucault, 2014), por su similitud en su organización con el dispositivo ensayo, permite problematizar cómo *la mirada* (la percepción) coacciona en un dispositivo de control y de ejercicio de poder que es a su vez fuente de aprendizaje y conocimiento: en la acción misma de mirar se desarrolla la aptitud. Así también, problematiza las voluntades modelizantes del ensayo que, aunque con pretensiones estéticas, operan como el capitalismo: someten el cuerpo para generar mayor productividad en menor tiempo. Habría un control de los cuerpos pero que a la vez implica en ese control el desarrollo de ciertas aptitudes.

En el ensayo teatral se ejerce un control de la *palabra* a partir del control del discurso (Foucault, 2008) que sucede cuando se le impone al discurso mismo ciertas reglas que conducen a que este no sea igualmente accesible para todos. Estas reglas, que suelen deslegitimar las voces de quienes actúan, pueden problematizarse y ponerse en duda a partir de reconocer que quienes actúan y quienes dirigen producen discursos diferentes en relación al suceso escénico.

Las categorías *amor* (Badiou, 2015) y *tecnologías de la amistad* (Jacoby, 2007, 2011) me permiten profundizar en el vínculo entre quien actúa como motor subjetivante. A partir de la noción *amor* caractericé al grupo-sujeto de la creación/amor, como aquel en el que la alteridad es condición de necesidad para la creación. Desprendí del *amor* la noción *erotismo* a partir de la cual identifiqué una suerte de gozo que proviene de la energía del ensayo y que es motor de la creación. Las *tecnologías de la amistad* ponen en foco la conformación grupal que parte de vínculos amistosos preexistentes como estrategia productiva que da a la confianza que implica *abismarse* (Barthes, 2014). Esta situación facilita el corrimiento de límites que requiere el acto y el intercambio creativo como motor subjetivante. En este contexto, prevalece la necesidad de reciprocidad en el vínculo para la creación en la medida en que se trataría de un intercambio y *abismo* recíproco. Estas nociones no implican la ausencia de conflictos: el principal y más referido reside en torno a la propiedad de la idea y la desigual distribución del trabajo. En este contexto, una estrategia es que la búsqueda de que las ideas se vuelva colectiva. Esto apunta a una creación a partir de puntos de vista densos, y también a la permanencia grupal de sus

estéticos y/o metodológicos. Propuse la noción *casting* invertido para reconocer las situaciones en el que es el grupo de actrices y actores quienes convocan a quien dirige en función de los mismos criterios ya mencionados. B) La continuación de una relación pedagógica. C) La amistad preexistente motiva la conformación de grupos de trabajo.

integrantes, ya que la participación activa del proceso de subjetivación que implica el trabajo creativo los/as involucra en un proceso que es también afectivo.

Las relaciones afectivas y las lógicas de saber-poder condicionan el trabajo artístico y la trama grupal, es decir, complejizan la relación subjetivante. La subjetividad se pliega en tensión con la tradición teatral, afectando los modos de percibir y de relacionarse corporal y verbalmente con la escena; en tensión con la permanente búsqueda de la verdad, aunque se asuma que esta excede los límites del ensayo y que solo se accede a ella mediante la construcción de respuestas provisionarias; y en tensión con lo que se espera del ensayo, así se espere lo inesperado. Las experiencias artísticas grupales operan en acto en la construcción de la subjetividad de los/las involucrados/as y precisan las implicancias de cada rol en cada proceso puntual.

Dispositivos: grupo sujeto de creación

Pensar la dirección actoral situada en el dispositivo ensayo, implicaría analizar la red de relaciones que a priori se establece en él y que condiciona los modos de relaciones y de producciones, en tensión con las lógicas de saber y poder que las atraviesan. En consonancia, Ure (2012) señala que la clave del nuevo teatro está en la revisión del ensayo,

...hay que buscar la estrategia de diferenciación en el ensayo como fuente y no como mera preparación, porque allí es donde se discuten todas las organizaciones del teatro y no sólo su estética. En el ensayo se cruzan sintéticamente todas las políticas que atraviesan el teatro y todas las que el teatro atraviesa y sobre eso trabajaron todos los grandes innovadores (pp. 63-64).

Encontramos en Ure una clave para pensar ciertas lógicas de saber y poder en el ensayo que se desprenden de las filiaciones a ciertos modelos o tradiciones, ya que de alguna manera se cuelan en la forma de operar en los ensayos que mencioné en el eje *relación subjetivante*.

Los modos de operar de quien dirige pueden funcionar de manera creadora, decisiva e influyente hacia el resto del colectivo, generando disposiciones al interior del ensayo. Es por eso que entiendo que las operaciones de dirección actoral dan forma al dispositivo ensayo y este dispositivo es singular a cada proceso. En palabras de Valenzuela (2009):

Si en determinado equipo de trabajo ha de tener lugar el acto de creación, hay razones para pensar que en mucho depende del *discurso del director* que ese acto sea prerrogativa de un solo artista (autor, director o actor singular) o que, por el contrario, la creación tenga posibilidades de difundirse colectivamente... (p. 31).

Esas palabras de Valenzuela colocan a quien dirige en el lugar de habilitador/a⁴ de la posible creación grupal que funcionaría como “un *intercambio diferido de trazos* (entre director y actores, entre un actor y otro, entre actor y el espectador...)” (p. 32). Este intercambio diferido de trazos funciona en una espiral creativa de múltiples retroalimentaciones. Esto hace que el grupo y sus relaciones se constituyan como sujeto de creación. Valenzuela (2009) afirma que un grupo-sujeto se conforma como un *nuevo cuerpo*, categoría que toma de Badiou y le permite pensar al cuerpo desde “su naturaleza *procesual*, su estado de permanente construcción...” (Valenzuela, 2009, p. 29). El encuentro entre quien dirige y quien actúa en los ensayos influye en la construcción de esa actuación entendida como cuerpo siempre en proceso. Siguiendo la lógica de Valenzuela, se constituiría en un *nuevo cuerpo*, en permanente proceso de construcción. Valenzuela (2011) presenta la categoría *dispositivo dual actor/director* para referir a la tensión creativa de la relación actor/triz-director/a

...constituye una entidad dual, un entredós que bien podríamos llamar un *dispositivo poético* destinado a transformar los desamparos en potencias inusitadas. De esos extravíos –el del actor renunciando a sus trucos o soluciones prefabricadas y el de un director que no oculta su perplejidad- de esa doble disponibilidad, digo, deriva una posible sintonía mutua en que la insinuación, el trazo o la irrupción de uno puede desplegarse, continuarse o germinar en el otro. En esta doble exposición al acontecimiento escénico puede surgir un *pensamiento* específicamente teatral... (p. 10).

Encontramos relación entre estos argumentos de Valenzuela y algunas reflexiones de Barba (1987), para quien la dialéctica

⁴ El discurso de quien dirige puede generar una relación simétrica o asimétrica de poder.

caracteriza la relación director-actores, actores-director, espectáculo-espectadores. Es una relación de traducciones —es decir, *traiciones*⁵— en las que uno parte del punto en que el otro ha llegado. No es importante *hacer comprender* ni *transmitir* algo idéntico para todos. Es importante construir el puente, descubrir relaciones, *poner en acción*, *permitir* una reacción (p. 164).

Estos pasajes me dan a pensar que la organización del ensayo es un dispositivo condicionado por las relaciones que suceden en él entre los sujetos que allí operan; que los modos relacionales funcionan como dispositivos duales que generan disposiciones; que las operaciones de dirección actoral que construyen el dispositivo ensayo disponen a construcciones dramatúrgicas; que todos los factores mencionados se encuentran mutuamente imbricados.

Ese dispositivo que abarca la mirada y la presencia de quien dirige y quien actúa incluye también una tercera cosa en tensión, un *entre* que no les pertenece a ninguno y que es la construcción en potencia sobre la que se trabaja. En palabras de Luciano Delprato, “la actuación no es de los actores. La actuación es un *entre* y ese *entre* está modelizado, pero esa modalidad no es una posesión, es una práctica” (comunicación personal, 28 de abril de 2017). Correr la preocupación de la posesión de la actuación para pensarla como una construcción de una autoría compartida, abre el campo práctico que permite una construcción colectiva en la que sucede el tipo de construcción que ya hemos referido como *intercambio diferido de trazos* (Valenzuela, 2009). Iría un poco más allá de la afirmación de Delprato para sostener que la dirección actoral tampoco es una posesión, sino también una práctica, y que esa práctica no es exclusiva a un único rol que la encarna. Es en esa dirección que propongo la próxima sección.

5 “El actor ‘traiciona’ al director cuando colorea de forma personal la estructura del espectáculo, cuando lucha contra la partitura de acciones y reacciones rígidamente fijadas como contra una red que hay que destruir, con una energía que hace cambiar el sentido a cada signo, haciéndolo ambiguo, y que para el espectador parece exactamente lo contrario de lo que es: la energía de una acción improvisada, que nace en el mismo momento. De este modo, por un error óptico idéntico, cuanto más un arco empuja hacia abajo, tanto más parece recorrido por fuerzas que lo empujan hacia arriba. El director ‘traiciona’ las intenciones de los actores cuando ‘objetiviza’ y monta sus acciones o fragmentos de estas en un espectáculo que transparenta su visión del mundo” (Barba, 1987, p. 164).

Operaciones artísticas y subjetivantes en *Todo explota un Domingo* y *Destreando-Llevo todo conmigo*

En este punto creo importante volver a mi pregunta-problema: ¿cómo dirigir la actuación? Una respuesta provisoria y que busco problematizar en este texto afirma que esto es posible a partir del diseño estratégico (premeditado o en acto) de dispositivos de ensayo. Ese diseño estratégico y dinámico organiza el espacio y lo dispone a relaciones de percepción. Condiciona las *performances* de los cuerpos y organiza la palabra, ambas tanto en sus lógicas como en sus momentos. En la medida en que quien dirija tenga conciencia de las características de este dispositivo creativo podrá intervenir en los modos de configuración de grupos, en los modos en que se establecen las relaciones de saber-poder y en la conformación del grupo-sujeto de creación desde su propia perspectiva política estética y metodológica.

Con esto quiero decir que los ejes relacionales que me permiten problematizar la dirección actoral como relación artística y subjetivante pueden volverse operativos a partir del diseño estratégico de ensayos que atiendan a estos y que contemplen y reparen en el carácter azaroso que le es propio al teatro. Los ensayos se configurarían, entonces, como un *dispositivo relacional* que condiciona la relación actuación-dirección.

Destreando es una obra en proceso que se enmarca en el proyecto *Llevo todo conmigo*, diseñado por Maribel Bordenave, actriz del proyecto. En este convoca a siete directoras y directores del país⁶ con el objetivo de realizar laboratorios de exploración escénica que concluyan en un montaje común. Cada laboratorio tomó un material de acopio diseñado previamente por Maribel: la escena, integrada por la actriz y por Ezequiel Canosa como músico-técnico-actor, concluyó con el montaje de otra escena que inicialmente se esperaba de entre siete y diez minutos. El dispositivo de creación suponía un octavo laboratorio, dirigido por una de las directoras de los laboratorios anteriores, en el que se recuperarían todos los materiales y se elaboraría una obra cuya dramaturgia final sería llevada a cabo por la actriz, el músico/técnico/actor en escena y la directora elegida para el montaje final.

⁶ Por orden de laboratorios: Diego Starosta (CABA), Garza Bima (Villa Regina, Río Negro), Valeria Folini (Paraná, Entre Ríos), Natacha "Tachi" Saez (San Juan), Alberto Félix Alberto (Mar del Sud, Buenos Aires), Verónica Aguada Berteá (Córdoba), Sandra Monteagudo (San Martín de los Andes, Neuquén).

El laboratorio que nosotras realizamos en la ciudad de Puerto Madryn en el mes de agosto de 2019 tuvo por resultado un trabajo escénico de aproximadamente una hora y, por la importancia del material obtenido, decidimos retomar el trabajo más allá de la obra *Llevo todo conmigo*. A ese material que co-creamos decidimos llamarlo *Destreando*. En conversaciones personales, Maribel y Ezequiel me comentaron sobre la sorpresa que el proyecto les generó al identificar en más de un laboratorio la posibilidad de construcción de nuevas obras.

Todo explota un domingo (2019) es un proyecto elaborado también por sus actrices, Vanesa Alba, Carolina Baitella y Daniela Valdez en asociación con la productora, Julieta Reta. La obra se autoproclama como “Proceso de creación de escena empezando de atrás para adelante. Búsqueda de procedimientos nuevos”⁷. El sistema de producción propone la construcción de una dramaturgia colectiva a partir de aportes de distintas dramaturgas de la ciudad de Córdoba⁸. Estos aportes, fragmentos a ser integrados, tuvieron por disparador la obstrucción creativa de tomar presuntos tres personajes: una vedette, una recolectora de residuos y una madre. Estos aportes fueron enlazados por Natalia Buyatti en la construcción de un texto que ella nombró como *inacabado*. El dispositivo creativo incluye la invitación a 3 directoras, en el que con Ana Ruiz y Cintia Brunetti intercaladamente fuimos trabajando en la construcción escénica y reelaborando la dramaturgia en la escena. El equipo se completaba con Franco Muñoz —diseño de luces y sonidos—, Diego Trejo —escenógrafo— y Alejandra Migliore —asistente de dirección devenida en directora—.

Los proyectos descriptos suponen la organización de un nuevo dispositivo de ensayo que invita a una dirección colectiva. El hecho de que el trabajo sea subjetivado por distintos puntos de vista que ocupan el rol de dirección —mirada externa que, como hemos dicho, coacciona— hace que esa mirada sea dinamizada. En *Llevo todo conmigo* los materiales escénicos producidos revisten poéticas diferentes. Esto se presenta como un desafío para esa dirección última, desarrollada por Valeria Folini, quien se incorpora a la red de subjetivaciones que produce la obra y que se propone no colonizar los materiales creados, sino articular con esas singularidades.

7 Ver en la página de Facebook de la obra: <https://www.facebook.com/todoexplota/about>

8 Fwala-lo Marin, Verónica Aguada Berteau, Nadia Ethel, “Guli” Brünner, Constanza Albarracín, Emilia Zlauvinen, Eugenia Hadandoniou, Delfina Díaz Gravier, Alejandra Migliore, Natalia Buyatti y Dayana Yevera.

En *Todo explota un domingo*, al desarrollarse las direcciones intercaladas entre sí, la llegada a cada ensayo implicaba encontrarme con materiales de ensayos en los que no estuve presente y con los que entraba en juego en ese momento. Fue obstrucción del proceso creativo asumir los materiales trabajados en otros ensayos, era una obstrucción decir que sí. Esa obstrucción me rememora el *devenir camello* en la dirección, y con ello, una gran escucha a partir de la cual encontrar la forma de articular con eso nuevo que surgía en cada ensayo⁹. Estas direcciones colectivas implican otro estado de alerta en relación a la percepción del ensayo y a saber elegir sobre qué aspecto desarrollar para no superponer el trabajo con otra directora, ya que el factor tiempo era un condicionante que apremiaba. Es así que elegí trabajar sobre el plano de la acción en tanto que recorrido y trazo en el espacio, y en tanto que motivador de posibles puntos de inflexión de la escena. Les propuse a las actrices hacer una lectura del texto en la que identificaran las acciones que este proponía, mencionaba o sugería. Estas acciones identificadas fueron entretejidas en secuencias de acciones. Así, logramos diagramar un recorrido por la totalidad de la obra a partir del eje de la acción. Este abordaje nos permitió elegir aquel material propuesto por la dramaturgia inicial que fue posible hacer presente en la escena a través un abordaje performativo. La dramaturgia final recoge esos pasajes que la secuencia de acciones producidas permitió retomar y otros textos que las otras directoras elaboraron y que se integraron en esta construcción de una partitura¹⁰.

Los puntos de partida en ambos proyectos fueron diferentes y, por lo tanto, eso me llevó a pensar inicios de trabajo diferentes. En *Todo explota un domingo* tanto actrices como directoras nos encontramos el primer ensayo con el material dramaturgógico ya analizado. Este material era una tercera cosa que no había sido producido por quienes nos encontrábamos en el ensayo y era preciso que lo agenciáramos, es decir, que subjetiváramos en conjunto. En cambio, en *Destrependo*, el material de acopio inicial fue producido por Maribel Bordenave, y estaba íntimamente ligado a sus intereses, necesidades y biografía territorializada en Puerto Madryn. Mi estrategia de dirección apuntó a re-subjetivar ese material. Puse en tensión el material de acopio de Maribel con uno personal que armé a partir de asociar ese primero con otras lecturas

⁹ En unos últimos ensayos, previos al estreno, compartimos con más de una de las otras directoras en un mismo ensayo. Allí era evidente cómo la resolución escénica primaba antes que cualquier pretensión estética específica a cada una. Implicó una negociación activa, una construcción de un acuerdo en común; acuerdos que fueron entrenados en la modalidad de trabajo: el material había sido producido por un trabajo en conjunto así sea en momentos diferidos.

¹⁰ Cabe aquí aclarar que este trabajo se verá completado por las otras directoras en futuras reelaboraciones esperando que esa puesta en tensión me dé otras reinterpretaciones de ese proceso compartido.

personales. También le pedí a Ezequiel que fuera compartiendo sus impresiones en relación a eso que íbamos entretejiendo. Para el primer encuentro diseñé dinámicas de juegos¹¹, en tensión con esos acopios, que nos invitaron a realizar un nuevo acopio en común, pero que se articuló con la propuesta inicial. Las pautas/juegos invitaban a estimularnos mutuamente abarcando todos nuestros sentidos y habitando la ciudad en la que nos encontrábamos. Así, diseñamos un mapa que nos fue propio.

La pauta de trabajo con Maribel en el ensayo siguiente a esa exploración de Puerto Madryn también tomó como principio la acción. La pauta fue, según mi cuaderno de bitácora,

Traducir a acciones escénicas lo sucedido ayer. Secuenciar. Repetir [...] Jugar el mapa del propio cuerpo en la relación luz y penumbra. [...] Improvisar desde las diferentes experiencias de laboratorio sin restricciones a los anteriores con la frase 'llevo conmigo mi hermosa capacidad de contarme mis propios cuentos'.

32

Estas pautas recuperaban lo compartido en forma de reflexiones, poesías, literatura, textos propios, y la experiencia corporal. Implicaron el acuerdo de recuperar las acciones que recordábamos del día anterior. El material se configuró en un ensayo.

El dispositivo de este ensayo estaba condicionado por los materiales que disponíamos en ese momento, y sin embargo, reconozco un diseño estratégico a partir de esos materiales. El ensayo sucedía en El galpón de La Escalera, sala de teatro del grupo La Escalera del que Maribel y Ezequiel forman parte. La sala está equipada con iluminación y sonorización pertinente. Ezequiel que es músico, técnico y actor, estaría en escena y predispuesto a la composición en vivo. A partir de conversaciones sabía que el músico disponía de una loopera, instrumentos

¹¹ Anotaciones de mi cuaderno de dirección: "Armar 7 equipajes: el viaje que siempre quise hacer, llevar todo lo que siempre olvido, viajar al pasado para resolver un moco que te mandaste, infaltable en cualquier viaje, lo que te costaría regalar, lo que te permitiría salvarte de tu experiencia de mayor peligro, lo que te permitiría sobrevivir algo inesperado sin demoras en Puerto Madryn. Contra hipótesis: lo que no tengo que llevar conmigo. Las otras listas apuntaban a: las siete cosas que siempre quise hacer en Puerto Madryn y nunca me animé; los siete lugares de Puerto Madryn que más despiertan mi imaginación; las 7 personas en Puerto Madryn que admite un secreto; elegir del vademécum acopio las siete acciones que más recuerdo. A partir de esa lista elegimos las siete cosas que hacer que más adrenalina nos generaban. Salimos a la calle para hacer turistas en la propia ciudad. Posterior a la experiencia de exploración y la aventura la consigna era: hacer un mapa del propio cuerpo. ¿Aquí me llevo conmigo en mis modos de caminar, de hablar, de amar? ¿En qué creo que se ve? Armar un mapa de mis cicatrices visibles o no".

musicales varios y equipos de amplificación; le pedí que tuviera ese material a disposición. Propuse que también tuviera a disposición la posibilidad de hacer un montaje de luces en simultáneo a la *performance* del ensayo. A partir del trabajo del día anterior, contábamos con algunos objetos en el espacio: una bicicleta, una patineta, sogas y cuerdas. Incluso teníamos un “santo decapitado”, una pequeña estatua despintada y en proceso de putrefacción que habíamos encontrado en el mar. Mientras Maribel armaba la secuencia de acciones, le pedí a Ezequiel que fuera progresivamente generando algo que sonara y que operara en la looper. Le pedí también que, en la medida que pudiera, fuera condicionando luminicamente lo que sucedía en la escena¹². Finalmente, la pieza escénica recuperó acciones, textos y sonidos de la experiencia de un día compartido atravesado por pensares y sentires puestos en común ese mismo día, pero rastreables a otros momentos de nuestras vidas.

Conclusión

¿Quién dirige? ¿Cómo se construye esa actuación? ¿Qué sentido tendría pregonar una propiedad de esas ideas tan colectivas? Vuelvo sobre la primera pregunta. ¿Quién dirige? ¿Dirige el proyecto, los materiales a disposición, los cuerpos en la escena, las pautas que construye a partir de los materiales disponibles? ¿Dirijo yo o dirigen las otras miradas que miran? Creo que es la construcción estratégica de estos dispositivos co-construidos por los diferentes roles la que genera las condiciones para la creación, operación específica de la dirección.

El recorrido realizado me da a pensar que la construcción actoral es un trabajo colectivo en el que es finalmente la relación la que dirige. Con esto quiero decir que la dirección actoral también es un trabajo colectivo que depende de la relación y que, en todo caso, quien dirige puede operar para condicionar y generar el tipo de relación que le resulte potente para la construcción creativa. Esta afirmación no sugiere que solo la persona que asuma el rol formal de dirección puede condicionar el dispositivo ensayo, sino que ese tipo de condicionantes son una operación de dirección actoral, sin importar de qué rol formal provenga. Si la actuación se co-construye en tensión con una mirada externa, es la relación con lo otro, con lo que en principio es en tanto que *está separado*, la condición de posibilidad para el trabajo de creación y de dirección actoral. En distintos puntos del país muchas mujeres ensayan otros modos de hacer teatro. Piensan dispositivos que las incluyan. Dispositivos para actuar y convidar la dirección a otras.

¹² Ese trabajo de iluminación se vio fuertemente condicionado por lecturas que les había compartido de “Elogio de la sombra”, material de lectura que azarosamente me acompañó en el aeropuerto camino Puerto Madryn.

Bibliografía

Aguada Berteau, V. (2020). *Dirección Actoral. Operaciones en el teatro contemporáneo de Córdoba Capital* [tesis doctoral, Universidad Nacional de Córdoba]. Recuperado de <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/16973>.

Argüello Pitt, C. (2009). El nosotros infinito. Creación colectiva y dramaturgia de grupo. *Cuadernos de Picadero*, (23), pp. 3-5.

Argüello Pitt, C. (2015). *Dramaturgia de la dirección de escena*. México: Paso de Gato.

Badiou, A. (2015). *Elogio del amor*. Buenos Aires: Paidós.

Barba, E. (1987). *Más allá de las islas flotantes*. México: Gaceta.

Barthes, R. (2014). *Fragmento de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

De Marinis, M. (2005). *En busca del actor y del espectador. Comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna.

Deleuze, G. (2015). *La subjetivación. Curso sobre Foucault. Tomo III*. Buenos Aires: Cactus.

Derrida, J. (2011). *El tocar, Jean-Luc Nancy*. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

Dubatti, J. (2014). *Filosofía del Teatro III. El teatro de los muertos*. Buenos Aires: Atuel.

Foucault, M. (2008). *El orden del discurso*. Buenos Aires: Tusquets.

Foucault, M. (2010). *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Foucault, M. (2014). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Jacoby, R. (2011). *El deseo nace del derrumbe. Roberto Jacoby. Acciones, conceptos, escritos*. Barcelona: Ediciones de La Central, Adriana Hidalgo Editora, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Red Conceptualismos del Sur.

- Jacoby, R. y Krochmalny, S. (Eds.) (2007). *Tecnologías de la amistad 3. Banquetes de artistas y filósofos*. Ramona, (69), s/d.
- Merleau-Ponty, M. (1993). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Planeta-Agostini.
- Merleau-Ponty, M. (1971). *La prosa del mundo* (F. Pérez, trad.). Madrid: Taurus.
- Nancy, J.-L. (2016). *Corpus*. Madrid: Arena Libros.
- Pavis, P. (2003). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Castellón: Ellago Ediciones.
- Serres, M. (2011). *Variaciones sobre el cuerpo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Scher, E. (2005). Producir en grupo. Una historia que se repite. *Revista Picadero*, (13), pp. 8-11.
- Ure, A. (2012). *Sacate la careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional de la República Argentina.
- Valenzuela, J. L. (2009). *La risa de las piedras. Grupo y creación en el teatro de Paco Giménez*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.
- Valenzuela, J. L. (2011). *La actuación. Entre la palabra del otro y el cuerpo propio*. Neuquén: Educo.

Cómo citar este artículo:

Aguada Berteza, V. (2021). La dirección actoral como dispositivo relacional. Problematización de los procesos creativos de *Todo explota un domingo* y *Destrelando-Llevo todo conmigo*. *AVANCES*, (30). Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/avances/article/view/33451>.