

Concepciones directoriales en el teatro contemporáneo argentino en torno a la puesta en escena y la noción de dispositivo

Directorial Conceptions in Argentine Contemporary Theatre in Relation to Staging and the Notion of Device

Artículo recibido el 31 de julio de 2023; devuelto para revisión el 9 de octubre de 2023; aceptado el 8 de noviembre de 2023, <https://doi.org/10.22201/ie.18703062e.2024.124.2857>

Fwala-lo Marin Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina, Universidad Nacional de Córdoba, Facultad de Filosofía y Humanidades “María Saleme de Burnichón”, Centro de Investigaciones y Universidad Provincial de Córdoba, Facultad de Arte y Diseño, Córdoba, Argentina, fwalalo.marin@unc.edu.ar, <https://orcid.org/0000-0002-2675-1932>

Líneas de investigación Estudios teatrales y metodología de la investigación artística.

Lines of research Theatre studies and artistic research methodology.

Publicación relevante “Dirección teatral en el diálogo con el grupo: escucha, decisión y enunciación”, *Acotaciones* 1, núm. 48 (2022), <https://doi.org/10.32621/ACOTACIONES.2022.48.02%20>

Resumen El escrito profundiza en las concepciones directoriales que se corresponden con formas de crear puestas en escena contemporáneas. Analizamos entrevistas a directoras y directores del teatro independiente y contemporáneo argentino en la ciudad de Córdoba para comprender nociones que les orientan a actuar. Distinguimos tres pares opuestos: el primero está en la disyuntiva de entender las obras como productos o como problemas; el segundo sostiene el dilema de concebir las escenificaciones como acontecimientos o bien como dispositivos, y el tercero, como composiciones de materiales o de significados. Dichas nociones se ponen en diálogo con espectáculos elaborados por estos directores y directoras. Al finalizar considero aspectos de la singularidad del ámbito de producción del teatro independiente.

Palabras clave Teatro contemporáneo; dirección teatral; dispositivo; experimentación; material.

Abstract The paper delves into directorial concepts that align with strategies for creating contemporary stagings. We analyze interviews conducted with theater directors from the contemporary independent theater scene in the city of Cordoba, Argentina, so as to obtain an understanding of the conceptions guiding their actions. We identify three pairs of contrasting positions: first, that between conceiving plays as products or as challenges; second, that of conceiving stagings as either events or devices; and thirdly, the choice between material compositions or those based on meanings. These contrasting notions are made to engage in a discourse with the stagings created by these directors. In conclusion, we consider aspects of the singular nature of the sphere of independent theater production.

Keywords Contemporary theatre; theatre direction; device, experimentation; material.

FWALA-LO MARIN
CONICET/UNIVERSIDAD NACIONAL DE CÓRDOBA/
UNIVERSIDAD PROVINCIAL DE CÓRDOBA

Concepciones directoriales en el teatro contemporáneo argentino

en torno a la puesta en escena y la noción de dispositivo

Introducción

Este trabajo presenta las nociones que guían a directoras y directores contemporáneos argentinos en procesos de creación en lo referido a la puesta en escena y el dispositivo. Mi tesis doctoral construyó una perspectiva que atendió a los procesos escénicos y es desde allí que elaboro las conceptualizaciones.¹ Los resultados de dicha investigación servirán de base para la comprensión del problema que pretendo abordar aquí. Para ello, presento brevemente el concepto del papel de la dirección teatral en el teatro independiente de Córdoba, sin descartar los diálogos que pueda suscitar con otros territorios y contextos de producción.² La metodología llevada a cabo impli-

1. Fwala-lo Marin, “Concepciones de dirección en prácticas contemporáneas del teatro independiente de Córdoba” (Tesis doctoral, Córdoba: Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, 2021). La investigación mayor, en la cual 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.

2. Quiero señalar que mi investigación se sitúa en un contexto y prácticas artísticas específicas y considero que una definición rígida y universal de la dirección sería correspondiente a una construcción conceptual que acepta verdades únicas o afirmaciones propuestas desde posiciones dominantes en el ámbito del conocimiento. Esta investigación procura construir un

có entrevistas etnográficas a directores y directoras de la ciudad de Córdoba (Argentina) y su posterior análisis. De esta manera se profundiza en el quehacer del papel en busca de claves para comprender la cocina de la creación. La perspectiva sobre la que se proyecta mi investigación prioriza la observación de las prácticas artísticas, aunque en este trabajo he decidido articular estos análisis con espectáculos que permiten problematizar las concepciones elaboradas con anterioridad.³ Se entiende por concepciones aquellas nociones, aprendizajes, decisiones o principios que orientaban a les artistas a actuar.

Las concepciones en torno a las obras revelan sentidos construidos sobre el teatro, sobre el quehacer, sobre las razones de reunirse y llevar adelante proyectos escénicos. Consideramos que las concepciones modifican en forma sensible los objetivos de las prácticas directoriales. En el caso que estudiamos están ancladas en una tradición de fuerte grupalidad y experimentación, envueltas en condiciones de producción desfavorables, tensionan las definiciones de “dirección” que tenemos como referencia en la teatrología.⁴

conocimiento situado que puede entrar en debate con otros territorios y conceptualizaciones distintas a ésta. Por ejemplo, algunas posiciones aseguran que la dirección es la que controla el sentido global del espectáculo, mientras que mi investigación desmonta la naturalización de dicha afirmación. Se sugiere la lectura del artículo “Dirección teatral en el diálogo con el grupo: escucha, decisión y enunciación”, *Acotaciones Revista de Investigación y Creación Teatral*, no. 48, (2022): 45-63, <https://doi.org/10.32621/ACOTACIONES.2022.48.02%20>.

3. “Dirección teatral en el diálogo con el grupo: escucha, decisión y enunciación”, *Acotaciones Revista de Investigación y Creación Teatral*, no. 48, (2022): 45-63. <https://doi.org/10.32621/ACOTACIONES.2022.48.02%20>.

4. Por razones de extensión del formato artículo no profundizaré en los fundamentos de la perspectiva que se sustenta en las prácticas, pero invito a su lectura en los artículos antes mencionados y en “Claves metodológicas para un estudio de la dirección teatral en las prácticas y procesos de creación escénica”. “Un estudio en el teatro independiente argentino”, *Revista Artescena* (10), 93-108, <http://hdl.handle.net/11336/137979>. Mi postura invita a considerar las prácticas directoriales por sobre las obras, ya que el papel de la dirección despliega su accionar durante el proceso y buena parte de su labor se desarrolla en ámbitos no visibles para la expectativa tradicional. Para esto la metodología se sirve, entre otras herramientas, de entrevistas a teatristas, permitiéndose abordar el siempre escurridizo trabajo procesual en tiempo presente.

4. Sugiero la lectura de mi artículo “Dirección en el teatro independiente argentino. Coordenadas conceptuales para una comprensión de sus procesos estéticos y políticos” (*Panambí*, núm. 12 [2021]): 17-27. <https://doi.org/10.22370/panambi.2021.12.2479>), el cual problematiza las definiciones que entienden la dirección como quien organiza la composición o los significados. Mi perspectiva atiende a la dimensión grupal y a las complejidades de un papel que se separa del grupo durante su ejercicio, en el marco de una tradición de creación colectiva y horizontalidad como lo es la tradición teatral de la ciudad de Córdoba, Argentina.

La dirección puede entenderse como la capacidad de formular una propuesta a unas personas para llevar adelante un proceso creativo. Una vez que estas personas asuman (y transformen) esa invitación inicial, se constituirán como grupo. A partir de allí, la dirección se incorpora al colectivo en un papel creador, al abandonar parcialmente el sitio diferenciado de proponente. El giro que introduce mi perspectiva es la grupalidad, donde la dirección no se limita a la organización del “reparto de lo sensible” de una obra en particular ni de los materiales y las personas implicadas.⁵ En este esquema el reparto de lo sensible radica en la grupalidad: de una forma de estar juntas como hacedores, de una forma de crear colectivamente y de una forma de relacionarse con los espectadores en lo que será la obra.

La dirección propone una distribución sensible a un microcosmos social como es el grupo y, en ocasiones, algunos repartos ponen en juego la igualdad. Decimos que es una propuesta de reparto sensible porque es a partir de esta configuración dada de lo social-grupal que se visibilizan o invisibilizan potestades de artistas, tareas, formas de hacer. Por consiguiente, algunas personas cobran palabra y otras no, para cada propuesta de fundación de un grupo, un proyecto o una posibilidad de hacer obra. Sean los actores, el público, las instituciones, los artistas técnicos, al ponderar unos sujetos u objetivos por sobre otros, se opta en el juego de la igualdad y la desigualdad.

Si bien mi propuesta se centra en la grupalidad, es reconocible la presencia de concepciones acerca de la puesta en escena que serán parte de las decisiones compositivas. De la revisión de la literatura sobre la dirección y del análisis de las entrevistas se reconocieron concepciones diferentes en los entendimientos sobre las puestas en escena. Las organicé en tres diadas: la primera, situada en el dilema de concebir a las puestas en escena como productos o como problemas; la segunda, las entiende como acontecimientos o como dispositivos, y la tercera, como transposiciones mentales o afectaciones materiales. Para finalizar, se consideran rasgos del teatro independiente argentino que es el contexto de producción de las obras. En este escrito analizaré algunos espectáculos que permiten abordar estas polarizaciones y que son parte de la producción de las personas directoras estudiadas durante el periodo en que se desarrolló la pesquisa. A lo largo del artículo se ponen en tensión las concepciones de las

5. Jacques Rancière, *El reparto de lo sensible. Estética y política* (Santiago: LOM Ediciones, 2009), 10; Jacques Rancière, *El malestar de la estética* (Buenos Aires: Capital Intelectual, 2011), 34 y Peter Boenisch, *Directing Scenes and Senses: The Thinking of Regie* (Manchester: Manchester University Press, 2015), 8-9.

entrevistas con espectáculos que permitan entender problemáticas de trabajo de la dirección en la construcción de puestas en escena. Cabe aclarar que los espectáculos analizados aquí formaron parte del circuito independiente de la ciudad de Córdoba, recibieron numerosos premios y marcaron una tendencia poética que aún hoy es recuperada por otras personas hacedoras. A pesar de que sus estrenos tuvieron lugar durante la década de los años 2010, se presentaron en temporadas sucesivas por varios años e incluso algunas perviven aún hoy. A lo largo del artículo ponemos en tensión las concepciones de las entrevistas con espectáculos que nos permitan entender problemáticas de trabajo de la dirección en la construcción de puestas en escena.

Problemas de producción y metodologías de creación

La primera díada plantea la polaridad entre concebir las obras como productos o como problemas de producción. Si consideramos las puestas como un producto, es decir, como la ejecución de un sistema definido de producción, nos atenemos a realizar una comedia de enredos, una obra romántica o quizá representar un texto de manera *estable* mediante respuestas ya creadas y codificadas. Otra forma es concebirlas como desafíos cuyo propósito impone la exploración de posibilidades al abordar retos compositivos. Bourdieu manifestaba que la dirección se posiciona sobre ciertos problemas y que, de no hacerlo, tal título no le corresponde:

Hace que surjan de golpe el espacio finito de las elecciones posibles que la investigación teatral todavía no ha terminado de explorar, el universo de los problemas pertinentes sobre los que todo director digno de ese nombre tiene, quiéralo o no, que tomar posición y a propósito de los cuales los diferentes directores acabarán enfrentándose.⁶

Esta noción podría responder al espacio de los posibles en la teoría de Bourdieu y puede describir las propuestas más conservadoras y experimentales, en tanto las puestas son entendidas como problemas de producción que recurren a soluciones convencionalizadas o que indagan sobre nuevas formas de resolverlos.

6. Pierre Bourdieu, *Las reglas del arte* (Barcelona: Anagrama, 1995), 184.



1. Gastón Malgieri, *La verdad de los pies. Estudio equívoco sobre el comportamiento humano*, 2016, Córdoba. Imagen de difusión de la obra. La verdad de los pies ©

En el teatro independiente es una convención que las obras tendrán aspectos experimentales, en sintonía con el canon de multiplicidad.⁷

En los casos que se analizan, hay una tendencia a priorizar la experimentación para el desarrollo de la producción. En la obra *La verdad de los pies. Estudio equívoco sobre el comportamiento humano* (fig. 1) con dirección de Jazmín Sequeira (2015) y dramaturgia del grupo –Ana Margarita Balliano, Carolina Cismondi Duarte, César de Medeiros, Manuel Ignacio Moyano, Gabriel Pérez, Jazmín Sequeira y Martín Suárez– se reconoce una búsqueda por la experimentación en la metodología de creación.⁸ Dicha metodología produjo una obra que logró el exceso, lo siniestro en lo actoral y una dramaturgia rapsódica.

7. Jorge Dubatti, “¿Una visión de conjunto de los teatros argentinos en la contemporaneidad?”, *Acotaciones. Revista de Investigación y Creación Teatral*, núm. 44 (2020): 34, https://doi.org/10.32621/acotaciones.2020.44.00_34 (consultado el 2 de noviembre de 2022).

8. Esta obra fue ganadora del premio Fondo Estímulo para la Producción Teatral de la Municipalidad de Córdoba (2015) y premiada por mejor obra, mejor dirección y mejor diseño sonoro, este último a cargo de César Medeiros. Ha participado en numerosos festivales: Fiesta Provincial del Teatro (INT), Fiesta Nacional del Teatro en Tucumán 2016 (INT), Festival Lati-

En la obra, cada escena construyó un universo singular, apenas articulado por la noción de *humanidad* presente en el título del espectáculo. El acento estuvo situado en la actuación, la presencia escénica y la entrega de los intérpretes para llegar al exceso. El espectáculo comienza mientras el público ingresa a la sala, en una danza espasmódica y de formas rotas de los intérpretes, que bailan y por momentos accionan. Uno de ellos con el torso cubierto por un tapado de piel y empuñando un micrófono, plantea la génesis del espectáculo. Su primer parlamento es “al principio dios creo el cielo y la Tierra” y su discurso crece en intensidad, a la par que recupera imágenes bíblicas.⁹ La transición entre este fragmento y el siguiente es musical y lumínica, ambos materiales se oscurecen y afectan a las dos actrices que permanecen en el espacio. Una de ellas cae al suelo, impulsada por la música. La otra sostiene un soliloquio sin palabras: apenas vocales cantadas, con trazas de alguna melodía. Esa elocución crece hasta el grito a la par del sonido del ambiente, que se vuelve ensordecedor. La escena que sigue fue preparándose mientras tanto: una figura de un hombre ciego con su bastón ingresa a escena y lo esperan una mujer en sillas de ruedas y su acompañante, suena una canción romántica con una sonoridad radial. El hombre ciego dice: “He aquí el humano, veremos al humano funcionando ¿Cómo funciona un ente así? ¿Qué clase de cosa es? Lo veremos, lo analizaremos, veremos qué aspecto tiene el humano”. En ese parlamento se sintetiza la globalidad de la obra, que será una sucesión de escenas, enlazadas a partir de la transformación de las atmósferas y las corporalidades y no por los efectos de una narración. En la escena ilustrada en la fotografía, las dos actrices corporizaban voces y gestos grotescos mientras el texto relataba la experiencia de la lactancia y la maternidad. En el primer plano visual de la escena, los dos actores de la obra construían cuerpos de niños pequeños, donde podía leerse en ellos el aprendizaje del estar de pie y caminar. A medida que la escena avanzaba, los bebés se volvían más y más grotescos, hasta llegar a la confrontación corporal asimilable a una muerte por ahorcamiento. El texto sobre la maternidad discurría durante esa lucha.

La experimentación en esta puesta en escena viene de la mano de las búsquedas dramaturgias y actorales ligadas a lo siniestro. No es casual que este

noamericano e Iberoamericano de Artes Escénicas SUDAKA 2016 en Quito (Ecuador), Festival AÚRA (La Plata) y FIBA 2019 (Buenos Aires).

9. *La verdad de los pies. Estudio equívoco sobre el comportamiento humano*, Sala de Teatro Documenta Escénicas, Córdoba, Argentina, con estreno en 2015.

texto escénico que asume su condición rapsódica haya sido alumbrado por una búsqueda centralmente metodológica. La directora relató:

[el proyecto] *La verdad de los pies* para mí fue muy significativo a nivel de aprendizaje. La pregunta está más dirigida a que cada uno del grupo comparta algo material, concreto, tangible que lo preocupe, lo emocione, pero verdaderamente. [...] que te genere algo que es fuerte, importante, significativo, aunque no sepas qué es. Puede ser una poesía, puede ser una carta que alguien te escribió alguna vez, puede ser un objeto, un evento que sucedió o puede ser una escena de una película. El hecho de que esté materializado formalmente en algo, de alguna manera lo saca de tu subjetividad, lo pone ahí para que todos podamos vincularnos, sensorial, afectivamente [...] [Si] traigo [el material es] porque a mí me pasa algo con eso y al socializarlo cada uno empieza a generar un vínculo, afectivo, intelectual. Tratamos de generar ese tránsito al vincularse con [el material]. A cada uno le genera algo diferente, obviamente. De todos esos materiales se fue generando una metodología para empezar a entrecruzar lo que nos mueve, lo que nos problematiza, lo que nos atraviesa. Empezar cada uno a hacer cosas con lo que le mueve al otro. Si vos trajiste una poesía, otro se lleva esa poesía y trae un ejercicio para hacer con esa poesía, para la próxima semana. De alguna manera se van haciendo traducciones, se genera un dispositivo, de contaminación, de cruce y de amplificación de multiplicación de esos afectos. De esos afectos mediados por imágenes, cuerpos, objetos, palabras. Así se crea. Y así fuimos indagando en una metodología que es súper colectiva, en el sentido de que hay una escena a la que se arribó porque pasó por las múltiples resonancias de todos y no sabemos qué la originó ni quién la originó porque al final esto fue un puntapié para generar cruces y los cruces se dan donde hay una potencia, es decir, nadie va a elegir un texto que no le genera nada. Hay una fuerza de arrastre que va generando potenciaciones mutuas. Entonces, lo que terminamos eligiendo ya viene destilado: lo que no resultó interesante en el proceso solo se va descartando y va quedando lo que potenció. [...] *La verdad de los pies* fue otra cosa porque nos propusimos: dije, “de alguna manera ya está, eso ya lo hice, quiero aprender a dirigir de otra manera”, y ellos a su vez también, “yo quiero aprender a actuar de otra manera”. Y así, inventamos esta metodología.¹⁰

Me interesa en particular la descripción del proceso de contagio de materiales para la producción de escenas. El criterio de proposición de materiales es

10. Entrevista de Fwala-lo Marin a Jazmín Sequeira, 6 de junio de 2018.

afectivo, en los términos de Sara Ahmed, en los que los afectos se pegan a los objetos y remiten a una historia anterior.¹¹ A esta propuesta se sucedía la recuperación del material por otro integrante del grupo, que debía transformarla. Aquí el criterio vuelve a ser afectivo, porque se toma aquello que resuena con la propia subjetividad. La puesta en escena se construye como una *destilación* de materiales, purgados una y otra vez por los afectos individuales y colectivos. En síntesis, tanto la metodología de creación como la producción de la obra buscan trascender las formas convencionalizadas de creación, lo que concibe al proceso escénico como un problema y no como la reiteración de fórmulas conocidas.

Construcción de acontecimientos y dispositivos escénicos

La segunda dáda atiende a la preocupación por las puestas en escena desde las nociones de acontecimiento y de dispositivo que, sin ser contrapuestas, focalizan aspectos diferentes: la primera alude a la dimensión experiencial y convivial de la escenificación y la segunda al diseño de la disposición perceptiva del espectáculo. Erika Fischer-Lichte aborda la problemática del acontecimiento enfocándose en la realización escénica y no en la representación. Para ella, la realización escénica se corresponde con una instancia festiva o lúdica entre artistas y espectadores y su materialidad específica es efímera y dinámica, muy lejos de la lógica de los artefactos estables. La idea del artefacto sería válida siempre que se entendiera por realización escénica únicamente lo que pasa sobre “el escenario”, como si éste fuera inmovible. De este modo, la “esteticidad” de la realización escénica —aquello que le otorga su carácter artístico— está dada por el acontecimiento de encuentro y no por la obra creada en sí.¹² En estos términos, lo decisivo de la experiencia estética teatral será compartir el espacio real con los cuerpos reales de artistas y público.¹³ En síntesis, a quienes les inquieta el orden de acontecimientos, entenderán la materialidad específica teatral como la reunión corpórea de los grupos compuestos por hacedoras y hacedores, y por espectadores.

11. Sara Ahmed, *La política cultural de las emociones* (Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015), 31.

12. Erika Fischer-Lichte, *Estética de lo performativo* (Madrid: Abada Editores, 2011), 72.

13. Fischer-Lichte, *Estética*, 73.



2. Hugo Suárez, *Clase*, 2017, Córdoba. Imagen de difusión de la obra. Elenco concertado de Clase ©

En la puesta en escena de Gonzalo Marull de la obra *Clase* –cuya dramaturgia pertenece a Guillermo Calderón– la reunión de espectadores a modo de asamblea es lo que constituye el texto escénico (figs. 2).¹⁴ Ésta se concibió incorporando la presencia de la audiencia como parte de la organización espacial del espectáculo.¹⁵

Las butacas de los espectadores eran bancos escolares que estaban situados en el espacio escénico de la sala, mientras que la actuación se realizaba entre el espacio escénico y las gradas –que no eran utilizadas por los espectadores, sino que eran parte de la visual de la obra. En la entrevista, Marull declaró que es una competencia de todo el colectivo artístico el tránsito del escrito al sistema teatral y que, mientras ocurra la implicación de los artistas en el proceso –y no una implementación convencional de los saberes técnicos–, el tránsito podrá llevarse a cabo de manera profunda, compleja y desde la multiplicidad de los materiales.

14. Guillermo Calderón, “Clase”, en *Diciembre Clase* (Bilbao: Artezblai, 2008), 75-127.

15. *Clase*, dramaturgia de Guillermo Calderón, dirección de Gonzalo Marull, Sala de Teatro Documenta Escénicas, Córdoba, septiembre de 2017. La obra participó de la 33ra. Fiesta Provincial del Teatro de Córdoba organizada por el Instituto Nacional del Teatro y de la Fiesta Nacional del Teatro representando a la Provincia de Córdoba. Ganó el Premio a Mejor Obra y Elisa Gagliano fue elegida como Mejor Actriz en los Premios Provinciales de Teatro 2018.



3. Hugo Suárez, *Clase*, 2017, Córdoba. Imagen de difusión de la obra. Elenco concertado de *Clase* ©

Sintetizó su postura en la frase “reflexionar y profundizar sobre el material que tenemos”, refiriéndose al proceder de cada papel, ya que valora la especificidad del saber y capacidad expresiva de las personas artistas –que operan desde luz, escenografía, actuación o vestuario. A la vez, Marull refuerza las responsabilidades de los artistas sobre el pensamiento de la obra desde papeles diferenciados, al asumir que este razonamiento colectivo y múltiple es lo que construye “la función dramaturgica” que persigue en sus creaciones. El espectáculo *Clase* estuvo dirigido por Gonzalo Marull y se realizó con las actuaciones de Elisa Gagliano y Pablo Martella; la iluminación estuvo a cargo de Juliana Manarino Tachella, la escenografía, de Kirka Marull, la fotografía, de Hugo Suárez y la producción, de María Paula Del Prato (fig. 3).

Si nos detenemos exclusivamente en la dramaturgia textual de Guillermo Calderón, que es el punto de partida del espectáculo, reconocemos que se hace eco de las revueltas estudiantiles chilenas de 2006. En la obra se presenta el encuentro de un profesor con una única estudiante –ya que los demás están en la calle. La desigualdad en el uso de la palabra, que es monopolizada por el profesor, y los temas que se abren paso durante el diálogo asimétrico dan “cuenta de una confrontación generacional e ideológica en relación al futuro, la desesperanza y la remota posibilidad de un cambio político-social”.¹⁶ La puesta

16. Javiera Larraín George, “Por una educación afectiva. Una lectura de *Clase* (2008) de Gui-

en escena comienza con el monólogo de la estudiante, con una tenue luz que no devela la propuesta espacial, la actriz ofrece de brazos el monólogo mirando a la audiencia a los ojos. La ruptura de la cuarta pared no volverá a ocurrir en el resto de la puesta en escena. La propuesta actoral del espectáculo plantea una actuación realista –cuestión que no profundizaremos aquí pero que invitamos a leer en otros escritos. El personaje de la estudiante nombra más adelante este monólogo como su disertación, la cual el profesor le impedirá dar durante todo el espectáculo. El monólogo se interrumpe por un cambio de luces seco cuando el profesor ingresa, en ese momento se devela un escritorio, un pizarrón y bancos escolares: el profesor tendrá el monopolio de la palabra. Esa disposición permanecerá casi en la totalidad del espectáculo. El dispositivo escolar marcará el espacio y el tiempo, que cambia, casi sobre el final, cuando la campana del recreo suena: a partir de allí la estudiante volverá a tomar la palabra. Al cabo de un tiempo, el profesor abandona la escena y la luz vuelve a ser tenue sobre el cuerpo de la estudiante que cierra el espectáculo.

En la escenificación la propuesta espacial apostó a construir –al menos virtualmente– un debate asambleario que incorporara –de manera tangible y literal– a los espectadores. Este procedimiento de construcción del acontecimiento de encuentro permitía leer la obra, sus temas y sus cuestionamientos en clave de un problema común a actores y espectadores. Por ello, cuando Marull se refiere al tránsito del texto a la escena desde la multiplicidad de los materiales es posible observar su correspondencia en este espectáculo, en el cual la disposición del acontecimiento, la escenografía, la actuación y la luz están orientadas a construir una asamblea de ciudadanos.

Al considerar el otro polo de la diada, aquel que recupera la noción de dispositivo como el sistema propuesto por el espectáculo para organizar la percepción y ofrecer lo que se da a percibir, aparecen otras preocupaciones. Por ejemplo, desde este enfoque se presenta la noción de artefacto escénico, identificable con el dispositivo escénico, es decir, la disposición en el espacio escénico de los objetos y las personas. En palabras de Appia, la “máquina de actuar” es aquello que funciona en el territorio de la escena, son los objetos escenográficos, la luz, el sonido y demás elementos que se conjugan con la actuación. Patrice Pavis afirma que “el término ‘dispositivo’ se ha vuelto el término técnico para descri-

llermo Calderón”, *Nueva Revista del Pacífico*, núm. 71 (2019): 110, <https://dx.doi.org/10.4067/S0719-51762019000200108> (consultado el 2 de noviembre de 2022).

bir tanto la forma de la escena como la manera en que ésta organiza el espacio según sus necesidades”.¹⁷

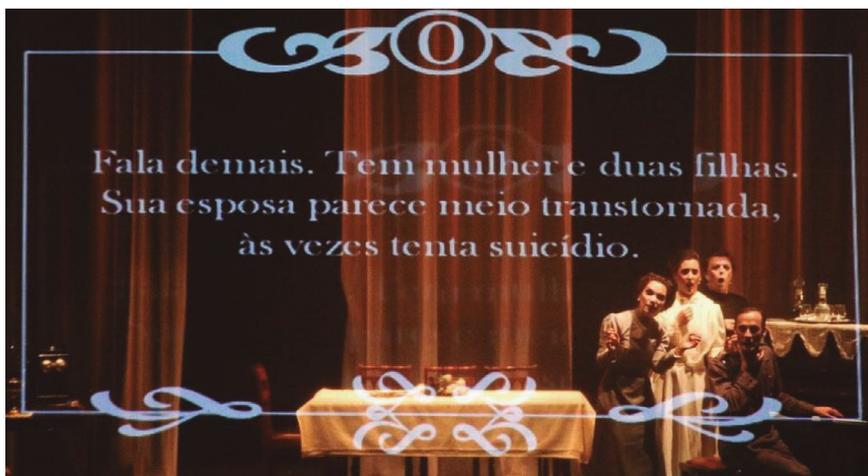
Sin embargo, Pavis luego amplía la noción para referirse a la disposición general del acontecimiento, es decir, la organización material del espectador y la propuesta del evento todo, que abarca la relación que se entablará entre los cuerpos de actores y actrices, espectadores y materiales de diverso tipo que estén allí emplazados. En este punto las nociones de dispositivo y acontecimiento encuentran un punto en común: el dispositivo establece las condiciones del acontecimiento. Al ilustrar el planteo, el dispositivo indicará si los espectadores permanecen sentados en gradas frente a la escena, si están todos juntos u organizados en dos grupos, si se disponen en un círculo de 360°, si se ven entre sí, si se trasladan a lo largo de la función; o bien, si el dispositivo se emplaza en una caja negra, si toma la infraestructura doméstica del espacio (un baño real, una cocina), si es en el aire libre, si es el espacio público, si es de día, si es de noche; el dispositivo marcará también la relación de los cuerpos y elementos con el espectador, si la escenografía está distante, si es muy próxima y se puede observar la textura de su constitución, si los elementos invaden la escena (salpicando, arrojados u ofreciéndose), si los elementos funcionan diegética o extradiegéticamente, si los actores circulan el espacio de la expectación, si mantienen la cuarta pared, si la rompen, si encarnan personajes o son intérpretes de presencias. Éstas son algunas, entre numerosísimas posibilidades, de construcción del dispositivo que organiza materialmente a sus participantes y objetos involucrados.

Pavis completa la noción de dispositivo teatral con aportes de Foucault y Agamben, en tanto lo nombran como un conjunto heterogéneo de discursos que funcionan como mecanismos de control de los cuerpos. En mi caso, de los cuerpos de espectadores y de actores y actrices por igual. Entendidos así, los dispositivos tienen la capacidad de modelar, controlar u orientar conductas, gestos, opiniones y discursos.¹⁸ Las vías de construcción y deconstrucción de los dispositivos quedan en manos de las realizaciones escénicas, siempre que tengan la capacidad de montarlos y develarlos o de montarlos y ocultarlos, en virtud de sus objetivos estéticos y políticos.¹⁹

17. Patrice Pavis, *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo* (Ciudad de México: Paso de Gato, 2016), 80.

18. Giorgio Agamben, *¿Qué es un dispositivo? seguido de El amigo y de La Iglesia y el Reino* (Barcelona: Anagrama, 2015), 22.

19. Pavis, *Diccionario*, 81.



4. Milton Dória, *Las tres hermanas*, 2013, Córdoba. Imagen de difusión de la obra. Rey Marciali ©

En el caso de la obra *Las tres hermanas* (figs. 4-6); dirigida por David Piccotto, se ejercita un modo de construir y deconstruir el dispositivo de enunciación en la puesta en escena.²⁰ Este espectáculo, realizado a partir de la dramaturgia de Antón Chéjov, contó con la actuación de Alicia Vissani, Analía Juan, Estefanía Moyano, Luciana Sgro Ruata, Nelson Balmaceda y Diego Haas; la iluminación de Simón Garita Onandía; el sonido de Horacio Fierro, el video de Belen Castell; el vestuario y diseño escenográfico de Ariel Merlo; peinados y asistencia escenográfica de Marysol Fabro.²¹ La obra respeta la estructura en actos, cuya escenificación obedece a las reglas del cine en distintos periodos. La propuesta espacial incluye una pantalla traslúcida por delante de la escena, que recibirá distintas proyecciones que se yuxtaponen visualmente con las actuacio-

20. Antón Chéjov, "Las tres hermanas", en *Teatro completo (incluye Platonov)*, trads. Galina Tolmacheva y Mario Kaplún (Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013), 207-326.

21. *Las tres hermanas*, dramaturgia de Antón Chéjov, dirección de David Piccotto, Sala de Teatro Documenta Escénicas, Córdoba, abril de 2013. Obra ganadora de los Premios Provinciales de Teatro 2015 en las categorías Mejor Obra, Mejor Dirección y Mejor Diseño Lumínico. Representante de Córdoba en diversos festivales nacionales e internacionales como Fiesta Nacional Del Teatro Jujuy 2014, el Festival Andino Internacional de Teatro 2015 y el Argentino de Artes Escénicas de la Universidad Nacional del Litoral, edición 2014.

nes. La pantalla convive con los cuerpos e impone la lógica cinematográfica para la composición visual y auditiva del espectáculo.

Por ello, el primer acto es cine mudo, con música y placas de textos cortos, en el que las corporalidades construyen una actuación entrecortada que recuerda el movimiento de un proyector antiquísimo. El segundo acto incorpora el texto doblado, cuya entonación y timbre dan cuenta de una prolijidad excesiva, lo que desnaturaliza la relación del cuerpo y la voz. En este acto, la pantalla sólo interviene brindando información narrativa esencial, bajo la idea de la cartelera previa al comienzo de las escenas en el cine. En el tercer acto escuchamos la voz de los actores y actrices sin mecanismos de amplificación o reproducción, con la salvedad de que varían la lengua y en la pantalla se proyecta el texto de cada parlamento, a los modos del subtítulo cinematográfico. En el cuarto acto, los intérpretes actúan con sus cuerpos y voces en sintonía con fragmentos de películas clásicas, que se superponen visualmente en la pantalla. La obra se cierra cuando las tres hermanas salen por delante de la pantalla y dirigen sus últimos parlamentos directamente a los espectadores, rompiendo la cuarta pared (fig. 5).

En esta puesta en escena, el dispositivo cinematográfico que ordena los cuerpos de los espectadores y de los actores y actrices es claro: la pantalla domina la configuración espacial y afecta el *performance* de los cuerpos, el sonido, el texto y los objetos.

En la teoría cinematográfica, Jean-Louis Baudry problematizó la perspectiva del espectador en cine al considerar su punto de vista y situación, la pasividad frente a la pantalla constituye a un espectador omnisciente, sin conciencia del aparato fílmico.²² Por su parte, Jacques Aumont contribuye a la conceptualización del dispositivo cinematográfico mediante las contribuciones de teóricos como Christian Metz, Jacques Lacan o Roland Barthes para afirmar que la pantalla funciona como un espejo que no devuelve la imagen del cuerpo del espectador y lo excluye de la acción. El dispositivo sitúa al espectador en una “impotencia motriz” ante una preponderancia de la actividad visual.²³ Para Karina Mauro –en su lectura sobre la puesta en escena realista– la organización del espectador “en función de un punto ciego” produce una “óptica de visión” que impide que sea vista y es precisamente

22. Jean-Louis Baudry, *L'effet-cinéma* (París: Albatros, 1978) y Pavis, *Diccionario*, 80.

23. Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie y Marc Vernet, *Estética del cine. Espacio fílmico, montaje, narración, lenguaje* (Buenos Aires: Paidós, 2008), 250.



5. Milton Dória, *Las tres hermanas*, 2013, Córdoba. Imagen de difusión de la obra. Rey Marciali ©

dicha invisibilización de los artificios de construcción del dispositivo lo que produce la ilusión referencial.²⁴

Lo que me interesa en particular en *Las tres hermanas* de Piccotto es la capacidad del dispositivo, primero, de emular la construcción de un dispositivo cinematográfico y segundo, su destreza para deconstruirlo ante los ojos de la audiencia. Es posible observar dicho desmontaje en el tercer acto del espectáculo. Este acto es el subtítulo en el que actores y actrices imitan humorísticamente distintas lenguas mediante sonidos identificables con el idioma ruso y el italiano.²⁵ También hablan con fluidez el portugués y el inglés; e incluso pronuncian el español con acento español y no argentino —la tonada nativa del elenco. Estos cambios en la lengua se efectúan producto de un pitido que

24. Karina Mauro, “La metodología de actuación realista como dispositivo de atenuación de la presencia del actor en teatro y cine”, *Revista Brasileira Estudos da Presença* 7, núm. 3 (2017): 523-550, <https://doi.org/10.1590/2237-266069587> (consultado el 1 de mayo de 2018).

25. Los sonidos recuperan el juego teatral “lengua negra” en el que los participantes emiten sonidos asimilables a una lengua, evitando las significaciones y profundizando en el uso libre sin palabra y en la expresividad y gesto de la voz.

recuerda al botón del control remoto que permite el cambio inmediato de idiomas en el televisor, reforzado por una proyección de una luz que enciende la pantalla. El procedimiento es sumamente simple y, por ello, detona carcajadas en las funciones. Lo que evidencia allí es el artificio de construcción, que sitúa al espectador en la zona del control remoto televisivo, y devela la lógica de construcción del espectáculo (fig. 6).

Esta realización escénica juega en el límite del dispositivo cinematográfico, en el que la persona espectadora está inmóvil, únicamente mirando y sabiéndolo todo, pasiva e identificándose con la narración. Sin embargo, en el tercer acto que describimos antes y en el final la puesta le recuerda al espectador que está en el teatro, compartiendo con otros, viendo una obra de teatro que está jugando a ser un dispositivo cinematográfico. Y aún más, divirtiéndose a costa de ese dispositivo, de sus limitaciones y sus ventajas.

En síntesis, una realización escénica puede proponer un dispositivo cinematográfico, y sostener una enunciación realista y mantenerla durante todo el espectáculo. Otra alternativa es que, habiendo construido el dispositivo de enunciación realista, intempestivamente sea develado, lo que conduce a su deconstrucción y a un sitio activo para los espectadores. La realización misma sostiene el engaño para luego exhibir el artificio.²⁶

Dispositivos: transposiciones mentales o afectaciones materiales

Con base en lo que he presentado y desde mi perspectiva, la relevancia de los dispositivos escénicos está en su capacidad para provocar afectos en actores y actrices, y en espectadores. La luz, escenografía, sonido y espacialidad funcionarán en la medida en que puedan interactuar con la actuación y promover acciones, imágenes, emocionalidades, metáforas junto a ésta.

Las composiciones entre los materiales pueden ser resultado de la transposición de planes previos o producto del experimento y el error en el ensayo. Marcelo Arbach, uno de los directores entrevistados en mi investigación, repite hasta el cansancio “todo se comprueba en la escena”, como un modo de reve-

26. He realizado un análisis de puestas en escena de directores de esta investigación en otro trabajo, donde el mecanismo de enunciación y ruptura del dispositivo es empleado con frecuencia. Véase “Films escénicos: teatro de préstamos y de piraterías”, *Toma Uno*, núm. 6 (2018): 93-107, <https://doi.org/10.55442/tomauno.n6.2018.20897> (consultado el 10 de noviembre de 2022).



6. Milton Dória, *Las tres hermanas*, 2013, Córdoba. Captura de pantalla del registro audiovisual. Rey Marciali ©

lar que el plano mental individual (de la dirección) o colectivo (del grupo) es insuficiente. El proceso de pruebas es relevante a los fines de que los resultados obtenidos provengan de la investigación colectiva y no de la especulación mental. Creer que es posible corroborar en el plano concreto las imágenes que se alojan en la cabeza de la dirección es un acto de alejamiento de la estética del material y menosprecio de los aportes creativos de los integrantes del grupo. No está de

más recordar que ni los actores son súper marionetas, como afirmaba Appia, ni los materiales funcionan tal cual se mueven en la imaginación. Intuiciones menos controladoras y más inespecíficas pueden proponerse para afectar a los actores y esperar a ver lo que sucede. ¿Qué acontecimientos alumbrará? ¿qué maravillas provoca en el ensayo? Si quien dirige se deslumbra, entonces, seleccionará y recortará esos fragmentos que, luego, compondrán la puesta para deslumbrar también a los espectadores. Esa operación es opuesta a la de adherirse a una idea y plasmarla en los cuerpos y los materiales como si fuese un ejercicio automático.

Si el dispositivo escénico busca afectar a los actores, esto sólo se conseguirá con el ensayo sostenido con los materiales en un tiempo digno para la exploración. De otro modo, la actuación y el espacio quedan dissociados, los objetos son ajenos a la actuación y no logran afectarla. No hay interacciones genuinas entre materiales-objetos y actuación. La mera apariencia de la escena no alcanza a rozar el acontecimiento. Rodrigo Cuesta afirma que los universos compuestos por materiales diversos invitan a una “dramaturgia de todo, digamos, del sonido, de la luz, de todo” y le permiten:

otro lado que me interesa [al dirigir], que es la cuestión técnica, entonces propongo desde la luz otra cosa y ver qué sucede en la escena. [Propongo] desde lo visual, para ver cómo funciona y si algo provoca en ellos [los actores] esto, [por ejemplo si] la música aparece cuando no era, porque yo también estoy probando: “quiero probar a ver qué pasa acá”.²⁷

En su poética la relación entre los materiales y la actuación es prioritaria. Marcelo Arbach plantea un interés por “descubrir cuáles son las leyes de funcionamiento de ese universo nuevo y tratar de ordenar en esa relación”.²⁸ Las relaciones de los materiales, los sentidos y las percepciones pueden estar organizadas mediante un engranaje que los articule, a eso también lo llamamos dispositivo. Algunos directores y directoras se preocupan por elaborar dispositivos escénicos que integren los elementos y consigan una composición que borre las costuras de cada materialidad.

27. Entrevista de Fwala-lo Marin a Rodrigo Cuesta, 26 de junio de 2017.

28. Entrevista de Fwala-lo Marin a Marcelo Arbach, 14 de noviembre de 2019.



7. Gaston Malgieri, *Saldo. Botes de Corín Tellado*, 2013, Córdoba. Imagen de difusión de la obra. Ficciones Rosas ©

Si bien en los casos que se estudian existen numerosos ejemplos de afectación de materiales, interesa recuperar el caso de la obra *Saldo. Botes de Corín Tellado* que contó con la dirección de Martín Gaetán (fig. 7).²⁹

En la entrevista el director resalta la importancia del papel de escenógrafo:

Quando aparece Federico [Tapia], que es el escenógrafo, él plantea el gran dispositivo, porque se le ocurre el gran dispositivo [...] El del mundo dentro de otro mundo. Nos dice “no están en la habitación, están dentro de un placard”, [y por eso] la obra es dentro de un placard, los personajes están dentro de un ropero. [...] Al

29. *Saldo. Botes de Corín Tellado*, dramaturgia, puesta en escena y dirección de Martín Gaetán, Sala de Teatro La Nave Escénica, Córdoba, noviembre de 2013. En la ficha técnica declaran que la dramaturgia se realizó con base en textos de Martín Gaetán, Silvana Nafría, Soledad Pérez, Vanesa Salazar. La actuación fue de Cubano Moreno, Silvana Nafría, Soledad Pérez y Vanesa Salazar; el diseño y realización de vestuario de Edgar Tula; el diseño de luces de Daniela Maluf; el video de Julieta Raineri; la música original de Germán Zecchin; la fotografía de Gaston Malgieri; el arte de Natacha Chauderlot y Federico Tapia; y la asistencia de dirección de Cubano Moreno.

dispositivo [se suma] el código actoral [que] permitió que la obra se vuelva absurda. Al volverse absurda se volvió, desde mi punto de vista, más interesante. Cuando aparece el dispositivo escénico que contiene a todo el espacio, la obra da un vuelco porque los personajes se vuelven tres muñecas que habitan dentro de un ropero. El ropero cuando se abre no es un ropero, sino que es una casa.³⁰

Gaetán reconoce la elocuencia del escenógrafo para proponer el dispositivo de la obra, es decir, las reglas del juego que hacen funcionar el mecanismo del texto espectacular. En la obra *Saldos...* la organización material de la escenografía y la actuación configuran un dispositivo absurdo del que los espectadores son testigos (figs. 8a y b).

El dispositivo nombra el engranaje donde la actuación se engarza, designa la hipótesis de sentido de la obra y describe el mecanismo de construcción de la enunciación que se ofrece a los espectadores. La actuación se entrena para construir una calidad de movimientos de muñecas. Los cuerpos se adecuan a la escenografía, que es en realidad la que restringe los movimientos e instaura las reglas del juego. La propuesta de sentido de la obra se organiza alrededor del dispositivo ideado y construido por el equipo. Éste, a su vez, exhibe, ante los ojos de los espectadores, el mecanismo de enunciación de la obra. Otros directores sostienen un criterio poético que se apoya centralmente en la disposición material de la actuación y el texto, mediante escenografías de gran porte o propuestas ingeniosas objetuales. En este sentido resulta destacable el desarrollo poético de Luciano Delprato con su grupo Organización Q. Delprato testimonia su fascinación por una obra de Philippe Genty, fascinación que creemos también busca construir en sus espectáculos:³¹

[la obra de Genty] una de las cosas más impresionante que tiene es que está permanentemente jugando con la escala. Trabajan en salas muy grandes en general, como el Teatro del Libertador y durante muchos momentos de la obra cuesta distinguir si lo que estás viendo es un muñeco, un actor, si es pequeñito, si es grande. Trabajan con objetos [...] Fue muy impresionante [ver] doblar las leyes de la realidad. La obra tenía la posibilidad de instalarse como un sucedáneo de la misma vida, pero con reglas completamente otras [...] [Estaría] allí la raíz de algo indómito que se juega en el escenario y que parece que desbordara hacia el patio de

30. Entrevista de Fwala-lo Marin a Martín Gaetán, 16 de junio de 2018.

31. La misma obra fue nombrada por Gonzalo Marull, creemos que se trata de *Désirs Parade*.



8 a y b. Gaston Malgieri, *Saldos. Brotos de Corín Tellado*, 2013, Córdoba. Imagen de difusión de la obra. Ficciones Rosas ©

butacas, que parece que tuviera un vínculo donde los bordes entre lo que es real y lo que no lo es, entre lo que es ficción y lo que es discurso de la realidad está entrecruzado, como una forma de vida más ambigua.³²

Delprato se maravilla con el desborde de los límites de la percepción y la confusión de las reglas de la realidad. En ese desconcierto detecta el carácter disruptivo del teatro, especialmente en sus implicancias hacia los espectadores. El trabajo con objetos, muñecos, actores, escalas, sensaciones kinestésicas es lo que se observó en este espectáculo y considero que es también la materia de trabajo del grupo Organización Q, en los espectáculos que he podido experimentar (figs. 9a y b). En el caso de la obra *Número 8*, la propuesta emplaza a cuatro actores sobre un artefacto escenotécnico construido por una tarima como una balsa de madera (que puede apreciarse en la figura 10) y por debajo, a la vista de los espectadores, una especie de gomón enorme que mantenía la estructura de madera en un equilibrio en extremo inestable.³³ El gomón es un objeto que se usa rudimentariamente como elemento recreativo para sostenerse a flote en ríos y lagos en Argentina. En este caso, era sobre esa estructura de equilibrio que ocurrían las escenas (fig. 9).

En *Número 8* cuatro actores varones llevan adelante escenas de compromiso físico que despliegan profundidad textual y emocional, en una dinámica de contrapesos y compensación de fuerzas. El ejercicio se repite, también, en la distribución del tiempo entre el exceso en el texto, el silencio y la construcción de imágenes visuales. En el espectáculo, entre lo diverso, se busca el equilibrio. Para definir equilibrio podemos acudir a la idea de que, ante una base poco sólida, el cuerpo no se cae; o bien que significa conseguir una armonía en la contraposición de fuerzas; o que el equilibrio es una manera de actuar con astucia para no caer ante situaciones complicadas o de riesgo. Estas acepciones son útiles para

32. Entrevista de Fwala-lo Marin a Luciano Delprato, 21 de marzo de 2019.

33. *Número 8*, cuya dramaturgia, puesta en escena y dirección estuvieron a cargo de Luciano Delprato. Estuvieron en escena Aníbal Arce, Marcos Cáceres, Leopoldo Cáceres y Rafael Rodríguez; en el diseño escenográfico, Luciano Delprato y Rafael Rodríguez; en el de la iluminación, Rafael Rodríguez; en el diseño y realización de objetos, Aníbal Arce; en el diseño sonoro y música original, Pablo Cécere; en la producción general y asistencia de dirección, María Paula Delprato. Su estreno tuvo lugar en la sala de teatro DocumentA/Escénicas, Córdoba, septiembre de 2013; este espectáculo formó parte de los festivales Escenarios de Verano Estación CABA (2014), 100 Horas de Teatro de Córdoba (2014), Fiesta Nacional del Teatro Jujuy (2014), Teatro por la Memoria (2014).



9. Melina Passadore, *Número 8*, 2013, Córdoba. Imagen de difusión de la obra. Organización Q©

pensar en la obra, primero, porque de manera concreta y física el desarrollo de la obra se realiza sobre una base poco sólida y extremadamente precaria, la estructura de madera sobre el gomón inestable. En segundo lugar, por lo ecléctico de las escenas que no obedecen a una narrativa lineal y se mantienen en equilibrio por la astucia del montaje y de la premisa que la sinopsis declara “cuatro marineros a la deriva en alta mar segundo antes del Apocalipsis”.³⁴

Para esta escenificación pensamos en las posibilidades del concepto de dispositivo, desde el modo en que Javier Daulte lo plantea, entendiéndolo como “una convención” que acepta reglas del juego arbitrarias e incomprensibles, incluso omnipresentes.³⁵ Serían reglas puestas por la dirección –aun la dirección grupal– que considera que el hermetismo del juego es parte del juego mismo, donde sólo quien dirige conoce el engranaje que hace mover a los actores. En este esquema el actor juega con las normas planteadas y se atiene a éstas. El paradigma oculo-centrista organiza la distribución del poder que se ejerce en la

34. *Número 8*, DocumentA/Escénicas, Córdoba, septiembre de 2013.

35. Javier Daulte, “Juego y compromiso”, en Olga Cosentino, ed., *La puesta en escena en el teatro argentino del bicentenario* (Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2010), 124.

formulación de las reglas del juego: quien ve, tiene el poder absoluto por sobre quien es visto, que sólo puede aceptarlas.

En cuanto a la lógica que hilvana las escenas, la sinopsis del espectáculo declaraba:

Cuatro marineros a la deriva en alta mar segundo antes del Apocalipsis. No se pueden llevar mujeres en los barcos. Quizá todo ocurra en los sueños húmedos de marineros que sueñan que son monos que sueñan que son ángeles. Un bote que flota en los jugos del vientre de una ballena. Mamífero acuático de 170 toneladas.

$1 + 7 + 0 = 8$

Aunque las escenas están situadas en la deriva del altamar, la lógica onírica se hace presente en la ausencia de una narrativa clásica y de personajes que funcionan como una unidad de sentido. Más bien son los restos de unos hombres a la deriva, que tienen esta oportunidad para proferir palabra, para jugar al fútbol, para luchar entre ellos, humillarse, abrazarse, compartir en la lógica de las amistades de los varones cis. Apenas manteniendo el equilibrio ante la tempestad.

La propuesta dramaturgica obedece a los procedimientos rapsódicos de costura de diferentes modalidades, géneros y fuentes textuales.³⁶ El director se refirió en una entrevista a que la búsqueda está asociada a un “estado barroco, bizarro, de elementos, en una ensalada mística con cierto grado de exquisito”. La dramaturgia se construye mediante “procedimientos caprichosos” y conjuga materiales como Pinocho y Patoruzú, Jonás, la Biblia, *La invención del amor*, de Paul Auster, incluyendo la referencia a la pintura de Théodore Géricault, *La balsa de la Medusa*.³⁷ A su vez, se cierne sobre la obra el fantasma ausente de lo femenino, cuya presencia prohibida en alta mar funciona como catalizador de las metáforas de la obra. El sexo, el deporte, la intimidad en el espacio masculino se organizan sobre la “ausencia” femenina, una ausencia que es sólo ficticia, ya que la audiencia se compone también de mujeres e identidades diversas, que asisten al derroche y exhibición de la testosterona que se sabe observada. Dice Delprato: “Somos varones en una ciudad que no tiene mar. El mar, como la

36. Jean-Pierre Sarrazac, *Apostilla a L'avenir du drame* (Ciudad de México: Paso de Gato, 2009).

37. Beatriz Molinari, “Número 8: Hombres a la deriva”, *La Voz del Interior*, 27 de julio de 2013, <https://www.lavoz.com.ar/vos/escena/numero-8-hombres-deriva/?login=google#:-:text=%22N%C3%BAmero%208%22%3A%20Hombres%20a%20la%20deriva> (consultado el 24 de noviembre de 2022).

mujer, la madre... Queda la pregunta 'qué carajo es ser varón'. Tomamos el tema de los pelos y lo metemos en el caos".³⁸ En un pasaje de la obra, Marcos Cáceres dice "ser un hombre era arrastrar una valija pesada llena de juguetes rotos hacia ningún lugar, ser un hombre era cerrar el culo y dejar de llorar", poniendo en palabras, ya en 2013 que comenzaba a sacudirse la imagen del varón cis. El tema de la masculinidad, en una obra realizada en 2013 por varones, tuvo bastante de movimiento precursor.

*Palabras finales: dispositivos y experimentación
en condiciones de producción precarias*

Para finalizar, me parece importante considerar algunos aspectos de las condiciones de producción de estas puestas en escena.³⁹ Hemos descrito obras que tienen una voluntad experimental, es decir, actúan de manera innovadora al tensionar con la tradición artística, buscar transgredir "(y reestructurar indirectamente) las reglas de la gramática tradicional".⁴⁰ Son obras impulsadas por la experimentación, que además se circunscriben al teatro independiente. Este ámbito detenta entre sus rasgos cierta precariedad y la escasez de recursos materiales. Es llamativo que en condiciones de producción desfavorables hubiera oportunidad de innovar en zonas arriesgadas en términos económicos.

En otros trabajos he conceptualizado al teatro independiente mediante criterios institucionales y de campo, normativos y comunitarios. El teatro independiente puede entenderse como una serie de prácticas vinculadas a las artes escénicas que se producen y reproducen históricamente por una comunidad artística, en ámbitos específicos (como las salas teatrales) e inespecíficos (como fiestas o manifestaciones culturales y políticas). Opera con fuerza el mutuo reconocimiento de los hacedores respecto de su pertenencia al teatro independiente, que les separa de

38. Molinari, "Número 8."

39. He profundizado en la dimensión conceptual del teatro independiente en "Dirección teatral en el diálogo con el grupo" y en la incidencia de las condiciones de producción en los procesos creativos en "El rol de la dirección en la intersección entre metodologías de trabajo creativo y condiciones materiales en el teatro independiente argentino", *Tercio Creciente. Revista de Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural*, núm. 22 (2022): 131-144, <https://doi.org/10.17561/rtc.22.6882> (consultado el 2 de diciembre de 2022).

40. Umberto Eco, "El grupo 63, el experimentalismo y la vanguardia", en *De los espejos y otros ensayos* (Barcelona: De Bolsillo, 1985).

otras personas y grupos, y les lleva a constituirse en una “identidad colectiva”.⁴¹ La comunidad del teatro independiente se construiría a partir de la separación de otros que no se apasionan con los procesos teatrales, las funciones, los ensayos, los encuentros recreativos, los talleres de formación y toda la serie de actividades en las que los hacedores se involucran. Sostengo que la comunidad mantiene una relación de “afecto-fuerza” que la atrae hacia estas instancias.⁴²

Para esta conceptualización no es menos importante la Ley Nacional de Teatro —producto de la lucha de la comunidad artística organizada.⁴³ Esta normativa que rige a nivel nacional impulsa ayudas económicas y promociona la actividad teatral que considera independiente. De la legislación surge la creación de un ente específico, el Instituto Nacional del Teatro, que administra fondos públicos para beneficiar a salas (de menos de 300 butacas) y a los grupos que se circunscriben a esos espacios. El criterio de diferenciación normativo se basa, primero, en el tamaño de los espacios y su consecuente alejamiento del lucro como principio rector. La ley estimula a aquellas asociaciones de la sociedad civil cuyo objetivo no se ajusta al beneficio económico (exclusivamente) cosa que se manifiesta, por ejemplo, en un número limitado de entradas cortadas. El segundo criterio se funda en la centralidad de las salas como nodos de funcionamiento del teatro independiente: es sólo alrededor de éstas que se organizan las acciones del Instituto Nacional del Teatro. Un tercer criterio tiene que ver con la profesionalización, ya que se estipula que las salas dispongan de una “infraestructura técnica necesaria”, lo que requiere de artistas técnicos especializados capaces de operar con maquinaria específica.

Me detengo en las políticas públicas que afectan la actividad porque estos espectáculos han sido financiados parcialmente con estos fondos y han partici-

41. Chantal Mouffe, *Prácticas artísticas y democracia agonística* (Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona, 2007), 15.

42. Ana del Sarto, “Los afectos en los estudios culturales latinoamericanos. Cuerpos y subjetividades en Ciudad Juárez,” *Cuadernos de Literatura* 16, núm. 32 (2012): 47, <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/4060> (consultado el 4 de mayo de 2021).

43. Congreso de la Nación Argentina, Ley 24.800, *Ley Nacional del Teatro* (28 de abril de 1997), <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/40000-44999/42762/norma.htm>. (consultado el 12 de enero de 2024). Cabe señalar que, bajo la presidencia de Javier Milei, en su primer mes de gestión, se presentó el proyecto de Ley “Bases y Puntos de Partida para La Libertad de los Argentinos” que abogaba por la derogación de la Ley Nacional del Teatro, de otras leyes de fomento de la cultura, la ciencia y otras numerosas leyes que protegen derechos sociales, económicos y de soberanía del país. Al día de hoy, 13 de febrero de 2024, dicha Ley no logró aprobarse.

pado de los circuitos de exhibición que ofrece el Instituto Nacional del Teatro. Si bien la inversión de los grupos debe haber sido muy superior a lo que pudo gestionarse de diversas fuentes públicas, aún queremos valorar la existencia de este tipo de políticas públicas de administración de fondos para procesos de creación. Creemos que la financiación de numerosos grupos con diversas trayectorias contribuye a la efervescencia y la multiplicidad de poéticas, que aun en condiciones de producción complejas producen dispositivos escénicos arriesgados, acordes a poéticas experimentales. ✿