

LÍNEAS DE FUERZAS QUE ATRAVIESAN EL DISPOSITIVO TEATRAL CONTEMPORÁNEO EN LA CIUDAD DE CÓRDOBA, ARGENTINA: VINCULACIONES ENTRE EL ÁMBITO ACADÉMICO Y EL TEATRO INDEPENDIENTE

Gabriela Macheret¹ y Luis Quinteros²

Recibido: 13 de julio de 2017
Evaluado: 30 de agosto de 2017
Aceptado: 15 de septiembre de 2017

Resumen

El trabajo da cuenta de una investigación llevada a cabo en el teatro independiente, en la ciudad de Córdoba, y en el Departamento de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). La indagación apuntó a relevar los procedimientos escénicos como líneas de fuerza que atraviesan el dispositivo teatral contemporáneo. También se propuso establecer las vinculaciones existentes entre el ámbito independiente y el académico. Se realizaron entrevistas a directores, actores y diferentes hacedores del campo teatral. Se observaron y registraron más de cien obras teatrales gestadas como producciones independientes y también trabajos finales de las distintas cátedras de la Escuela de Teatro de la Facultad de Artes (UNC), muchas de ellas, transferidas luego al campo independiente. Se registraron también congresos, festivales y distintos eventos vinculados al hacer teatral, tanto provinciales como nacionales e internacionales. También fueron tomadas en consideración las producciones propias de los autores de este trabajo, tanto escénicas como teóricas. Este relevamiento fue analizado y puesto en tensión y diálogo con teorías teatrales, estéticas y filosóficas que entendimos eran pertinentes al tema de investigación. Este trabajo asimismo toma como referencia otra investigación realizada para el Instituto Nacional de Teatro argentino, en la que se puso en tensión la producción teatral de la ciudad de Córdoba con la producción teatral de la ciudad de Buenos Aires. Se concluye que algunas de las problemáticas que con mayor fuerza aparecen en la teatralidad actual es la puesta en crisis de la relación realidad-ficción y la pregunta del arte acerca de sí mismo. Se advierte que ese límite débil entre realidad y ficción que se percibe en la dinámica social, es asumido por el teatro, que borra a su vez sus propios límites, como una mirada crítica sobre el entramado de poder que construye la realidad.

Palabras clave: teatro contemporáneo, Córdoba, Universidad, Escena independiente.

¹Argentina, licenciada en Teatro y doctoranda en Artes por la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Profesora en el Centro de Estudios Avanzados (CEA). Investigadora en el Programa Nuevos Frutos de las Indias Occidentales, del Centro de Estudios Avanzados. Coordina el Archivo Virtual Paco Giménez, Facultad de Ciencias Sociales. Actriz de la Comedia Cordobesa de la Provincia de Córdoba. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6241-7253>. Correo electrónico: gpcmacheret@gmail.com

²Argentino, Dramaturgo, director y docente teatral. Licenciado en Teatro en la Universidad Nacional de Córdoba y Máster en Creación Teatral en la Universidad Carlos III de Madrid. Miembro del Laboratorio Rivas Cherif del Centro Dramático Nacional (Madrid) En Córdoba dirige la Compañía Ecléctica Teatro. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0692-754>. Correo electrónico: luquinte@hotmail.com

LINES OF FORCE THROUGH THE CONTEMPORARY THEATRICAL DEVICE IN CORDOBA (ARGENTINA). CONNECTIONS BETWEEN ACADEMIA AND INDEPENDENT THEATER.

Gabriela Macheret y Luis Quinteros

Received: November 01, 2017

Evaluated: January 10, 2018

Accepted: February 16, 2018

Abstract

This work accounts for research carried out at independent theaters in the city of Córdoba, and at the Department of Theater, School of Arts, National University of Córdoba. The inquiry aimed at surveying on-stage procedures and techniques, considering them as lines of force which cross through the contemporary theatrical device. It also aimed at establishing connections between academic and independent circles. Interviews were conducted with directors, actors and different theater makers. More than a hundred plays were seen and recorded, both independent productions and final projects from different classes at the Theater Department, School of Arts, National University of Córdoba. Many of the latter were eventually put on at independent venues. State, national, and international congresses, festivals, and various events related to theater making were also recorded. Furthermore, theatrical productions and theoretical approaches by the authors of this paper were also taken into account. The data yielded by this survey was analyzed against the backdrop of relevant theories and philosophy of drama and aesthetics. Finally, this work took as reference research carried out for the Argentinian National Theater Institute, which compared and contrasted theatrical productions in Córdoba to those in Buenos Aires. It is concluded that some of the problems that appear most strongly in the current theatricality is the crisis of the reality-fiction relationship and the question of art about itself. It is noticed that this weak limit between reality and fiction that is perceived in the social dynamics, is assumed by the theater, which in turn erases its own limits, as a critical view on the web of power that constructs reality.

Key words: contemporary theater, Córdoba, University, independent scene

LINHAS DE FORÇA QUE ATRAVESSAM O DISPOSITIVO TEATRAL CONTEMPORÂNEO NA CIDADE DE CÓRDOBA (ARGENTINA). VINCULAÇÕES ENTRE O ÂMBITO ACADÊMICO E O TEATRO INDEPENDENTE.

Gabriela Macheret y Luis Quinteros

Recebido: 1 de novembro de 2017

Avaliado: 10 de janeiro de 2018

Aceito: 16 de fevereiro de 2018

Resumo

O trabalho dá conta de uma investigação levada a cabo no teatro independente, na cidade de Córdoba, e no Departamento de Teatro da Faculdade de Artes da Universidade Nacional de Córdoba (UNC). A indagação apontou a relevar os procedimentos escênicos como linhas de força que atravessam o dispositivo teatral contemporâneo. Também se propôs estabelecer as vinculações existentes entre o âmbito independente e o acadêmico. Realizaram-se entrevistas a diretores, atores e diferentes hacedores do campo teatral. Se observaram e registraram mais de cem obras teatrais gestadas como produções independentes, e também trabalhos finais da diferentes cátedras da Escola de Teatro da Faculdade de Artes (UNC), muitas delas, transferidas depois ao campo independente. Registram-se também congressos, festivais e diferentes eventos vinculados ao fazer teatral, tanto provinciais, quanto nacionais e internacionais. Também foram tomadas em consideração as produções próprias dos autores deste trabalho, tanto escênicas quanto teóricas. Este relevamento foi analisado e posto em tensão e diálogo com teorias teatrais, estéticas e filosóficas que entendemos eram apropriadas ao tema de investigação. Este trabalho, assim mesmo toma como refere outra investigação realizada para o Instituto Nacional de Teatro Argentino, na que se pôs em tensão a produção teatral da cidade de Córdoba com a produção teatral da cidade de Buenos Aires. Conclui-se que algumas das problemáticas que com maior força aparecem na teatralidad atual é a posta em crise da relação realidade-ficção e a pergunta da arte a respeito de si mesmo. Adverte-se que esse limite débil entre a realidade e ficção que se percebe na dinâmica social é assumido pelo teatro, que apaga a sua vez seus próprios limites, como uma visão crítica a malha de poder que constrói a realidade.

Palavras chave: teatro contemporâneo, Córdoba, Universidade, cena independente

Introducción

El presente artículo es el resultado de una investigación llevada a cabo, por quienes escriben, en el teatro independiente, en la ciudad de Córdoba, y en la Escuela de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba (UNC). Nuestro interés estuvo orientado a la indagación de los procedimientos escénicos, como líneas de fuerza que atraviesan el dispositivo teatral contemporáneo. También nos propusimos establecer las vinculaciones existentes entre el ámbito independiente y el académico. Se realizaron entrevistas a directores, actores y diferentes hacedores del campo teatral. Se observaron³ y registraron más de cien obras teatrales gestadas como producciones independientes y también trabajos finales de las distintas cátedras de la Escuela de Teatro de la Facultad de Artes (UNC), muchas de ellas transferidas luego al campo independiente. Se registraron también congresos, festivales y distintos eventos vinculados al hacer teatral, tanto provinciales como nacionales e internacionales. Al mismo tiempo, fueron tomadas en consideración nuestras propias producciones, tanto escénicas como teóricas. Este relevamiento fue analizado y puesto en tensión y diálogo con teorías teatrales, estéticas y filosóficas que entendimos eran pertinentes al tema de investigación.

Este trabajo se nutrió, asimismo, de otra investigación realizada para el Instituto Nacional de Teatro argentino⁴, en la que se puso en tensión la producción teatral de la ciudad de Córdoba con la producción

³Ver: <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/5989>

⁴Esta investigación fue realizada por los autores de este trabajo, en el año 2013, con aval y subsidio del Instituto Nacional de Teatro (INT). No se desarrolla in extenso el contenido de esa investigación, pero sí se trazan algunas relaciones que permiten delinear la producción teatral de Córdoba como una producción singular con rasgos particulares.

teatral de la ciudad de Buenos Aires. Esta tensión permitió contrastar dos polos culturales que mantienen una relación asimétrica que devinieron, desde el punto de vista de la producción, la circulación, entre otros aspectos, en producciones artísticas ‘periféricas’ unas y ‘hegemónicas’ las otras.

Este trabajo surge de los márgenes. Es marginal porque es periférico, una mirada desde el ‘interior’, con las múltiples significancias que el término puede abarcar: al interior de un país, al interior de una sala, al interior de los personajes, al interior de cada artista. En la periferia: desplazado del centro, periferia del arte, en el espacio liminal de la representación. Es de los márgenes porque es independiente, lo son el propio trabajo y su objeto de estudio. Es, por todas estas razones, un ejercicio contra hegemónico, ‘a contra pelo’, y es esa la fuerza que lo impulsa.

Es también, y tal vez, sobre todo, provisorio, efímero: mientras se piensa y se escribe las condiciones ya han cambiado, su propia materialidad es la evanescencia. Cuando encuentre su destinatario ya habrá sido tarde para él porque inevitablemente estará girando en el devenir móvil del tiempo y la historia ya tendrá nuevas páginas. “El analista llega después de la batalla” dice Bourdieu (1991, p. 131). El acontecimiento se reconoce siempre retrospectivamente, plantea Deleuze (Zouravichvili, 2004, p. 88). Pero del mismo modo en que se desvanece en la historia, al mismo tiempo la está escribiendo, siempre en ese no lugar, en la deslocalización de los márgenes, porque justamente en la disolución “el escenario es un umbral abierto a la memoria, a la metafísica, a los muertos, a todo lo imprevisible que forma parte de lo real” (Brie, 2012, p. 18).

El terreno en el que tiene lugar la producción artística

es el de la incerteza, o de la certeza provisoria; por ser toda noción provisoria, cada nueva aproximación al objeto lo modificará de acuerdo al nuevo punto de vista. También es provisoria y periférico porque no abraza el canon. Por el contrario, se busca en la singularidad en lo particular, en lo que emerge para hacerse cargo de lo heterogéneo, como ‘diferencia y multiplicidad’ del mundo como objeto activo (Haraway, 1995). Lo mueve la voluntad de descubrir en el teatro, en su interior, en sus márgenes, “la singularidad y cómo dialoga con las tradiciones y con su tiempo”, cómo aspira a que el teatro se convierta en su propio “dramaturgista, versionador, adaptador, traductor [...] que custodia la opacidad y lo extraño”, para que el otro, el espectador, “reciba la lengua como propia y como extranjera”. (Mayorga, 2012 p. 5). Las distintas ‘versiones’ de lo real dan lugar a la multiplicidad, a lo heterogéneo, no se deja apresarse en categorizaciones, estas son siempre inacabadas, son ‘un’ punto de vista que, como tal, permite una ‘posición’ (crítica) y desde esa posición puede establecer conexiones. Aquí acercamos nuestro punto de vista sobre una teatralidad de los márgenes, intentando establecer esas conexiones.

Algunas líneas teóricas para pensar la problemática

Toda vez que nos disponemos a reflexionar sobre arte nos encontramos en el punto de partida, en el centro de una paradoja, que bien podría definirse con aquellas palabras de Adorno (2004, p. 102): “con el propio concepto de arte está mezclado el fermento que lo suprime”. Es entonces que se vuelve, por lo menos, inquietante, toda disposición a la acción por medio del pensamiento. Pero situándonos justamente desde esa perspectiva en que el pensamiento es acción es que nos lanzamos a la tarea de intentar pensar, ya no sobre arte, sino *en* el arte.

En las últimas décadas el teatro ha experimentado un proceso de transformación que consideramos indispensable analizar. Los cambios se advierten tanto en lo que se refiere a la dramaturgia, a los modos de producción, la actuación y a todas las disciplinas que intervienen en la conformación del hecho teatral. Fragmentación, intertexto, desterritorialización, deconstrucción, estructura rizomática, diversos ‘pos’, etc., son algunos de los conceptos que giran en torno a un intento de definición de los rasgos constitutivos del teatro contemporáneo.

Percibimos nuestro tiempo, según George Balandier (1988), como “el del pensamiento desarmado, deshecho, impotente [...] donde la única certeza es el movimiento [...] donde lo real parece ocultarse en transformaciones o simulaciones múltiples”. Y agrega: “La modernidad super-activada es sin cesar productora de lo desconocido, hace que el hombre se sienta ajeno a lo que ha creado”. Balandier considera, asimismo, que existe un doble aspecto que caracteriza nuestro tiempo: “por una parte, una decadencia; por la otra, una eclosión simultánea de nuevas y poderosas posibilidades [...] formas y orden diferentes, en devenir” (Balandier, 1988, pp. 146-147). Estos intentos de definición de lo social, del hombre, de la historia, tienen resonancias en la cultura, en el arte y, transitivamente, en el teatro.

A partir de una primera mirada, nos encontramos con cierta recurrencia dentro de los procedimientos que entran en juego en la construcción de la teatralidad contemporánea. Por un lado, la necesidad del teatro de hablar de sí mismo y de exponer sus propios mecanismos. Esto no constituye ninguna novedad, desde muy temprano el siglo XX haría ostensible esta tendencia inaugurada varios siglos antes, y no solo en el teatro sino en el arte todo. Basta pensar en *Las Meninas* de Velázquez, por ejemplo, para reconocer

al pintor reflexionando no ‘sobre’, sino ‘en’ su propio acto de creación, una reflexión en acto. Porque, como diría Deleuze, “Pensar es crear, no hay otra creación” (Zourabichvili, 2004, p. 83).

¿Pero por qué detenernos entonces, en un recurso en el que el arte insiste desde hace tanto tiempo? ¿Es que el arte no ha logrado nada nuevo? Podemos intentar un principio de respuesta en los conceptos de Foucault. En “¿Qué es un dispositivo?” Deleuze (1990) analiza los presupuestos foucaultianos acerca de la novedad y la originalidad. Foucault se pregunta si es posible producir algo nuevo, porque reconoce una regularidad en las enunciaciones, al tiempo que rechaza la idea de originalidad. Teniendo en cuenta la relación presente-historia –historia como ‘archivo’, recordemos que Deleuze no concibe el tiempo en términos cronológicos–, concluye que lo que cuenta, en realidad, es la novedad del régimen no la originalidad de la enunciación: “Todo dispositivo se define pues por su tenor de novedad y creatividad, el cual marca al mismo tiempo su capacidad de transformarse o de usarse y en provecho de un dispositivo del futuro” (Deleuze; 1990, p. 159). Entonces, si consideramos el arte en devenir constante, esto tiene implícito un movimiento. Pero qué es lo que da existencia al movimiento: el signo, el signo que afecta; para Deleuze, un ‘acontecimiento’ que se produce, algo que ‘ha pasado’ y es que ‘el problema ha cambiado’. Algo cambia o algo aparece porque las condiciones históricas se modifican y emiten nuevos signos. Cuando esa línea de fuerza que cruza el dispositivo artístico se vuelve sobre sí misma, sobre su propio procedimiento, cuando el teatro se vuelve sobre el teatro, lo hará con esa capacidad de ‘transformarse, de usarse, en provecho de un dispositivo futuro’. Porque cada vez, serán nuevos signos que lo afecten y nuevas líneas que se tracen en función de ese afecto.

El otro aspecto que, a priori, reconocemos como una regularidad en las poéticas escénicas es la necesidad de evidenciar la idea de lo inacabado como parte constitutiva de la obra de arte, de lo que se compone a medida que avanza en el proceso, particularmente en la obra de teatro, como dispositivo. Desde la representación más ‘pura’ a la experimentación más extrema que intenta desplazar todo rastro de ficción, en este fluir, el cuerpo del actor se modifica, envejece, muta naturalmente y lo mismo sucede con su pensamiento; es decir, toda su existencia varía en forma inacabada hasta el último segundo de vida. Siguiendo esta lógica, no sólo la obra de teatro muta a lo largo del tiempo a partir de ensayos, ajustes, modificaciones espaciales, reestrenos, funciones que se repiten, sino que también el actor, por su propia naturaleza, se transforma y resignifica la obra, reconfigura la dramaturgia: “nunca sé bien que va a pasar, no sé si voy a estar de acuerdo conmigo misma porque yo voy cambiando...” (Paula, 2013). Si uno de los elementos de la trama de acciones se modifica constantemente, este tejido no puede permanecer indemne.

En este marco de movilidad perpetua, pareciera haber una preponderancia, dentro de las micropoéticas (Dubatti, 2008) que conforman el campo teatral de nuestra ciudad, de un teatro emparentado más con la presentación de los sujetos que con la representación de los personajes. Los ejemplos más extremos son los derivados del concepto de biodrama donde los actores ‘hacen de sí mismos’, como por ejemplo en *Error; un juego con tra(d)ición* de Ariel Dávila (2013). Hay otras propuestas que tensan la subjetividad del actor con un personaje de ficción. En *Carnes Tolendas*, de María Palacios (2009), la actriz Camila Sosa Villada se presenta a sí misma haciendo un paralelismo entre su historia y algunos personajes de Federico García

Lorca. Hay una tendencia hacia la presentación de las personas que muestran sus formas de estar en el mundo, más que actores que representan personajes dentro de una ficción, o puntos intermedios entre estos dos polos. Cabría preguntarse si tiene sentido discutir sobre esta diferencia entre representación y presentación, puesto que, desde el momento en que se establece la convención, desde que un sujeto se presenta ante un espectador que acepta el pacto de ficción, ya se estaría representando. En esta relación se produciría la teatralidad como ‘cualidad de la representación’ (Cornago, 2005, p. 3). Entendemos la representación como suceso escénico más allá del texto, al decir de Bartís (2003):

Los sucesos escénicos no tienen nada que ver con el relato textual, porque está en juego una situación de otro orden. Primero, una situación de carácter orgánico, hay cuerpos, energías de contacto que se van a poner en movimiento. Lo otro, el texto, es una excusa para eso (p. 13).

El problema entre el texto y la escena como espacio de vacilación o intersticio de la creación ha sido un tema de reflexión a lo largo de la historia del teatro. Se ha indagado sobre la relación entre escritura teatral y dramaturgia escénica diferenciando los términos, emparentándolos o borrando las fronteras, según la perspectiva. Nuestros puntos de observación se enfocan fundamentalmente en dos líneas de fuerza que entendemos, atraviesan el dispositivo escénico. Una que podríamos considerar externa, como condicionante de la ‘realidad’, de la que el teatro recibe su afecto, modificándose en el tiempo. Otra interna a la composición, que refleja lo fluente del performer⁵,

⁵“Performer”, tomada de su expresión inglesa para diferenciarla de la denominación “actor”, vinculado más al teatro hablado y al personaje en sus distintas categorías. El “performer” es la persona que se presenta en la escena e interviene narrativamente en la representación.

doblemente afectado por la realidad y por el teatro que esa realidad posibilita.

Nuestra investigación estuvo impulsada, como definimos al comienzo, por la necesidad de pensar la teatralidad contemporánea a través de los dispositivos que se ponen en juego en su interior. Entendimos que nuestra pertenencia al campo propiciaba una mirada que se construía en la frontera entre pensamiento y práctica, si es que esta distinción fuera posible. La indagación en las micropoéticas del teatro independiente en Córdoba fue el modo de acercarnos a nuestro problema para tratar de descubrir los movimientos al interior de la escena, para vislumbrar si existen macropoéticas (Dubatti, 2008), para indagar en sus singularidades. La voluntad que nos ha orientado en esta búsqueda no es la de establecer categorizaciones, sino la de habilitar un pensamiento en la práctica y una práctica del pensamiento.

Delimitación del objeto de estudio

Definir un objeto de estudio y las tensiones que lo atraviesan, con qué se lo confronta y problematiza, supone la toma de decisiones y la elección de un camino, entre los muchos posibles. En cada decisión sobre un tema a trabajar aparece, casi inmediatamente, una categoría de problemas que lo acompañan, ciertas orientaciones posibles en el recorrido que va a hacerse. Siguiendo a Deleuze, un objeto sobre el que nos ponemos a pensar nos modifica como sujetos, es decir, nos pensamos en él. Esto se realiza desde un punto de vista, pero este punto de vista no es el del sujeto, sino el del objeto. Los puntos de vista de uno y otro surgen en forma conjunta y varían, lo que da lugar a distintos planos, a distintas perspectivas. La mirada, la perspectiva, opera sobre nosotros, nos modifica. No modifica solo la manera de ver, el punto de vista, modifica nuestra manera de ser frente al objeto. Se

relativiza de este modo el concepto de ‘afuera’, del teatro como objeto externo que necesita ser analizado: somos nosotros quienes nos analizamos, damos respuestas variables, dentro y con el objeto. El problema actoral es entonces el encuentro con un signo, una fuerza que nos afecta y se introduce en nuestro punto de vista, realizando un movimiento que busca otros puntos de vista para producir un cambio, una nueva forma.

Definimos nuestro objeto de estudio entonces, como el ‘teatro independiente actual, en la ciudad de Córdoba, y sus relaciones con el ámbito académico’. La denominación independiente puede resultar arbitraria o ambigua. Somos conscientes de que el término abre por sí mismo todo un campo controversial y que, aún más, sería plausible de una investigación específica. Sin embargo, no es tema de este trabajo el análisis de este problema. Nos referiremos a teatro independiente en todos los casos de producciones que se generan fuera de los elencos oficiales (dependientes del Estado) y también fuera del circuito comercial, en el sentido que desarrollen una dinámica de producción diferente a estos y su financiamiento no dependa exclusivamente del Estado o de un agente particular.

¿Por qué el teatro independiente? Las producciones del arte independiente construyen un entramado que constituye el discurso de una época; dan cuenta de su contexto –y lo determinan también– de un modo más acabado, sin duda, que las producciones que están sujetas a las decisiones y criterios de cualquier grupo de poder que pueda dirigir su destino, limitando su autonomía. Dichos grupos interpretan la realidad de un modo particular, según su posición en el campo, posición que tiende a asumir una visión exclusivamente relacionada con la política coyuntural, y que trasciende la percepción y la necesidad del sujeto productor de arte, con quien no mantiene generalmente un diálogo.

Si bien el arte independiente tiene su propia relación con el poder, esta relación se tramita por otras vías que las de la cultura oficial. Es el teatro, particularmente, en su condición de arte colectivo, el que tiene la posibilidad de una mirada múltiple sobre la realidad. Arte de la presencia que impacta y sobre todo es impactado de manera más directa e inmediata por esa comunidad a la que pertenece, a través de los contenidos y las formas que pone en juego, en su constante búsqueda de una poética propia, en la producción de sentido, en su voluntad experimental. Lo efímero de su condición, tal vez, lo obliga a transitar estas cuestiones de una manera más urgente. A la vez, el arte independiente está sujeto a las condiciones de producción y de difusión y, como decíamos, sufre el impacto de las fuerzas que entran en juego en su propio territorio y de las tensiones que se crean en su relación con otros campos.

El problema que nos planteamos al comienzo del trabajo puede definirse a partir de una articulación de preguntas: ¿Cuáles son los procedimientos escénicos que atraviesan las poéticas actuales en el teatro independiente de Córdoba, que permiten definir una teatralidad contemporánea? ¿Qué relaciones pueden establecerse entre esas propuestas teatrales y el ámbito académico?

De estos interrogantes nos planteamos las siguientes hipótesis:

- a) Los procedimientos recurrentes que se observan en el teatro contemporáneo tienden a introducir tensiones orientadas a forzar sus propios límites.
- b) Si se concibe el trabajo del actor bajo la condición de sujeto en constante devenir, esto posibilita entender un procedimiento de composición en pos de una obra inacabada.

c) Los procedimientos escénicos en el teatro contemporáneo, en diálogo con su hora histórica y su contexto, dan cuenta de la indiscernibilidad de las fronteras en un mundo globalizado, de un pensamiento no dialéctico que opera por desterritorialización, deconstrucción, entre otras operaciones, y que pone en crisis la noción de sujeto.

Las características particulares del objeto de investigación –objeto extenso, móvil, en permanente construcción– deben entenderse desde una perspectiva amplia que permita una interpretación de los resultados desde un punto de vista siempre provisorio. Una de nuestras hipótesis formula el carácter de inacabado de dicho objeto, es por eso que su comprensión debe efectuarse en su condición de objeto fluente.

Dada la naturaleza del objeto y la problemática, y el carácter descriptivo y exploratorio de la investigación, construimos una estrategia metodológica heterodoxa, que dio lugar a una confrontación y diálogo entre el material teórico previamente seleccionado y el que se fue incorporando en el proceso. La lectura y el análisis documental fue acompañado por una serie de técnicas de corte etnográfico. Esta estrategia se desarrolló en dos instancias principales:

Instancia de investigación teórica en torno a la teoría teatral, con las siguientes acciones:

1. Relevamiento documental en diarios y revistas y en instituciones vinculadas a la producción y formación teatral sobre las producciones teatrales y los discursos que de ellas devienen.
2. Búsqueda de antecedentes bibliográficos de trabajos sobre temas relacionados.

3. Lectura y análisis de material teórico. En la sección bibliografía se consigna el material que es resultado de una búsqueda exploratoria utilizada para la elaboración del presente proyecto.

4. Lectura, recensión e incorporación de nueva bibliografía como soporte teórico y metodológico.

5. Instancia de trabajo de campo, con las siguientes acciones:

- ✓ Entrevistas a informantes claves: actores, directores, dramaturgos, críticos, docentes, etc.
- ✓ Asistencia a espectáculos, muestras, performance y demás expresiones teatrales.
- ✓ Registro de las producciones artísticas observadas (escrito, filmico, audio, etc.).
- ✓ Observación y registro de procesos llevados a cabo en el ámbito académico.
- ✓ Asistencia y registro de conferencias, seminarios y talleres relacionados con el tema de investigación.

Resultados

Al finalizar el trabajo de investigación contamos con un amplio registro de obras observadas. Este trabajo de campo se encuentra documentado a través de notas personales, registros filmicos y de audio, así como de material gráfico. Los detalles fundamentales de este

recorrido pueden consultarse en <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/5989>.

A partir del trabajo de campo identificamos elementos emergentes en las poéticas escénicas, que de ninguna manera pretenden ser una categorización rígida ni aspira a ‘encasillar’ la obra de arte. Simplemente agrupamos, a modo de guía, rasgos que aparecieron en las distintas propuestas observadas, singularidades detectadas dentro de las teatralidades plasmadas en las obras a las que asistimos.

Nuestro interés en la vinculación entre el teatro independiente y el ámbito académico surgió a partir de la constatación de que el primero se nutría fundamentalmente del segundo. Como dan cuenta los resultados de nuestra investigación, esta primera hipótesis se fue confirmando a lo largo del proceso.

Indagar en las poéticas que construyen la teatralidad independiente supone rastrear los distintos lugares donde sucede la conformación de esas poéticas, cuáles son sus contextos de producción y los discursos de las que devienen. Esto permite un mapeo de las posiciones en el campo que fundamenta el nivel procedimental y discursivo que puede reconocerse en la escena.

Encontramos, en primer lugar, que un gran número de las obras programadas en el circuito independiente surgen como trabajos finales de las distintas cátedras de la Licenciatura en teatro de la Universidad Nacional de Córdoba. Esta situación resulta llamativa considerando que existen, en la ciudad de Córdoba, como ya mencionamos, otras dos escuelas de teatro: la Escuela Superior Integral de Teatro Roberto Arlt y el Seminario de Teatro Jollie Libois. De todas las obras relevadas que tienen su génesis en los ámbitos de formación, solo un grupo menor proviene de estas dos últimas

instituciones, la inmensa mayoría son el resultado de trabajos gestados en la Universidad. Esta circunstancia puede ser comprendida a partir del rol decisivo que tuvo el Departamento de teatro de la ahora Facultad de Artes (antes parte de la Facultad de Filosofía y Humanidades), desde su re apertura en 1985. Hemos podido recoger distintas reflexiones acerca de la incidencia del ámbito académico en el medio independiente. Por un lado, el reconocimiento del impacto positivo, el desarrollo y el crecimiento que supuso tal incidencia en el campo teatral en Córdoba. Ana Yukelson, Decana de la Facultad de Artes, reflexiona sobre este tema:

“Si uno mira nuestra Facultad, desde su creación, siempre la impronta fue de producción artística. [...] Nuestros estudiantes son gestores y productores y no tenemos ninguna materia en ese sentido. Cuando se reciben, o mucho antes, se insertan en el medio de forma totalmente profesional”. (Yukelson, 2013, p.7).

Por el otro, la conciencia de lo que significan los espacios de poder en la legitimación y en la distribución de las posiciones en el campo. Argüello Pitt, profesor de Texto teatral en la Licenciatura en teatro, analiza la cuestión aportando otro punto de vista:

“En Córdoba se abrió un campo importante profesional en la Universidad, a partir de la consolidación de la carrera en arte y de abrir espacios de investigación, financiamiento. Pero todavía el problema del sistema académico es que no deja de reproducir academia, hay trabajos con mucho estudio, pero con poco desarrollo de pensamiento”. (Argüello Pitt, 2013, p.2).

También resulta enriquecedora la palabra de quienes pertenecieron al ámbito universitario local y luego continuaron su experiencia en otros puntos del país, por ejemplo, en la ciudad de Buenos Aires. Esta distancia habilita otra perspectiva que ponemos a consideración.

“Sobre las diferencias entre la UNC y el

*IUNA*⁶. *A ver si me sale la metáfora: la UNC tiende hacia algo mucho más centrífugo, tiende a que todo se nucleee y se vincule y eso genere producción.*” (M. Israelevich, 2013, p. 4).

En líneas generales, así describen los propios hacedores el panorama teatral en la ciudad de Córdoba, otorgando un lugar central al espacio académico en la configuración del campo.

Enfocándonos en el plano de las poéticas que se ponen en escena, tal como enunciáramos al comienzo del trabajo, observamos recurrencias procedimentales que dan lugar a la conformación de micropoéticas que permiten esbozar una singularidad en la teatralidad de la ciudad de Córdoba. A continuación, detallamos algunos de los elementos que emergen en las obras relevadas, entendiendo que están en la base de la construcción de esa singularidad escénica. Estos tópicos comunes surgen del análisis del trabajo de campo.

Elementos emergentes

a) Dramaturgias colectivas

Cuando hablamos en este artículo de singularidad poética, planteamos la existencia de procedimientos compositivos en la escena actual, en la ciudad de Córdoba, que constituyen una actualización en el presente, de modos de construcción de otras épocas. Estos procedimientos que delinear una singularidad en el plano estético devienen, sin embargo, una posición ética. Como plantea José Luis Valenzuela (2004, pp. 23-24), los procedimientos, en el teatro contemporáneo, sufren este desplazamiento del terreno estético al ético. Tal es el caso de la ‘creación colectiva’, paradigmática en la ciudad de Córdoba en los años ’60 y ’70, a través

de grupos emblemáticos como La chispa, LTL⁷, entre otros, que encuentran su actualización en el teatro de nuestro tiempo. Por supuesto que el procedimiento ha variado considerablemente desde su génesis, pero ‘algo’ conserva el teatro, en la actualidad, de aquellos tiempos: el modo de concretar un texto escénico a partir de una dramaturgia, no solo de actor, sino de todas las escrituras que conforman la escena.

Estas actualizaciones que emergen no deben entenderse como una obstinación en la conservación del pasado. Por el contrario, se trata de hacer conciente su reconocimiento y con él, la diferencia que introducen en el tiempo actual, que solo puede concretarse como acción que no necesita “que ningún recuerdo explícito intervenga” porque “consiste en una acción y no en una representación”, (Bergson 2006, p. 105) que opaca el discernimiento entre percepción y recuerdo. Por su parte, Deleuze va a insistir en esta perspectiva, en palabras de Zouravichvili (2004, p. 113): “una vida, para Deleuze, es una condensación o una complicación de épocas en un solo y mismo Acontecimiento, un sistema acentrado de ecos o de correspondencias no causales.” Estos conceptos que operan una transformación en la noción de temporalidad fundamentan nuestra posición: la de considerar ciertos procedimientos constitutivos de una teatralidad particular como actualización de una historia que, sin embargo, introduce una diferencia, definiendo, en esta actualización y en su propia diferencia, una posición ética.

Para reforzar nuestro punto de vista, vincularemos en este aspecto, nuestra ya mencionada investigación del Instituto Nacional de Teatro. Allí constatábamos que

⁷Estos grupos, nacidos en Córdoba en los años ’60-’70, se proyectaron luego en distintos países de América latina y Europa como consecuencia del exilio forzoso de sus integrantes, provocado por la dictadura argentina de 1976.

⁶Instituto Universitario Nacional del Arte.

las obras registradas en la ciudad de Buenos Aires (más de cien), contaban casi todas con una dramaturgia atribuida a un autor. La excepción encontrada, en el año 2013, fue *Villa Argüello*, en cuyo programa de mano se lee: Idea y dirección: Cecilia Argüello Rena. No es un dato menor que Cecilia Argüello Rena sea originaria de la ciudad de Córdoba y que sea allí donde tuvo lugar su formación. Nótese que la directora se atribuye la ‘idea’ del espectáculo, de lo que se desprende que la dramaturgia ha sido colectiva. Afirmamos entonces que la creación colectiva, como procedimiento emergente en la teatralidad de Córdoba, actualiza, como postura ética, un recurso estético de otra época, en su propia hora histórica.

Sobre este punto tomamos la palabra de algunos entrevistados, quienes analizan y ponen en valor la creación colectiva como procedimiento que se inscribe en la base de una singularidad local, en la ciudad de Córdoba:

“Encuentro muchos antecedentes de la creación colectiva [...] Yo creo que la creación colectiva ha sido una base epistemológica de trabajo muy importante.” (Argüello Pitt, 2013, p. 3).

“Cuando hubo esa eclosión de las llamadas nuevas dramaturgias en Buenos Aires, en Córdoba es algo que ya se hacía. La dramaturgia de actor es una variante de la creación colectiva en un punto, sin ese tinte político quizás, pero sí la creación desde la escena.” (Martín, 2013, p. 2).

b) Versiones, adaptaciones o reescrituras de textos clásicos

Es importante aclarar que en la denominación ‘textos clásicos’ incluimos también algunos textos que, desde determinadas perspectivas, no formarían parte de esta clasificación. Algunos de ellos corresponden a la modernidad, incluso a la primera mitad del siglo

XX. La denominación ‘clásico’, en este caso, alude a la consideración que en general se hace de ellos, por formar ya parte de un legado cultural que los reconoce como tal. También es importante aclarar que hablamos de ‘textos’ y no de dramaturgias porque con frecuencia son textos narrativos los que se ponen en escena, adaptados o versionados en el lenguaje escénico. Este es un procedimiento recurrente que se observa en el relevamiento de obras registradas, aunque no perdemos de vista que se trata de un procedimiento recurrente en la escena contemporánea en general. En estas reescrituras se advierte el cruce de géneros, distintos mecanismos de intervención de los textos, intertextualidad, la reflexión sobre la propia escritura devenida texto escénico, etc. Asimismo, puede pensarse este rasgo bajo los mismos presupuestos con que analizáramos, en el apartado anterior, los procedimientos de otros tiempos actualizados en la escena actual.

Por medio de las entrevistas a los directores que abordan estas escrituras, notamos que todos coinciden, más allá de las diferentes perspectivas de cada uno, en la afectación que estas obras producen en el presente. Una afectación que, entendemos, abre zonas que dan cuenta de aquello que “quedó en otros tiempos sin resolver”, como planteara Adorno (2004, p. 34), que hace que el pasado sea imprevisible, como señala Mayorga (2005). Entendemos que de aquellas palabras se recupera sobre todo su dimensión política, el reconocimiento de una dimensión humana, una idea del hombre como sujeto que reincide, una y otra vez, en los mismos conflictos, en las mismas preguntas, esas preguntas que, transcurridos los siglos, no encuentran aún respuesta.

Transcribimos algunas de los puntos de vista sobre este tema, en palabras de los propios hacedores de estas poéticas. Son notables las diferentes posiciones que surgen respecto de esta actualización de los clásicos.

“La reescritura de los clásicos [...] me resulta sospechosa. El clásico te da una garantía: que le habla a todos. Ya no hay tanto riesgo, está legitimada la mirada sobre él. Ya no hay el rollo de la fidelidad o la no fidelidad, ya no importa, se ha desactivado el problema.” (Argüello Pitt, 2013, p. 3).

“Lo que más me interesa es la relación de la palabra y la actuación y qué pasa en la versión. Yo siempre trabajo con teatro clásico. Hay algo de una poderosa humanidad que yo no encuentro en muchos textos contemporáneos. Si no hay humanidad en los textos, no me interesan”. (Martín, 2013, p.5).

c) Recursos audiovisuales y multimedia

Si bien las nuevas tecnologías no pueden considerarse determinantes de la escena, es innegable la naturalización de este recurso operada en las últimas décadas.

“En Córdoba, lo que hay, es puesta en escena. No sé por dónde va el teatro de Córdoba, sé que es puesta. Todas las puestas son muy complejas, mucho video, luces, sonido, grabación, hay una cosa de montaje muy complicado”. (Argüello Pitt, 2013, p.3).

Los nuevos medios impactaron propiciando una nueva mirada en la reflexión sobre el arte, sobre el lugar desde dónde se construyen los discursos que lo definen y que intentan pensarlos. Como observa Machado (2000, p. 33), la hipermedia tiene la capacidad de abrir ese discurso, porque incorpora en su interior los propios medios del arte.

En Córdoba, podría decirse que los procedimientos oscilan entre dos extremos: desde un concepto de economía, de máxima austeridad, hasta la exhibición, de manera exacerbada, de la incorporación de otros medios, operando por superposición, saturando la escena. La preocupación no está puesta en el sentido,

en muchos casos la escena es puro procedimiento y es a través de él que deviene el sentido. Tal vez el teatro actual tenga su inscripción en esa contradicción, en su “modo de ser-con la tecnología”, como la describe Carl Mitcham (1989, p. 24): “un pluralismo de ideas que constituyen un desasosiego crítico.”

d) Procedimientos biodramáticos y procedimientos de composición vinculados al teatro documental

Tanto el biodrama como el carácter documental en la escena son procedimientos que, como planteáramos anteriormente, tienden a volver más difuso el límite entre realidad y ficción. También cabría aquí considerar, en ambos, su dimensión política, un modo de respuesta a una realidad en la que también se percibe difusa la frontera entre esta y la ficción.

En el caso del biodrama, mezcla de “biografía con teatro”, como su misma creadora, Vivi Tellas (Alejandro Ligenti, 2012) lo define, lo que se problematiza es el concepto de personaje, a partir de la puesta en crisis de la noción de sujeto en nuestro tiempo. En el caso del teatro documental, cuya forma más extrema podría rastrearse a Brecht, también introduce una tensión en el vínculo realidad-ficción, cuestionando el concepto de representación.

El biodrama, un tipo de teatralidad que surge en Buenos Aires, se ha instalado en la ciudad de Córdoba con un modo de apropiación muy particular, versionado de muchas maneras. En cuanto al carácter documental de la escena, tiene en Córdoba su antecedente más directo en el teatro de las décadas de los sesenta y setenta del siglo pasado, de la mano de la creación colectiva, deviniendo una impronta propia de la escena local. El diálogo que aquel teatro estableció con su tiempo y que hoy recupera la escena, de otro modo, debe interpretarse

dentro de las actualizaciones de las que habláramos en el punto a), actualización, recordemos, que siempre introduce la diferencia.

En la ciudad de Córdoba, el director Jorge Villegas es quizá el mayor referente de un teatro vinculado al documental, sin embargo, otros hacedores transitan por esta vía. A continuación, transcribimos un fragmento de la entrevista a José Luis Arce, en el que habla de su próximo proyecto: “Estoy ensayando un trabajo que es, según yo, docu-ficción. Se basa en cuestiones documentales y en una especie de ficción que surge como meta-teatral y ejemplifica todos los aspectos que se mencionan a nivel documental.” (Arce, 2013, entrevista personal).

También transcribimos fragmentos de las ponencias de los directores Jorge Villegas, Eugenia Hadandoniu y María Palacios en el Encuentro Jorge Díaz “La mirada abierta”⁸, referidos tanto a la dimensión documental como a la biodramática: a) “El texto que me interesa es la realidad. Me interesa la política como texto, la realidad como texto. Hago un teatro urgente, emergente, para ahora.” (Villegas, 2013, entrevista personal),

b) “*Me interesa trabajar con el actor como persona, con el material personal. [...] Concibo al actor como Performer, que pone en juego cosas de su vida y las comparte. Un teatro como ejercicio de conciencia donde poner lo que somos como personas*”. (Hadandoniu, 2013, p.6)

c) “*Estoy profundizando sobre el teatro biográfico, desde el propio testimonio de la persona o desde el testimonio de otra gente que de algún modo la atravesó.*” (Palacios, 2013, p. 4).

e) El teatro se cuestiona a sí mismo en la escena

Si bien la reflexión del arte sobre sí mismo no se inaugura

⁸Notas tomadas por Gabriela Macheret en el Encuentro Jorge Díaz “La mirada abierta” Facultad de Artes. Universidad Nacional de Córdoba, 2013.

con el teatro contemporáneo, no puede dejar de señalarse este hecho como elemento emergente en las obras que se ponen en escena en la actualidad. Creemos, además, que encuentra un lugar preponderante en la ciudad de Córdoba, marcado por la insistente presencia que tiene en los discursos escénicos; tal vez esta particularidad también pueda asociarse como marca histórica que se actualiza. Si pensamos, como ya mencionáramos, lo que significó para la escena local el teatro político y la creación colectiva como modo de construcción, es decir, un discurso conformado por la palabra colectiva, palabra crítica y reflexiva, podría comprenderse la casi naturalización de la puesta en crisis de la escena en el discurso. El teatro contemporáneo da cuenta de sus propios conflictos en su propia construcción, pero deviene un rasgo de singularidad a partir de la insistencia de este rasgo en un contexto determinado:

“El teatro me sirve como un lugar de conocimiento, de reflexión [...] Número 8, un trabajo que está pensando la propia disciplina (que sería algo de lo contemporáneo), o cómo discute su propia pregunta: qué es teatro, cómo se construye la base de lo teatral, más que problematizado por decir algo.” (Argüello Pitt, 2013, p.5).

“No ser analítico de los propios procesos puede ser muy concesivo, [...] los artistas deben ser ellos sus propios pensadores.” (Arce, 2013, p. 3).

f) El contexto local en las obras

Encontramos también que la ‘referencia al contexto local’ era otro rasgo que aparecía de manera muy frecuente en las obras a las que asistimos, en la ciudad de Córdoba. No se trata de cuánto se nombren ciertas referencias locales en la dramaturgia, no se trata de localismos, sino de una voluntad de reconocerse en lo particular que advertimos al comienzo de nuestro trabajo y que fuimos reafirmando en el trayecto recorrido. Tal

vez, la posición asumida por el Grupo La Cochera a través de su programa de mano, en el espectáculo *La fonda patriotera* [2010], de cuenta de esta intuición inicial que se fue convirtiendo en una certeza:

“La Fonda quiere celebrar el primer año del Tricentenario, porque sus integrantes no creen llegar al 2110. Así como algunos ven la vida color de rosa nosotros queremos pintarla de celeste y blanco. Por eso la llamamos Fonda Patriotera, porque queremos hacer alarde de un sentimiento que a veces nos avergüenza. Desde suelo cordobés apisonado de apodos, piropos y versos, se arma una joda alusiva al primer grito de libertad sin que el pueblo sepa aún de qué se trata (en <http://teatrolacochera.blogspot.com.ar/>. Consultado el 25 de junio de 2013.

Otro ejemplo puede encontrarse en la obra *Cosmos* (2012), que toma la biografía de Gombrowicz, sobre todo sus años en Argentina, y sitúa la ficción en una localidad serrana de la provincia de Córdoba. La obra establece contacto con los aspectos singulares locales y construye su discurso escénico desde el diálogo con ese espacio ficcional. Otro tanto ocurre con *Abel Beautiful Boy* (2013), que también se desarrolla durante la huída y refugio de los personajes en un lugar serrano. En ambos casos y por distintas razones, el propio lugar, ese ‘contexto local’, es lugar de refugio y a la vez lugar que expulsa, que introduce algo del orden de lo siniestro. Sugerimos consultar la entrevista del diario *La voz del interior* a Analía Juan, actriz que desarrolla su actividad en Córdoba, y la semejanza de sus impresiones sobre la ciudad, en esta ambigüedad que referimos. (<http://vos.lavoz.com.ar/escena/analia-juan-cordoba-se-jacta-sus-personajes-mas-brutos>) *Comedia cordobesa* (2011) o *Tesoro público* (2011), construyen también, desde la crítica, la parodia, el patetismo, la reflexión, ese espacio contextual reconocible que se presenta tanto familiar como hostil, y que deja cierta

angustia residual en el espectador. También los trabajos de Ariel Dávila y Christina Ruf, con su grupo Bineural-Monokultur, toman directamente el paisaje urbano como espacio de representación. Es el mismo espacio el que construirá la obra o, mejor dicho, el que ‘se’ construirá el propio espectador al transitarlo, como elementos de construcción escénica autorregulados: “El propio espacio urbano forma parte del concepto de la obra, de la dramaturgia”. (Dávila, 2013).⁹

Así también podemos mencionar obras que parten directamente del contexto local como base de la construcción escénica. Tal es el caso, por ejemplo, de *Kárduba* (2013), trabajo de investigación de la Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba. Por su parte, David Picotto (2013), sobre el proceso de la obra *Las Tres hermanas* (2013), nos dice: “También me planteé trabajar con lo ‘cordobés’, el cuarteto [...] Reconozco que empieza a aparecer lo cordobés en la escena, nos estamos amigando, la gente lo acepta”.

El caso que encontramos en la ciudad de Buenos Aires es, otra vez, llamativamente, el de *Villa Argüello*, de la directora Cecilia Argüello Rena, nacida y formada en la ciudad de Córdoba, mencionada anteriormente en relación a las dramaturgias colectivas. Esta obra toma el riesgo, en plena capital del país, de una composición cuyo soporte narrativo y cuyo contexto es el ‘cuarteto’, ritmo popular de la ciudad natal de Rena, que trasciende como manifestación puramente musical para devenir un acontecimiento cultural identitario. Y este riesgo no puede dejar de interpretarse como un gesto político, ético.

⁹Notas tomadas por Gabriela Macheret en el Encuentro Jorge Díaz “La mirada abierta”. Facultad de Artes. Universidad Nacional de Córdoba, 2013.

Distintas dimensiones del problema

a) La especialización

Si tomamos las fichas técnicas de las obras en cartel en la ciudad de Córdoba, podremos comprobar que, aunque existe la especialización y división en áreas de trabajo, es muy acotada. Esto puede interpretarse como un índice de la falta de desarrollo de la tarea teatral en términos de ‘profesionalización’ pero también como una mirada particular sobre la realidad que tienen su correlato en la actividad. Esta particularidad –que no se observa en la ciudad de Buenos Aires-, seguramente producto de los distintos medios que determinan el mercado, hace que aquel término ‘teatrista’ que acuñara Dubatti (2003, 111), mantenga toda su vigencia, no solo en Córdoba sino en todo el interior del país, en general.

Es cierto que hubo en la ciudad de Córdoba una evolución en la distribución de roles que intervienen en el hecho teatral -comienzan a asomar algunos nombres propios identificados con el rol de ‘productor’, entre otros-, de todos modos, la autonomía de esas funciones sigue estando asociada al teatro comercial.

b) La formación

En otro plano, también existen falencias vinculadas a la formación. Con las tres escuelas de teatro ya mencionadas - Superior Integral de Teatro Roberto Arlt (profesorado), Seminario de Teatro Jollie Libois (ambas provinciales) y la Licenciatura en Teatro (UNC)-, no contamos con estudios específicos orientados a la dirección o a la dramaturgia. Es por eso que la formación en estos campos se vuelve o bien autodidacta, con un aprendizaje que se alcanza de manera empírica o bien, debe procurarse fuera de la ciudad.

La acción del ámbito académico viene siendo

significativa en este sentido: recientes cambios en los planes de estudio en la Facultad de Artes, apertura del Doctorado en Artes desde hace ya algunos años, profesionales que vienen a ofrecer capacitación en diversas áreas. Por otro lado, los seminarios y talleres que se dictan en festivales como el de Mercosur, colaboran en esta formación fragmentada. Pero tal vez, la acción más importante sea la de algunos ‘teatristas’ que se forman fuera de la ciudad y que transfieren estos conocimientos a su medio, a través de seminarios y talleres.

“En el interior nacional, en general, hay mucha entrega, mucha búsqueda, pero mucha carencia en la formación”. (Argüello Pitt. 2013, p. 5).

“Yo hasta para estudiar tuve que ser periférico, periferia que me hizo independiente. La ventaja que tengo, quizá, con los que después, ya en la democracia tuvieron todo servido, es que yo asumí que había un largo plan de autoformación que cumplir y hasta el día de hoy lo sigo cumpliendo.” (Arce, p.7).

La realidad de un lugar como Córdoba, situado en la periferia nacional, de la que resultan condiciones de formación y de producción en cierto punto restringidas, construyen perspectivas particulares, tanto de los hacedores teatrales como de los espectadores. Las consecuencias de estas asimetrías tienen un alcance ideológico y también estético, determinan singularidades que van desde la tematización de las obras, hasta la construcción de un pensamiento artístico. El modo en que la comunidad teatral en Córdoba viene intentando superar los desequilibrios, se concreta a través de un andamiaje que se va consolidando pero que también reproduce las deficiencias de sus mecanismos.

“Respecto de Latinoamérica, faltan conquistas, como la Ley Nacional de Teatro, pero tienen movimientos populares muy fuertes. No tienen esta ‘cabeza de Goliat’ que es Buenos Aires, que se

come a todo el país; Ya, por empezar, decir ‘estoy pensando desde el interior’ es un acto crítico [...] La universidad es una usina que ha tomado hoy por hoy el teatro independiente”. (Arce, 2013, p. 2).

“En Córdoba hay un gran movimiento, se abrió un campo importante profesional en la Universidad. Pero todavía el problema del sistema académico es que no deja de reproducir academia. En el teatro pasa lo mismo, es más reproductivo de la forma que algo que arriesgue pensamientos personales. La bipolarización del sistema político pareciera ser lo mismo, no hay pensamiento autocrítico. (Argüello Pitt, 2013, p. 3).

c) La palabra

Otro de los datos notables que se verifican es en relación a la dramaturgia. En las obras que tienen lugar en la ciudad de Córdoba hay un alto porcentaje de dramaturgia colectiva en los distintos niveles escénicos. El trabajo de campo realizado a través de las entrevistas y otras instancias de observación y registro nos permiten arribar a esta conclusión. Aún aquella dramaturgia que reconoce un autor se inscribe en una dramaturgia escénica. Sin embargo, a pesar de este modo de construcción que distingue nuestro teatro, desde hace más de una década se viene gestando una nueva generación de dramaturgos locales. No solo de dramaturgos sino de dramaturgistas. En este sentido, Marco Antonio de la Parra (2012, p. 63), dramaturgo chileno, analiza la escena actual: “El campo poético se ha abierto. Llegaron los dramaturgistas y ellos observan si nuestros textos funcionan dentro de unos marcos de puestas que no son los que pensamos. Es un proceso atractivo”.

Nos interesa reflexionar en este punto, acerca de la cuestión del autor teatral, a partir de los datos relevados. Tomaremos por caso el Encuentro Regional de Teatro, desarrollado en la ciudad de Córdoba, en el año 2013,

por ser uno de los eventos que permiten una mirada panorámica del estado de la cuestión teatral en este aspecto. Atendiendo a los programas de mano de las obras encontramos que, en la mayoría de los casos, la dramaturgia se atribuye a un autor particular, aún en los casos en que las obras se definen como biodramáticas.

Conociendo muchos de los procesos particulares, sabemos que los textos resultantes pertenecen a procesos de creación colectiva, que alcanzan también a lo textual. Cabe empezar a pensar entonces, como está ocurriendo en la ciudad de Córdoba¹⁰, a quién pertenece la dramaturgia en muchos casos y si a menudo, la función de dramaturgo que atribuimos a los ‘autores’, no ha devenido en la de director-dramaturgista del propio colectivo que dirige. En gran parte de los procesos de las obras que se ponen en escena en Córdoba, son los actores quienes construyen sus personajes y también los textos de sus personajes, a partir del proceso escénico. El director se convierte más bien en el organizador de esa palabra y de las situaciones propuestas por esos actores, deviniendo dramaturgo. No hay un interés valorativo en esta observación, sino que, la importancia de advertir los tipos de procedimientos, permite pensar las estructuras composicionales que están en la base de la creación contemporánea.

Volvemos a tomar las palabras de Marco Antonio de la Parra (2012: 61), quien plantea que todo es dramaturgizado en la construcción de una obra, siendo esta construcción, en definitiva, el resultado de todas las dramaturgias puesta en juego: “El director hace una dramaturgia, el actor hace una dramaturgia, hasta el espectador hace una dramaturgia. Se está produciendo un proceso de dramaturgización permanente”.

¹⁰Notas tomadas por Gabriela Macheret en el Encuentro Jorge Díaz “La mirada abierta”. Facultad de Artes. Universidad Nacional de Córdoba, 2013.

Asimismo, resulta interesante el análisis de Alejandro Finzi sobre este tema:

“Una de las características de las escrituras para la escena de las últimas décadas es el hecho que actores y directores escriben sus propios textos. De esta conjunción emerge este modo de caracterizar los lenguajes escénicos bajo el común denominador de la palabra ‘dramaturgia’. Es una denominación terrorista y de una gran indeterminación.” (Finzi, 2012, p. 27).

Por otra parte, es de destacar el número de obras que se construyen a partir de la reescritura de obras clásicas o personajes históricos, como las ya mencionadas en el apartado correspondiente. Este modo de componer, a partir del diálogo con la palabra de otro tiempo, que en Buenos Aires tuvo su auge en la década del '90, en la ciudad de Córdoba, sin embargo, mantiene intacta su vigencia. La adaptación, versión, reescritura, intertextualidad de obras consideradas clásicas es un rasgo que caracteriza la escena local.

a) El espacio

Otro dato que nos interesa destacar es el hecho de que muchos artistas vienen trabajando desde hace tiempo en espacios alternativos. En muchos casos la elección responde a una posición estética, a una voluntad de búsqueda y experimentación en esa dirección. En otros, responde a las condiciones de producción que se presentan en la ciudad de Córdoba: la insuficiencia en la cantidad de salas –pese a que cada vez se abren más espacios escénicos, cada vez es mayor la oferta teatral– y los criterios de programación, que generalmente responden a las exigencias de los subsidios, entre otros factores. Esta realidad hace que los teatristas deban buscar otras maneras de producir, montar y difundir sus obras. Si bien las condiciones de posibilidad tienen como consecuencia la exploración estética, esta

aparece determinada por la realidad contextual.

En el caso del director Ariel Dávila, la decisión sobre el tratamiento del espacio está ligada al experimentalismo. Se propone un “espacio teatral como totalidad [...] pervertir la relación con el público. El espacio teatral no como sala sino como espacio urbano. No trasladar el teatro al espacio urbano sino que forme parte del concepto de la obra, parte de la dramaturgia”.¹¹ Sin embargo, toda posición estética tiene también un fundamento ético: “el teatro independiente está absolutamente formateado por las condiciones de producción”. (Dávila, 2013). Ese fundamento ético, para Luis Cano (2012), tiene otras implicancias:

“En el presente ha quedado esta idea de ‘lo real’ en relación al espacio. Yo valorizo más las intervenciones de los espacios, por ejemplo, en las obras de Sportivo de Bartís se ve una pared intervenida, las manchas de humedad son de un minucioso trabajo escenográfico”. (p23)

En otro sentido, Arístides Vargas (2012, p. 15), en una entrevista en la revista *Picadero*, menciona que sus obras se sitúan “en el espacio de exilio”. El exilio a que Vargas hace referencia es indudablemente el político, que comienza para él en la última dictadura argentina (1976). Pero cabe pensar en los otros tipos de exilio: los culturales. Actores como Fernando Berreta plantean su decisión de renunciar al trabajo en espacios específicamente teatrales, por la dinámica a que se ven sometidos artistas y producciones en estos espacios. Rehenes de los criterios de programación de las salas, estas son a su vez rehenes de las exigencias de los subsidios y otros condicionantes, que determinan muchas veces esas decisiones de programación.

¹¹Notas tomadas por Gabriela Macheret en el Encuentro Jorge Díaz “La mirada abierta”. Facultad de Artes. Universidad Nacional de Córdoba, 2013.

Nos interesa pensar esta situación a través de la palabra de los distintos actores que conforman el campo teatral. Cipriano Argüello Pitt, dueño de Documenta/Escénicas, una de las salas independientes más prestigiosas de la ciudad de Córdoba, nos dice:

“La programación es un problema enorme y no tiene vuelta. [...] Yo creo que el sistema de compra de función del gobierno y el pago de subsidio por función son políticas absolutamente equivocadas. Las salas son entonces lugares contenedores más que espacios de promoción y pensamiento.” (Argüello Pitt, 2013, p. 7).

Por su parte, el director José Luis Arce también siente el impacto que genera el sistema de regulación de espacios:

“Cuando surge la Ley Nacional de Teatro empiezan a compensarse las carencias de espacio. Pero en la actualidad la sala debe cumplir con el Instituto, tener un mínimo de programación, de año en año, y eso genera un sistema bastante discutible a nivel profesional [...] ¿Cómo podés profesionalizar el teatro de esa forma, con una función por semana?” (Arce, 2013, p. 5).

La directora Daniela Martín tiene un punto de vista similar a los anteriores:

“Creo que estaría bueno replantearnos la cuestión subsidios, Argentores... [...] Hay obras que se ensayan un año y medio y hacen tres meses de función. Las salas están sobrepasadas, no ganan dinero, llegan a autoabastecerse.” (Martín, 2013, p.3).

b) Sobre las poéticas y su perspectiva

A nivel de la dimensión poética en los espectáculos registrados, advertimos que el concepto de ‘lo siniestro’ ha vuelto a ser tematizado en la escena, en la ciudad de Córdoba. Ejemplifican esta afirmación obras estrenadas durante el año 2013 como *La tercera parte del mar*, *ISC-Proyecto para un solo actor*, *La*

función monstruosa, *Hoy no voy a nombrarte*, *Aquel bosque comienza a moverse* (*Resonancias Macbeth*), “Ese ejercicio del siniestro freudiano está muy en boga ahora. Yo veo en la generación nueva que les interesa ese aspecto del terror, del teatro gore” (Arce, 2013, p.7).

En la ciudad de Córdoba, en medio del eclecticismo reinante, se hace evidente una búsqueda que intenta alejarse del realismo, aparecen una diversidad de registros, actuaciones que podríamos definir como exacerbadas, exasperadas. La farsa, el expresionismo, la parodia, el grotesco, son algunos de las marcas que aparecen claramente en la escena.

La muestra del artificio, el cuerpo como materialidad escénica privilegiada¹², la repetición como recurso extremo en la base de la construcción,¹³ los procedimientos biodramáticos¹⁴, son algunos de las constantes en esta teatralidad compleja, donde los procedimientos aparecen transparentes –no así los contenidos–, se van concretando frente a la mirada del espectador, como una invitación a ser parte de la composición.

Conclusiones

A lo largo de nuestra investigación se fue conformando un objeto de estudio que vimos acrecentarse en dimensiones y en problematizaciones. La observación,

¹²Argüello Pitt, 2013: “A mí me interesa un pensamiento en el cuerpo, la materialidad del cuerpo como primer soporte”.

¹³Agüada Berteá, 2013: “La idea era trabajar en la repetición y encontrar allí la variación. El cuerpo se desgasta en la repetición, a partir de ahí, ver qué pasa con ese cuerpo”. Notas tomadas por Gabriela Macheret en el Encuentro Jorge Díaz “La mirada abierta”. Facultad de Artes. Universidad Nacional de Córdoba, 2013.

¹⁴Eugenia Hadandoniu, 2013: “Trabajo con el actor como performer, que pone en juego cosas de su vida”. Notas tomadas por Gabriela Macheret en el Encuentro Jorge Díaz “La mirada abierta”. Facultad de Artes. Universidad Nacional de Córdoba, 2013.

el registro, la puesta en tensión de los datos recogidos nos permitieron un análisis y una reflexión a dos voces, que no siempre acordaron y que, justamente por eso, se enriquecieron, ampliando las perspectivas.

No fue nuestro interés establecer valoraciones de tipo estético ni de tipo ético, no pretendimos siquiera categorizar a partir de particularidades cuyas fronteras son siempre difusas y móviles. Pensando desde presupuestos deleuzianos, la verdad ya no está ligada a los conceptos de identidad y de reconocimiento, es, en cambio, la puesta en perspectiva de múltiples y distintas posibilidades: es distancia, divergencia, es diferencia ética, el valor dado a diferentes formas de existencia. En este sentido, reconocemos ‘diferentes formas de existencia’ en lo que la misma diferencia introduce. Estas diferencias no son localizaciones meramente geográficas –Córdoba/Buenos Aires– o, más bien, son nada más y nada menos que geográficas. Son perspectivas que surgen de diferentes afectos, que determinan distintos desplazamientos y distintas formas de devenir, dando lugar a una teatralidad emergente y a unos dispositivos particulares puestos en juego en esa teatralidad.

En la entrevista realizada a José Luis Arce, el director reflexiona acerca de acerca de *Cosmos*, su última obra, a partir del texto homónimo de Gombrowicz y su relación con el contexto: ¿Cuánto entonces de una geografía, de un medio ambiente, de una atmósfera, de un aire que se respira en ese momento y no en otro, hay en una obra? (Arce, 2013, p.7).

Creemos, como afirmamos desde el principio, que unas de las problemáticas que con mayor fuerza aparecen en la teatralidad actual es la puesta en crisis de la relación realidad-ficción y la pregunta del arte acerca de sí mismo. Entendemos que ese límite débil entre

realidad y ficción que se percibe en la dinámica social, es asumido por el teatro, que borra a su vez sus propios límites, como una mirada crítica sobre el entramado de poder que construye la realidad.

Si las nuevas definiciones de la realidad dan lugar a la gran crisis ‘posmoderna’ que es la del sentido, Machado (2000, p. 134) nos advierte de la necesidad de superar la dualidad sentido-no sentido en el arte contemporáneo, superar también la función pragmática y de comunicación del lenguaje (nosotros decimos de los lenguajes), “para verlo como un fenómeno turbulento, responsable principal de las crisis humanas de desorden, inestabilidad y descubrimiento”. De este modo, ya no se trata de una contradicción o de una dualidad del sentido que hay que resolver, sino que este es presentado y aceptado en toda su ambigüedad. Este fin de la dicotomía sentido-no sentido, esta ambigüedad, se advierte claramente en el teatro en Córdoba. Román Podolsky (2012, p. 32) señala su interés en trabajar a partir del sinsentido, porque “ahí empiezan a aparecer datos y elementos inesperados”.

Como antes mencionáramos, una de las operaciones que se ponen en marcha en relación a la tensión realidad-ficción, es la reflexión, en escena, del teatro sobre sí mismo, que se registra en la mayoría de las obras. En este volver la mirada a sí mismo para exponer su propia contradicción, deviene una teatralidad que capitaliza y que actualiza, para transformar, su propia historia. Distintas formas de lo que fue la creación colectiva se actualizan como base del universo procedimental: en una dramaturgia de actor, una escritura colectiva, en los modos de producción escénica y los modos de gestión, dando lugar a una poética de la diversidad, de la multiplicidad, pero que no teme hacerse cargo de su contexto.

En este sentido, creemos que el teatro, en la ciudad de Córdoba, ha alcanzado una madurez evidente a lo largo de las últimas décadas. Sus poéticas muestran un eclecticismo que lo aleja de cualquier teatralidad clónica. En nuestras entrevistas, los informantes señalaban justamente esta diversidad, y en comparación con el teatro que se produce, por ejemplo, en Buenos Aires atribuían ese eclecticismo al primero, como una marca particular y, por el contrario, una mayor homogeneización en el segundo. “*Buenos Aires me parece que está metido en una lógica repetitiva que en Córdoba no tenemos [...] No es que se busque ese eclecticismo, sino que resulta*”. (Martín, 2013, p.5); “*Córdoba es muy ecléctica... hay lenguajes muy diferentes. En Buenos Aires se reproduce mucho el modelo muy exitoso.*” (Discienso, 2013, p. 6).

Parte de la madurez que mencionábamos en la teatralidad en Córdoba se refleja en una nueva generación de dramaturgos, al modo en que proliferó en Buenos Aires en los '90. Consideramos un signo de crecimiento el hecho de que los textos de estos jóvenes autores-directores estén siendo puestos en valor, en la última década, han comenzado a circular y a ser llevados a escena, independientemente de sus autores, como textos autónomos que encuentran interlocutores en el propio campo teatral. Tal es el caso de *Nursing Elemental-Manual de procedimientos*, de Nora Cerro, Natalia Díaz y María Fernanda Tarletta, ‘creación colectiva’, resultado de una producción de cuarto año de la Licenciatura de Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba, que participó en el Ciclo de Teatro Mario Mezzacapo, en el año 2013, a cargo del Teatro Estable de Villa María. Otro ejemplo es *¿Yo maté a Mozart?*, de Gonzalo Marull, producto de su trabajo final de la misma Licenciatura, llevada a escena por un grupo que no está vinculado al autor, en el mismo año.

Estas obras dan cuenta de dos situaciones que, a priori,

parecieran contradictorias, pero que en realidad no lo son: por un lado, la huella de la creación colectiva, en este caso actualizada en una dramaturgia colectiva, sigue siendo un modo de construcción absolutamente vigente en numerosas obras en nuestra ciudad, como analizáramos en el apartado *Dramaturgias colectivas*. Por el otro, el surgimiento de una dramaturgia local que alcanza autonomía y encuentra destinatarios en el propio campo. Asimismo, los procesos de dramaturgización que se operan en las numerosas obras clásicas que se llevan a escena, son un rasgo distintivo de esta teatralidad particular. Esta operación que singulariza al teatro en Córdoba ha contribuido al desarrollo del rol de dramaturgista entendido, como definiera Mayorga (2012, p. 5), como “versionador, adaptador, traductor [...] que custodia la opacidad y lo extraño”, para que el espectador “reciba la lengua como propia y como extranjera”.

También es importante reconocer un nuevo signo: el modo en que el teatro en Córdoba empieza a poner en valor a sus propios artistas: el ciclo Mario Mezzacapo, el Encuentro Jorge Díaz. “La mirada abierta” son algunos ejemplos. Esta puesta en valor, entendemos que surge a partir de la conciencia de contar un capital artístico propio. Del mismo modo, lo que hemos llamado *El contexto local en las obras*, va en la misma dirección: el reconocimiento de una singularidad que necesita ser expuesta y asumida.

Otro tema es la incidencia del ámbito académico como motor impulsor de la producción artística independiente, como queda claramente evidenciado en el relevamiento que puede consultarse en el apéndice de este trabajo: <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/5989>.

Entendemos que todas estas son señales de que existe en Córdoba una escena que se consolida cada vez más, que

abraza su propia singularidad, para disgregarse dentro de una libertad de la que deviene una multiplicidad poética.

Todos estos modos de ser 'en' el arte hablan de un teatro que pone en el centro de la mirada su propia fuerza creadora histórica. Esta circunstancia, lejos de transformarla en una teatralidad especular, permitió ampliar su perspectiva para reforzar su propia singularidad.

Los rasgos emergentes que encontramos: la actualización de otros momentos en el presente; el vínculo inestable entre realidad y ficción; el lugar dado al propio contexto; el diálogo con textos clásicos que actualiza los problemas y las preguntas; la experimentación en el espacio; las diferentes formas de lenguajes puestas en juego; la repetición como recurso, como modo de extrañar el discurso escénico; el vínculo directo con el espectador, desde un teatro que entiende que el acontecimiento artístico se construye con el otro; el interés en una reflexión en la práctica, construyen una multiplicidad poética como rasgo distintivo, al tiempo que habilitan cierta definición de un teatro particular, tal como lo señala Dubatti (2007):

“La escena actual evidencia una persistente voluntad desclasificadora y el auge de las micropoéticas. Entonces se trata de leer lo particular, la singularidad, el detalle, el detalle del detalle, para percibir la teatralidad en la diversidad.” (p. 13-21).

Sin embargo, como ya hemos expuesto largamente, las singularidades encontradas no son, de ninguna manera, categorías fijas. Concebimos el mundo y a los sujetos dentro de ese mundo, en permanente movimiento, en devenir constante. Es de este modo que ingresa la idea que planteáramos acerca de lo inacabado en la obra de arte. Si el sujeto no puede ser nunca concluido si, como

plantean Deleuze o Bergson, el sujeto debe pensarse en ese 'entre', en ese tiempo que ya ha dejado de ser y a la vez, aún no ha sido, permanentemente, en ese instante que se divide sin cesar, por lo que está continuamente 'siendo', el teatro re-confirma, cada vez, ese modo de existencia.

Si asistimos a una redefinición constante del sujeto, del mismo modo estarán redefiniéndose en forma constante los objetos que produce, anulándose incluso ambas categorías. Nuestra reflexión sobre uno y otro llegará siempre tarde, en tanto el sujeto es siempre retrospectivo, como plantearan Deleuze y Guattari (2010: 28). Aún así, seguiremos intentando pensarnos, aún conscientes de estar diferidos, conscientes de que la palabra retrasa aún más ese intento y vuelve el encuentro todavía más inexacto, porque el arte escapa al concepto, porque lo que intenta decir, solo puede hacerlo si no lo dice, parafraseando a Adorno (2004, p. 102). De todos modos, seguiremos intentando esa tarea, la de un pensamiento en la práctica para “mantener los niveles interlocutivos activados. Tener una interlocución fuerte, activa pero lúcida, esa mirada que vuelve, que es esa mirada reflexiva, que va colocando las cosas desde el punto de vista autoevaluativo, donde corresponde”. (Arce, 2013).

Intentar decir provisoriamente lo indecible, tarea tal vez utópica, porque al fin el arte también es eso, intentar lo imposible.

Referencias bibliográficas

- Adorno, T (2004). *Teoría estética*. Madrid: Akal.
- Argüello, C (2006). *Nuevas tendencias escénicas. Teatralidad y cuerpo en el teatro de Paco Jiménez*. Córdoba: Documenta/Escénicas.
- Balandier, G (1988). *El Desorden -Teoría del caos y las*

- Ciencias Sociales- Elogio de la fecundidad del movimiento.* Barcelona: Gedisa.
- Bartís, R (2003). *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos.* Buenos Aires: Atuel.
- Benjamin, W (2009). *Estética y política.* Buenos Aires: Las cuarenta.
- Bergson, H (2006). *Materia y memoria. Ensayo sobre la relación del cuerpo con el espíritu.* Buenos Aires: Cactus.
- Bourdieu, P.1991. *El sentido práctico.* Madrid: Taurus.
- Brie, C (2012). El escenario es umbral abierto a la memoria. Entrevista con Mariela Encina. *Picadero*, Argentina, año XI, N° 30.
- Cano, L (2012). *Escuela de marionetas. Textos dramáticos de Luis Cano.* Buenos Aires. Libro Disociado
- Cornago, O (2005) ¿Qué es la teatralidad? Paradigmas estéticos de la Modernidad. *Telondefondo. Revista de teoría y Crítica Teatral*: N° 1, agosto. www.telondefondo.org.
- Dávila, A (2013) Comunicación personal. La mirada abierta. *Encuentro de dirección teatral Jorge Díaz.* Facultad de Artes. Universidad Nacional de Córdoba. Argentina.
- De la Parra, M (2012) Confesiones de dramaturgos. Entrevista con Roberto Cossa. *Picadero*, Argentina, año XI, N° 30.
- Deleuze, G (1990) ¿Qué es un dispositivo? En AA. VV *Michel Foucault, filósofo* Barcelona: Gedisa.
- Deleuze, G y Guattari, F (2010). *Mil mesetas.* *Capitalismo y esquizofrenia.* Buenos Aires, Paidós.
- Dubatti, J (2003), Teatro argentino y destotalización: el canon de la multiplicidad. *Revista Hispánica de Flandes y Holanda*, n° 24.
- Dubatti, J (2007). *Filosofía del teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad.* Buenos Aires: Atuel. Valencia: Pre-Textos.
- Dubatti, J (2008) *Teatro comparado, cartografía teatral.* Méjico, D.F: Paso de gato.
- Finzi, A (2012) Un baqueano de imágenes poéticas. Entrevista con Beatriz Molinari. *Picadero*, Argentina, año XI. N° 30.
- Haraway, D (1995). Conocimientos situados, en *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza.* Madrid: Cátedra.
- Lingenti, A (2012) Yo inventé la palabra biodrama. *Entrevista con Vivi Tellas.* <http://www.losinrocks.com/destacados/yo-invente-la-palabra-biodrama#.UcGUw-exUcY>. [Consultado 21/06/2013].
- Machado, A (2000). *El paisaje mediático. Sobre el desafío de las poéticas tecnológicas.* Universidad de Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Mayorga, J (2005). Charlando con Juan Mayorga, en *La Ratonera* n° 15. http://www.la-ratonera.net/numero15/n15_mayorga.html
- Mayorga, J (2012). En busca de la complicidad del espectador. Entrevista con Juan José Santillán. *Picadero*, Argentina, año XI/ N° 30.

- Mitcham, C (1989). Tres formas de ser con la tecnología. Barcelona: *Anthropos*.
- Palacios, M (2009) Comunicación personal. La mirada abierta. *Encuentro de dirección teatral Jorge Díaz*. Facultad de Artes. Universidad Nacional de Córdoba.
- Podolski, R (2012). Dirigir teatro es un camino hacia lo desconocido. *Picadero* N° 30.
- Valenzuela, J (2004). *Las piedras jugosas – aproximación al teatro de Paco Giménez*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro.
- Vargas, A (2012). Un festival para no olvidar. *Picadero*, Argentina, año XI/ N° 30.
- Villegas, J (2013). Comunicación personal. La mirada abierta. *Encuentro de dirección teatral Jorge Díaz*. Facultad de Artes. Universidad Nacional de Córdoba.
- Zouravichbili, F (2004), *Deleuze-Una filosofía del acontecimiento*. Buenos Aires: Amorrortu.

Entrevistas realizadas

- Arce, José Luis (2013) Entrevista realizada por Gabriela Macheret. Córdoba, Argentina
- Argüello Pitt, Cipriano (2013) Entrevista realizada por Gabriela Macheret. Córdoba, Argentina
- Discienso, Natalia (2013) Entrevista realizada por Gabriela Macheret. Córdoba, Argentina
- Israilevich, Miguel (2013) Entrevista realizada por Luis Quinteros. Córdoba, Argentina
- Martín, Daniela (2013) Entrevista realizada por Gabriela Macheret. Córdoba, Argentina

- Paula, Romina (2013) Entrevista realizada por Luis Quinteros. Córdoba, Argentina
- Picotto, David (2013) Entrevista realizada por Gabriela Macheret. Córdoba, Argentina
- Yukelson, Ana (2014) Entrevista realizada por Gabriela Macheret. Córdoba, Argentina