



## El trabajo dramaturgico para la puesta en *sense*. Dos casos en el teatro contemporáneo argentino de Córdoba

### Dramaturgical work for the *mise en sense*. Two cases in the Argentine Contemporary Theatre of Cordoba

Fwala-lo Marin<sup>1</sup>

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina  
Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades “María Saleme de Burnichón” de la Universidad Nacional de Córdoba  
[fwalalo.marin@unc.edu.ar](mailto:fwalalo.marin@unc.edu.ar)

**Resumen:** En el trabajo analizamos puestas en escena de directores argentinos de la ciudad de Córdoba: de Gonzalo Marull la obra *Clase*, escrita por Guillermo Calderón y de Daniela Martín, *Recetaria. Estados en ebullición*, de dramaturgia colectiva. El propósito del trabajo es analizar las prácticas directoriales en los procesos de creación y las concepciones que guían el quehacer. La particularidad de los casos reside, para el primero, en la presencia del texto dramático al inicio del proceso y, para el segundo, el trabajo desde la ausencia de una escritura fijada. Ambas propuestas pueden entenderse a la luz del concepto de puesta en *sense*, o puesta en sentido disensual, de Peter Boenisch.

**Palabras clave:** Teatro contemporáneo – Dirección teatral – Dramaturgia – Puesta en escena – Proceso creativo

**Abstract:** In this paper we analyze stagings by Argentine directors from the city of Cordoba: by Gonzalo Marull’s play *Clase*, written by Guillermo Calderón, and Daniela Martín’s *Recetaria. Estados en ebullición*, a collective dramaturgy. The purpose of the work is to analyze the directorial practices in the processes of creation and the conceptions that lead their activities. The particularity of the cases lies, for the former, in the presence of dramatic text at the beginning of the process and, for the latter, in the very absence of a fixed writing. Both proposal can be understood under Peter Boenisch’s concept of *mise en sens* or *mise en dissensual sense*.

**Keywords:** Contemporary theatre – Theatre direction – Dramaturgy – Staging – Creative process

---

<sup>1</sup> Fwala-lo Marin es directora teatral, investigadora, docente y dramaturga. Doctora en Artes y Licenciada en Teatro por la Universidad Nacional de Córdoba. Actualmente investiga “El teatro contemporáneo en Córdoba entre la recuperación democrática y la avanzada neoliberal” con una beca posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina bajo la dirección del Dr. Jorge Dubatti. Su tesis doctoral se centró en las concepciones de dirección en prácticas contemporáneas del teatro independiente. Es profesora de la Universidad Provincial de Córdoba de la asignatura Textos teatrales, Taller de actuación y Taller de Trabajo Final en distintas carreras.

## Introducción

La creación de puestas en escena contemporáneas en el marco del teatro independiente en Argentina —y en especial de Córdoba, un polo teatral que aún puede jactarse de su autonomía relativa respecto de las lógicas comerciales— guarda una relación específica con la dramaturgia, que buscaremos plantear aquí. El objetivo de este trabajo es abordar las concepciones sobre dramaturgia que circulan entre directoras y directores del teatro independiente de Córdoba a la hora de pensar puestas en escena. En particular, en este escrito profundizaremos la perspectiva de dos directores, Daniela Martín y Gonzalo Marull, ya que sus propuestas presentan posibilidades diferenciadas en cuanto a sus concepciones, no por una relación de oposición sino por la singularidad de los dos casos de puestas en escena que consideraremos aquí.

Nuestra propuesta metodológica analiza las ideas, deseos, objetivos y tradiciones que los orientan a actuar en base a sus dichos en entrevistas, que fueron realizadas para nuestra investigación doctoral. En estas instancias ambos directores desarrollaron aspectos de sus concepciones directoriales en base a la ilustración con trabajos concretos. Daniela Martín se detuvo particularmente en *Recetaria. Estados en ebullición*, de dramaturgia colectiva, y Gonzalo Marull en la obra *Clase*, escrita por Guillermo Calderón. Nuestro trabajo se apoya en el análisis de los discursos de ambos directores y en algunos aspectos de las puestas en escena para observar las modalidades en que las concepciones dramáticas fueron puestas en juego. A lo largo de estas páginas consideraremos la presencia del texto para comenzar un proceso escénico o su completa ausencia como el parteaguas de los procedimientos compositivos que directores, actores y actrices y artistas técnicos llevan adelante. El propósito último de este escrito es valorar la

perspectiva singular de trabajo del texto y la escena en el marco del teatro independiente argentino.<sup>2</sup>

### **Estética material**

Partimos de la base de entender al texto como material, descontando las jerarquizaciones que las poéticas hagan sobre este, para asumir que es alterado por la escena y atraviesa procesos de afectación diversos. A su vez, desde la estética del material se entiende que los materiales textuales se emancipan de las significaciones asignadas a priori y que la búsqueda de coherencia aristotélica es innecesaria, ya que el “devenir rapsódico del teatro aparece entonces como la respuesta apropiada a este estallido del mundo” (Sarrazac *El drama en devenir* 8). La composición del texto es un:

montaje de las formas, de los tonos, todo este trabajo fragmentario de deconstrucción-reconstrucción (descoser-recoser) de las formas teatrales, parateatrales (diálogo filosófico, de manera especial) y extrateatrales (novela, novela breve, ensayo, escritura epistolar, diario, relato de vida). (Sarrazac *El drama en devenir* 8)

La perspectiva que nos permite entender las puestas en escena que analizaremos es aquella que prioriza la estética material, es decir, “la materialidad significativa de los diferentes elementos escénicos de la representación [como] los objetos y las formas llevadas por la escena, pero también el cuerpo de los actores, la luz, el sonido y el texto dicho o declamado” (Pavis *Diccionario del teatro* 283). Si bien la noción puede designar exclusivamente a los textos que componen la puesta en escena, es productivo comprender la heterogeneidad de materiales desde la lógica “teatral moderna” de la deconstrucción y el fragmento que espera ser cosido

---

<sup>2</sup> La metodología empleada describe las puestas y apela a la palabra de quienes dirigen para realizar un ejercicio crítico sobre las obras, de modo tal que las categorías teóricas planteadas tengan oportunidad de relacionarse con los ejemplos. En la tesis doctoral de quien escribe se desarrolló el marco conceptual para pensar la dirección teatral desde una perspectiva fundada en el trabajo grupal. En este trabajo se realiza un análisis original para dos espectáculos ampliando la base conceptual ya desarrollada.

por la persona directora, en este caso, rapsoda (Baillet y Naugrette “Material” 122).

De esta manera la figura de la dirección optaría por entender a la realización escénica como composición de materiales, bajo la idea de un ensamble de significantes sin significado fijo.<sup>3</sup> Para Cipriano Argüello Pitt una de las competencias de la dirección es “vislumbrar actividades que se repiten”, y que esencialmente implican la organización de materiales: recortarlos, montarlos y componerlos serían tareas cotidianas (*Dramaturgia de la dirección de escena* 49). Las decisiones apuntan a tensionar los materiales en un nuevo contexto que los desplace de sus significaciones anteriores y pueda “provocar su polisemia” (Argüello Pitt *Dramaturgia de la dirección de escena* 47). El rol de la dirección, en este esquema, tiene una centralidad dada por su poder de corte y conjunción de los materiales. Pavis, en ese mismo sentido explicita que el material en sí no porta significado y que es asunto del director “u otro carnicero” disponer de estos (*Diccionario de la performance* 200). Luego de esa combinatoria, el nuevo producto que se presenta al espectador continúa teniendo un estatuto material “carente de significado” (Pavis *Diccionario de la performance* 200).

Ahora bien, estos elementos provienen de materialidades diversas: la actuación producida por las personas actrices configura un material, el texto, los objetos concretos, el sonido. A su vez, el origen de estos y su proximidad o lejanía con lo real forma parte de los desafíos compositivos de su incorporación. Las inclusiones de materiales provenientes de lo no-artístico o la recategorización de los artísticos es una operación llevada a cabo por la dirección, de acuerdo a las conceptualizaciones de Serge Proust.

---

<sup>3</sup> En este trabajo en particular no profundizaremos teóricamente en el carácter de sujetos creadores de las personas artistas que llevan adelante los roles de dirección, actuación o arte técnico debido a que hemos elaborado esta perspectiva en otros trabajos en los que ponderamos sus aportes específicos y las dimensiones afectivas que atraviesan los procesos creativos. Nuestro abordaje de la dirección se centra en la grupalidad, por lo que invitamos a leer esta perspectiva en otros escritos que por razones de espacio no podemos abordar aquí.

La propuesta de Nathalie Heinich y Roberta Shapiro habilita igualmente considerar este tipo de inclusiones. Las autoras afirman que el proceso de artificación permitiría generar un cambio en la definición de los materiales, reconvirtiendo su estatus simbólico mediante operaciones concretas. La imbricación de varios procesos de artificación sobre materiales diversos desplaza la frontera entre lo artístico y lo no artístico:

La artificación se refiere al proceso de transformación del no-arte en arte, resultado de un trabajo complejo que genera un cambio en la definición y estatus de personas, objetos y actividades. Lejos de abarcar solo cambios simbólicos (recalificación de acciones, exaltación de actividades, acentuación de personas, desplazamiento de fronteras), la artificación descansa sobre todo sobre bases concretas: modificación del contenido y forma de la actividad, transformación de las cualidades físicas de las personas, reconstrucción de cosas, importación de nuevos objetos, reagenciamiento de dispositivos organizativos, creación de instituciones. El ensamble de estos procesos provoca un desplazamiento durable de la frontera entre el arte y el no-arte, y *no primero una elevación en la escala jerárquica interna de los diferentes campos artísticos.* (Heinich y Shapiro *De l'artification* 20)<sup>4</sup>

Desde esta perspectiva es posible considerar las distintas naturalezas de los materiales, que mediante procedimientos directoriales cruzarán el umbral del arte. El texto, por ejemplo, ya no es un continuo coherente sino “pedazos”, retazos que serán cosidos por el “autor-rapsoda, así como luego por el director” (Baillet y Naugrette “Material” 122). Florence Baillet y Catherine Naugrette aseveran que la configuración de sentidos es múltiple a partir de que “el material es puesto a trabajar en una forma polifónica, abierta” de modo que “el sentido es suspendido, plural, donde queda siempre algo por construir” (“Material” 122). El cuerpo, por su parte, goza de su carácter real en tanto se relega su capacidad para portar signos, “como expresión y trasmisor de determinados significados”, y se jerarquizan sus cualidades materiales (Fischer-Lichte *Estética de lo performativo* 71). Los

---

<sup>4</sup> La traducción es nuestra.

objetos corren el mismo destino ya que mediante procedimientos actorales o de montaje su valor como significados se disloca: una silla puede dejar de serlo para ser otro objeto o sólo materia corpórea. De este modo el problema estético queda desplazado: margina la cuestión de los significados y la representación para dar lugar a la presentación de lo real, “poner en presencia” mediante la confrontación de elementos autónomos (Baillet y Naugrette “Material” 123). Poner en escena materiales carentes de sentidos previos es darles presencia, recortarlos del mundo y apostar a su interacción. En consonancia con el régimen estético de Rancière que diferencia estos procedimientos de los que pertenecen al régimen representacional, aquel que pone en escena representaciones del mundo real mediante signos.<sup>5</sup> Baillet y Naugrette denominan “estética del material” a esta perspectiva de tratamiento de los elementos de la escena. Bajo esta perspectiva podemos afirmar que un elemento común entre las puestas en escena a analizar es una concepción que prioriza los materiales y escoge construir sentidos abiertos, priorizando el montaje —del texto, la actuación, los objetos— y el rol activo de espectadores.

Como hemos argumentado en otros trabajos, habría posiciones diferentes para entender la puesta en escena y su respectiva dirección —aún desde la perspectiva de la estética del material—. Algunas posturas consideran que la dirección organiza los sentidos y materiales de la puesta en escena (Hormigón *Trabajo dramático y puesta en escena* 132), sin embargo, nos interesa la propuesta de Peter Boenisch, en tanto plantea al teatro y la dirección como mediadores entre la composición de materiales, la audiencia y el tiempo presente<sup>6</sup>. De este modo, la dirección lleva adelante

---

<sup>5</sup> La perspectiva del material está en sintonía con el régimen estético de Rancière debido a que “suspende las conexiones ordinarias” entre forma y materia, entre entendimiento y sensibilidad (*El malestar de la estética* 41). El régimen representacional prioriza la “apariencia que refiere a una realidad que le serviría de modelo”, contraria a esta perspectiva que posterga la inscripción de significados en los materiales.

<sup>6</sup> “Como un médium, el teatro establece relaciones: a través de su producción y ejecución (*performance*), relaciona el texto escrito con el momento presente, en el cual una audiencia ve y siente el texto, mediado por la producción” (Boenisch: 21)

procesos de mediación en los cuales el rol “organiza las escenas y los sentidos que interconectan procesos de dirección y performance con actos de expectación” (Boenisch *Directing scenes and senses* 21). Para esta perspectiva, lo central es que la dirección dirija un texto por y hacia una audiencia.

De este modo Boenisch propone la idea de la *puesta en disenso*, que alude al concepto de disenso de Rancière. El disenso da cuenta de otro reparto de lo sensible, del sentido común y de “una disputa sobre qué es lo dado y en qué marco vemos algo dado” (Rancière *Dissensus* 69). Puesta en sentido disensual —“*mise en sens*” o puesta en *sense*— designa aquellas puestas que “reivindican la legitimidad de una perspectiva alternativa y de una percepción diferente” (Boenisch *Directing scenes and senses* 23). Por ello, según Boenisch, las perturbaciones del texto dramático visibles en la puesta en escena dan cuenta del “potencial de la dirección para poner en escena el disenso, emergiendo dentro del proceso en sí de mediación, ya que enmarca y potencialmente replantea nuestra percepción sensorial” (Boenisch *Directing scenes and senses* 23).

Vale la pena detenerse en el desplazamiento que Boenisch propone de una perspectiva exclusivamente semiótica a una que sostiene “los dos sentidos del “sentido” en una obra de arte” (Boenisch *Directing scenes and senses* 25). Uno, cercano a los signos y otro, a la *conmoción* del espectador, en un paralelismo a las nociones de “studium” y “punctum” de Barthes (*La cámara lúcida* 57). El autor considera que aquella dirección al servicio de una puesta en *sense* opera sobre lo estético más que sobre la representación semiótica —en consonancia con el paso del régimen representacional del arte al régimen estético desarrollados por Rancière (*Malestar de la estética* 39)—.<sup>7</sup>

El juego trilingüe entre puesta en sentido, *mise en sens* y *making sense* obliga a una polisemia necesaria entre significados, percepciones y movimiento: “Una vez más, se pone de relieve que el “sentido” del teatro es

---

<sup>7</sup> Para este tipo de dirección, Boenisch reserva el término Regie.

siempre más que el significado (semiótico), ya que necesariamente se triangula con la "energía" cinética y estética" (Boenisch *Directing scenes and senses* 39).

De este modo, el trabajo de la dirección sobre los materiales —en especial el texto— organiza la estética de los sentidos, sensibilidades y percepciones sensoriales (Boenisch *Directing scenes and senses* 21). La dirección construye la puesta en sentido —o *mise en sens* o bien *mise en sense*— que implica sentidos-significaciones, sentidos-sensorialidades, sentidos-sensaciones, sentidos-impressiones. Incluye la esfera mental de los signos y significados, superpuesta a la esfera corporal, que prioriza lo sensorial y lo afectivo. De esta forma, una dirección guiada por el disenso compone una puesta en sentido a la vez que crea una puesta en sensación, una puesta en sensorialidad, puesta en impresión(es). En este trabajo argumentaremos que ambas formas de trabajar con el texto —en *Clase* y en *Recetaria*— tienen la capacidad de producir puestas en *sense*.

### **La obra *Clase* y las dramaturgias como punto de partida**

La puesta en escena dirigida por Gonzalo Marull de *Clase* cuenta con el texto dramático de Guillermo Calderón, las actuaciones de Pablo Martella y Elisa Gagliano, iluminación de Juliana Manarino Tachella, escenografía de Kirka Marull, fotografía de Hugo Suárez y producción de María Paula Del Prato. La puesta se organiza mediante la inversión de los lugares asignados a la escena y a la audiencia, es decir, el público debe sentarse en la *escena* (entendida como la parte visible del escenario) y los actores se mueven en el proscenio. Detrás del espacio donde transcurre la actuación, los espectadores podemos ver un pizarrón apoyado en las gradas con sus butacas del teatro —que también distinguimos—.

La disposición rotada del espacio produce que espectadores y actores nos encontremos en el mismo nivel y sin separaciones, una apuesta que se multiplica al obligar a la audiencia a sentarse en butacas de escuela justo

detrás de la butaca del personaje de la estudiante. La particularidad de los objetos es su exactitud con la referencia que pretenden representar: los pupitres estudiantiles son pupitres reales de escuela, al igual que el pizarrón, el escritorio del docente o la mochila de la estudiante. La distancia de los signos escolares con sus referentes es inexistente. El vestuario también se compone mediante la réplica de la vestimenta de una estudiante secundaria con uniforme clásico de escuela privada —camisa blanca, suéter azul oscuro con escote en V, pollera oscura corta con cancanes oscuros, cabello recogido en una cola de caballo— y de la vestimenta casual de un profesor de secundario que intenta estar bien vestido —usa un saco tipo blazer pero con pantalones vaqueros y zapatillas, una camisa blanca desprolija y excesivamente suelta, el cabello corto pero con barba—. La iluminación presenta dos diseños a lo largo de todo el espectáculo, uno está destinado al principio y al final —cuando la estudiante está sola—, el otro se activa durante casi la totalidad de la obra (64 minutos) cuando ambos personajes están en escena. Para los momentos de la estudiante hay una marcada luz lateral izquierda que ilumina sólo la mitad del rostro, quedando lo demás a oscuras. Es cálida, casi caramelo y deja entrever las gradas por detrás de la actriz. El otro diseño tiene una luminaria cenital de tubos fluorescentes que replica las luces típicas de las escuelas y edificios públicos, apoyada por otras sutiles luces teatrales que iluminan la totalidad del espacio escénico en colores fríos.



Fotografía 1. Fotografía de Hugo Suárez, *Clase*, 2017, Córdoba. Imagen de difusión de la obra.

El código de actuación produce cierta “ilusión referencial” vinculada a una reproducción de la realidad, es decir, a la creación de la ilusión de la cercanía con el referente (Mauro “La metodología de actuación realista” 528).<sup>8</sup> Sin embargo, las acciones, la construcción de “corporalidades” (Fischer-Lichte), los estados y las intensidades —a los modos de Bartís— remiten a otras poéticas superadoras del realismo stanislavskiano (Mauro “La metodología de actuación realista” 539). Especialmente en la actuación de Elisa Gagliano, que propone un estado e “intensidades” actorales en el que puede leerse la inocencia de la joven estudiante, en sus movimientos contenidos ante la presencia del profesor, tímidos, de un cuerpo controlado por el dispositivo educativo (Rosenzvaig “Ricardo Bartís” 83). La estudiante levanta la mano, espera su turno para hablar, se sostiene reteniendo su cuerpo tenso en el banco escolar, encogida. Debido a que la dramaturgia le otorga al profesor el monopolio de la palabra durante extensos periodos de tiempo, en la puesta en escena de Marull la estudiante permanece sentada en un pupitre durante esas alocuciones, de espaldas a la audiencia. De esta manera, la actuación de Gagliano es visible a partir de su espalda contraída, los sutiles movimientos de sus manos recogiendo el cabello detrás de la oreja, sus pequeños intentos por solicitar la palabra adelantando apenas el torso sobre el banco. El profesor, interpretado por Pablo Martella, es de un histrionismo excesivo, tan teatral como escolar, en un monólogo interminable tan similar a una clase expositiva.

Karina Mauro señala que el realismo requiere “invisibilizar los mecanismos de la composición” de modo tal que la ocultación de los

---

<sup>8</sup> Karina Mauro distingue tres aristas del realismo: entendido como un modo de construir enunciados vinculados a características de su producción; como un “efecto de sentido” que promueve una “ilusión referencial o de transparencia” en el cual aquello que se representa pretende eruirse “tal como se dan” en la realidad, tal como Barthes define el verosímil del discurso como aquel en que los enunciados se acreditan por su proximidad al referente (1970, p. 6); y finalmente el realismo como una metodología específica de actuación vinculada a la pedagogía stanislavskiana. (Mauro “La metodología de actuación realista” 528)

procedimientos de construcción de la puesta produce en la percepción “una impresión de realidad” en vez de la percepción de una situación de representación (“La metodología de actuación realista” 528). En este caso, consideramos que en vez de ocultamiento de los procedimientos hay, en especial en las actuaciones, un ejercicio de exhibición de la construcción de la actuación. Esto se debe a que ambos actores tienen más o menos la misma edad y fabrican —mediante sus actuaciones— una jerarquía basada en los años, explicitando así la asignación de lugares en base a criterios centralmente etarios. Dicha jerarquía se vuelve obscena ante la igualdad etaria entre ambos actores que construyen (y a la vez exhiben esa construcción) de desigualdad de poderes. Como hemos señalado antes, la actuación de Gagliano es impecable: no se subraya el lugar adolescente y dota de organicidad un cuerpo ingenuo. Podemos admirar este cuerpo cándido y a la vez ser conscientes de su construcción.

Si tomamos en cuenta la dramaturgia textual, observamos que uno de los dilemas que atraviesa la obra es la tensión entre las generaciones y sus proyectos de futuro —truncos o por venir—. En eso se debaten ambos personajes, en un diálogo que poco tiene de escucha por parte de la generación mayor. Entonces, si la problemática del texto está en el diferencial de poder entre generaciones y las distintas apuestas de futuro, ¿no es una forma de explotar ese problema poner en igualdad la edad de los cuerpos que encarnan esa lucha? Las corporalidades que manifiestan desigualdad —mediante performance de dos actores en igualdad etaria— declaran el artificio de construcción actoral. Esto funciona como metáfora: los dispositivos que nos hacen desiguales están contruidos, los lugares que ocupamos están asignados y los proyectos de futuro nos están dados, por lo tanto, todo eso puede ser transformado.

Como en la obra *Clase*, en los proyectos cuyo origen es textual —o al menos está presente inicialmente— afloran otras formas de vincularse con el material. Gonzalo Marull describe procesos en los que la obra está

íntimamente relacionada con la materialidad textual, ya que toma como eje de trabajo la función dramaturgica. Esta perspectiva emplaza sus cimientos en la existencia de un texto: la obra de teatro reside, en buena medida, en la dramaturgia:

salí en búsqueda de lo que se puede considerar 'la dramaturgia' pero encontré la función dramaturgica aún más que el rol del dramaturgo. (...) Los dos caminos de la función dramaturgica son componer la obra de teatro, como también pensar y reflexionar sobre el traspaso, el traslado o la transferencia del texto a la escena. (...) No sólo cuestiones de composición de obras o literatura, aprendíamos de los códigos de la escena. (Marull *Entrevista*)

La dramaturgia escrita y la dramaturgia escénica son entendidas por Marull como funciones, en las que se toma en cuenta especialmente el tránsito a la escena. La dramaturgia escrita sería el dominio exclusivo de las personas dramaturgas, mientras que la dramaturgia escénica abre paso al quehacer directorial.

[Trabajar sobre un texto ajeno] era impensado [en las enseñanzas que recibí]. Empecé a ejercitarlo desde una curiosidad dramaturgica. Descubrí que montar una es la mejor autopsia [análisis] que puedas hacer. Te va a dar, si te gusta la dramaturgia, todas esas herramientas que estabas buscando y que no sabías de qué otro lugar conseguir. (...) No dirijo con la mirada pura y exclusivamente puesta en montar la obra. Dirijo desde la pregunta '¿cómo lo hizo?'. (...) [Este modo de dirigir] vino a tensionar con otra escuela que ejercitamos: escribo/dirijo o escribo mientras los actores improvisan también. Ya había roto con ese universo, ya estaba en el universo de preguntas como ¿qué pasa si escribo por fuera del escenario, pero pensando en los códigos de la escena? ¿Lo hacemos en Córdoba? Entonces, la contraparte es ¿qué pasa si tomo un texto, por más que se haya escrito con actores ensayando?, ¿cómo lo desentraño? (Marull *Entrevista*)

En otro pasaje de la entrevista Marull grafica el traspaso, traslado o transferencia del texto a la escena con una metáfora lúdica y sentida: recuerda viajar a Uruguay desde Argentina, cuando las fichas eléctricas eran distintas era necesario llevar un adaptador especial que fuese capaz de

transportar la energía de un sitio al otro, a pesar de la incompatibilidad de los componentes. La energía del texto es incompatible con la energía de la escena y sólo mediante la función dramática podrán dar el milagro del alumbramiento de la escena. Acompañar esa transformación es un quehacer directorial:

cuando hablo de la función dramática, imagino por ejemplo, la materialidad de la obra escrita, [...] es la oruga [que] tiene que ser una mariposa. Leer *Clase* no es lo mismo que llevarla al sistema teatral. Entonces, quien dirige tiene que acompañar a la transformación de esa oruga en mariposa. Cuando [se vuelve] mariposa, la oruga se hace polvo, desaparece. Quien dirige es quien acompaña esos procesos y para poder acompañar procesos, tenés que ser una persona generosa y que escuche. (Marull *Entrevista*)

Como la oruga y la mariposa, la metáfora alude a una transición natural: entonces, el camino *inequívoco* de un texto sería transformarse en escena. Si la oruga persiste en su estado larval y no llega a su metamorfosis, quiere decir que su destino fue la muerte. El texto teatral que no ve la escena es un texto muerto. En este proceso de transformación, primeramente, la dirección asume un lugar de lector y luego de *transportador* del texto al sistema teatral. Acompañar esta transformación requiere nuevamente, de capacidades de escucha y generosidad. En la jerga, un director o directora generosa es aquella que entrega todo lo que tiene para dar con tal de que el otro, –actor, actriz o artista técnico/a– logre desplegar sus capacidades. Se ofrecen palabras que afectan la escena, se procuran actitudes habilitantes, comprensivas, humildes. Se ofrecen propuestas de hallazgos colectivos. Sin embargo, si la función dramática queda en manos exclusivamente de la dirección, se vislumbran algunas conflictividades en torno al grupo:

[Es] un problema (...) todos miran al director porque hace tres años está estudiando la obra. Sin embargo, he trabajado con técnicos a la par, que estudiaron en profundidad la obra, entonces se arma un debate que es exquisito. (Marull *Entrevista*)

El material textual estudiado únicamente por la dirección promueve que esa persona sea demandada como aquella que puede dar respuestas o

certezas sobre los problemas propios de la composición de la obra. La dirección en relación a un lugar de soledad es una preocupación permanente para muchas hacedoras y hacedores. El hecho de que el director estudie la obra antes que el resto, en solitario, lleva a que el tiempo de madurar la obra no sea compartido y no esté incluido dentro de los ensayos, reforzando la orfandad de la dirección. Consideremos que es necesaria la existencia de un afecto hacia la dramaturgia textual por parte de actores, actrices y artistas técnicos/as para que puedan interesarse por el periodo de trabajo fuera de la escena. Dicho tiempo de estudio se emparenta con el conocimiento de la obra, de las problemáticas escénicas que produce, en su relación con el mundo social, para mencionar algunas posibilidades. Luego, en el proceso de ensayos, el trabajo del director o directora –bajo la consigna de llevar un texto al sistema teatral– consta de los momentos de lectura, ensayo en busca de que acontezcan hallazgos y la repetición de estos. Marull toma como ejemplo el relato de un director de orquesta para dar cuenta de esas etapas:

*(actuando del director de orquesta)* “El trabajo del director implica el extraer de la composición”, una musicalidad, que pasa por tu brazo, que llega al instrumento del músico, eso tiene que ingresar al interior del músico y tu tarea es sacar de él, esa sonoridad, que si vos no estuvieras no la podría sacar solo. (...) No es un movimiento, no es una orden, es un trabajo que implica algo innombrable que no se puede listar. Creo que la gran tarea del director es esa, que uno planifica todo para eso, para lograr en algún ensayo decir logramos hacer con los actores esto y ahora vamos a repetirlo. (Marull *Entrevista*)

En esta lectura, la dirección asume un rol de médium entre la composición textual y la actuación, que en el trance del ensayo conseguirán arribar a una materialidad escénica, a un innombrable, un acontecimiento imposible de ser repetido y que no obstante de ello, se intenta revivirlo cada vez. En la obra *Clase* el texto sirve como punto de partida y es desde allí que se extraen problemáticas que funcionarán como directrices para la puesta en escena. Entendemos a la obra *Clase*, de este colectivo dirigido por Marull, como una puesta en *sense* en la que la actuación y el diseño escenográfico se

superponen a los sentidos (significados) del texto aportando percepciones sensoriales y movilizand o sensibilidades. La producción creativa de cada rol se ve afectada por el texto, que propone un comienzo a la labor. La puesta en *sense* propone un dispositivo de poder desigual —que va más allá de lo que el texto ofrece— al organizarse replicando el dispositivo educativo. Dicha organización espacial involucra al público de manera concreta, equiparándolos al lugar de silencio y menor jerarquía que comparten con la estudiante. A su vez, ambos actores develan el dispositivo de poder mediante el artificio actoral que los coloca en sitios desiguales, aún en la igualdad de sus edades y en la agudeza de sus actuaciones.

### **La obra *Recetaria*. Estados en ebullición y los procesos que alumbran dramaturgias**

La obra *Recetaria*. *Estados en ebullición* es producto de un proceso que decidió partir de la ausencia de texto para su construcción.<sup>9</sup> Un proceso que nace sin un texto previo implica, en palabras de Daniela Martín:

ir descubriendo lo que aparecía en los ensayos, tratar de nombrar los procedimientos, los temas que aparecían. Fue un proceso bastante particular el de *Recetaria*, como el de *Mundo Abuelo*, en el que no había un texto previo, sino que había un universo, una serie de deseos, de ganas de hacer. Pero no un texto, porque el texto te organiza. Te ofrece el nombre de los personajes, te da centro, historias. [En este proceso] no había. Por eso todo el tiempo volvíamos sobre lo que estaba apareciendo para poder organizarlo, desecharlo o seguir desarrollándolo. (Martín Entrevista)

En el caso de *Recetaria* de Martín, el texto es una transcripción de un complejo proceso de afectación de materiales en la performatividad del ensayo. En vez de ser pensado como punto de llegada, el texto es la huella de

---

<sup>9</sup> Actuación y dramaturgia: Maura Sajeve, Mauro Alegret y Fabricio Cipolla. Diseño y realización lumínica: Sara Sbiroli. Diseño escenográfico: Ariel Merlo. Realización escenográfica: M. Alegret, F. Cipolla y A. Merlo. Dirección y dramaturgia: Daniela Martín. Una producción de Convención Teatro. Obra ganadora del premio Teatros 2018, Municipalidad de Córdoba.

aquello que sucedió entre la actuación, los objetos, y los deseos de las personas que produjeron la materialidad escénica. Es decir, si este proceso comenzó desde la ausencia de un texto, fueron los intereses y pulsiones creativas de las personas artistas las que dieron origen a la producción textual. Recuperamos en extenso la entrevista para comprender la complejidad del proceso de construcción dramática:

Fue empezar a buscar libros, con qué deseábamos trabajar, qué material teníamos deseo de poner en juego. Luego, empezamos. Tuvimos algunos ensayos en los que comenzamos a improvisar a partir de recetas, cómo se hace una mayonesa, por ejemplo. Y en el primer ensayo, apareció algo de irse al orto [exceder los límites de lo aceptable] que valoramos mucho. Fue un proceso de ida y vuelta: discutir, improvisar, volver a sentarse y pensar hacia donde estábamos yendo. Hubo un momento en el que empecé a ofrecer una serie de pautas que tiene que ver con deconstruir la actuación y eso generó ciertos discursos que eran interesantes. Después, empezó a aparecer otro material que tiene que ver con la familia disfuncional, de la cual solo quedó una escena. (Martín *Entrevista*)

Inicialmente, se seleccionó un conjunto de inspiraciones para la construcción de un universo poético común. “Luego, empezamos” refiere a que pusieron el cuerpo en escena, es decir que el verdadero inicio, o el inicio que merece ser tomado como tal, es el ensayo con el cuerpo. Esas inspiraciones iniciales fueron tomando forma con la textualidad emergente de las improvisaciones, que dialogaban con las instancias de conversación o trabajo de mesa, en la que se reflexionaba sobre la producción discursiva. Esa reflexividad llevó a la dirección a ofrecer pautas concretas acerca de los temas sobre los que producir discurso: “eso generó ciertos discursos” da cuenta de que la producción de material textual está sujeta a la escena y la dirección afecta esa producción, efectuada por los actores, mediante pautas. El devenir del proceso permitió que empezara “a aparecer otro material que tiene que ver con la familia disfuncional”. Las temáticas que se abordan provienen del ensayo y de su producción discursiva, de ahí resulta la multiplicidad de temas y la lógica rapsoda que los enlaza y monta. Llegado el caso, el proceso y el vacío de material pueden constituir una temática en sí:

Fue muy potente como proceso de ensayo porque nadie le impuso nada al material sino que era trabajar con lo que iba surgiendo, eso lo valoro. A mí me cambió la forma de dirigir. (...) Era “entreguémonos al vacío y a lo que pasa” y hacer de eso una ética de trabajo y una forma de componer. No imponer, sino realmente ver si esto está saliendo y está saliendo con tanta insistencia, ¿qué lugar tiene y cómo es posible una vinculación entre esos materiales sin que esa vinculación sea narrativa, te cuente el cuentito? Porque fue un proceso en el que nosotros nos abismamos a un sinnúmero de cosas. Entonces la obra también tenía que dar cuenta de ese ‘no saber que estoy haciendo, no sé qué hacer con el otro’, que de repente se me convierte en un monstruo; no sé para qué sirve el teatro cuando la gente no llega a fin de mes. Ese nivel de incertidumbre tenía que hacerse cuerpo en la obra. No tenía que ver con generar un relato y también tenía que ver con cómo yo dirigía desde esa incertidumbre. Por eso yo siento que hubo una transformación, porque fue ser muy coherente con el proceso, con respetar eso que surgía como material (...) Es poder vincularse de manera consciente con aquello de lo que el proceso va hablando, no [con] los temas de la obra sino [con las preguntas]: ¿cómo nos vinculamos?, ¿qué nos pasa?, ¿en qué nos estamos trabando? Y en el tiempo. (Martín *Entrevista*)

Esta forma de trabajo construyó una obra que ya desde su ficha técnica señala que actores y directora son autores de la dramaturgia. La obra cuenta con la actuación de 3 artistas que son nombrados como “actriz emocional”, “actor físico” y “actor híbrido”. La mención a los tipos de actuación será explícita en el desarrollo de la obra, tanto por las formas de proceder como por parlamentos que detallan las aptitudes, capacidades y limitaciones de la técnica singular de cada una de las personas que actúan. En ese sentido, los vestuarios también refieren a diferentes abordajes en la actuación. La actriz emocional usa un vestido blanco muy delicado de telas vaporosas, con detalles de broderie y puntilla, junto con un delantal de cocina rojo, muy sencillo. En un momento, la actriz añade unas alas en su espalda, configurando por completo la imagen angelical. El actor físico tendrá dos cambios de vestuario: usa una túnica de broderie blanca con mangas anchas y un conjunto deportivo, con una remera gris y un pantalón de gimnasia de

algodón, sencillos. El actor híbrido tendrá un traje formal de colores oscuros durante toda la obra.

La escenografía de la obra consta de un mesón de metal colmado de objetos culinarios metálicos —platos, sartenes, ollas, cubiertos, jarros, pava— y una cocina vieja, blanca y manchada de hollín. En el espacio hay una silla de ruedas que la actriz emocional usará largamente. La composición visual incorpora el suelo —ya que las gradas están ubicadas por encima— haciendo uso del color negro del revestimiento propio de la sala para dispersar en él trazos de un vinilo que emula cerámicos de tonos marrones, muy típicos de cocina. En el espacio aéreo de la sala pueden verse colgados objetos culinarios metálicos, como coladores y ollas. En el fondo del espacio hay tres paneles traslúcidos que recortan el espacio y ocultan vagamente objetos detrás. La iluminación produce recortes en el espacio por zonas puntuales o por ángulos (contraluces, lateralizaciones de la luz, etc.).



Fotografía 2. Fotografía de María Palacios, *Recetaria. Estados en ebullición*, 2018, Córdoba. Imagen de difusión de la obra.

El desarrollo cronológico de la obra implica el encastre de distintas escenas mediante diferentes procedimientos de montaje en los que esa

misma lógica de costura es evidente y escapa de la lógica narrativa, de “evolución continua” de las atmósferas guiadas por el acto dramático de los personajes (Naugrette *Estética del teatro* 187). Por el contrario, se opera desde los saltos o las asociaciones de escenas por ocurrencias o resonancias poco lógicas —aclaramos en este punto que esta es una decisión de puesta en escena y hay una búsqueda expresiva en este tipo de montaje—. En el primer parlamento, la actriz emocional, Maura Sajeve, sitúa la obra: “Creo que la cocina es el lugar del mundo que más me gusta” (Sajeve et al.) y mediante una oda a las cocinas apela a la sensorialidad y a las emociones que ese espacio doméstico es capaz de convocar. A continuación, lo que sigue se sale del eje de la temática “cocina” para pasar a hablar sobre las técnicas de la actriz emocional que acaba de hacer su despliegue actoral. El actor físico es el encargado de describir las operaciones físicas que pueden leerse en el tipo de actuación de su partener: su respiración, la tensión en sus músculos o la inmovilidad respecto del espacio. Describe, elogia y critica los alcances y las limitaciones de esos tipos de actuación —su apego al texto, su tendencia habitual al llanto, su organicidad, la efectividad de su trabajo, su inmovilidad, acentuada por la silla de ruedas—. Si bien el tema se alejó de la cocina como espacio, no lo hizo con respecto a las técnicas actorales como recetas de trabajo —no sin imprimir ironía en esta idea—. Por ejemplo, inmediatamente después, el actor híbrido intenta llevar adelante operaciones conducentes al llanto, replicando parlamentos de *Edipo Rey* o *Casa de muñecas*.

Más adelante, el actor físico lleva adelante una escena de un gran despliegue corporal, con intertextos con la obra performática *Lomodrama, un butoh criollo*, estrenada en Córdoba en 2010, con la performance de reconocidos referentes del teatro físico en Argentina.<sup>10</sup> El actor opera con una escalera alta y juega con el riesgo que produce el tamaño del objeto, la

---

<sup>10</sup> La obra se estrenó en la Sala La Cochera en 2010 y contó con la actuación de Graciela Mengarelli y Oscar Rojo, la dirección de Paco Giménez, la iluminación y sonido de Fernando Castello, los objetos de José Quinteros y la dramaturgia de Silvia Villegas.

velocidad y el movimiento que imprime. El actor mantiene a la audiencia en vilo porque la escalera pudiera salir despedida de sus manos y termine eyectada hacia las butacas. El peligro es parte constitutiva de la escena. En cierto momento, la actriz emocional interviene con texto, revirtiendo la operación descriptiva que otrora el actor físico había realizado sobre su técnica. Destaca el entrenamiento, la respiración, el equilibrio, el juego de oposiciones, lo pre-expresivo, lo extracotidiano, lo sacro y lo ritual en su actuación. Sin escatimar en marco teórico, desarrolla algunas de las ideas centrales del pensamiento actoral desarrollado por Eugenio Barba, denominado Antropología teatral, y de las nociones de Jerzy Grotowski en cuanto a la actuación y el cuerpo. Estas referencias se hacen evidentes para el público con conocimientos teatrales, aunque no opaca su comprensión para quien no tiene estas referencias. Los textos del actor físico señalan la búsqueda de una poética que evite la narrativa: “¿que esperaban ver? ¿la acción, el argumento? ¿Querían ver la historia, el personaje? ¡Esto es lo que hay!” (Sajeva et al.).

Sin embargo, en lo que sigue, la escena de “la familia disfuncional”, tal como la nombró Daniela Martín en la entrevista, se desarrolla una parodia de personajes, espacios y acciones reconocibles. La narrativa aparece y aunque sea parodiada, es identificable. En esta sección de la obra cada actor lleva puesta una peluca y toma un nombre: Irma —la madre en silla de ruedas—, Julio —el patriarca— e Igna —el hijo mantenido—. Hilarante y evidente fruto de una improvisación, la lúdica abre lugar al debate de la masculinidad, de la relación entre el fútbol y la política partidaria, entre la argentinidad y la dueñidad terrateniente. La escena punza sobre la hipocresía del modelo familiar, que también surge en la entidad de cada personaje. Incluso el hijo, que pareciera tener alguna sensibilidad y empatía por los demás, se desploma ante la amenaza paterna del corte del sustento económico en caso de no guardar obediencia en su posición ideológica.

Para pasar a la siguiente *posta* de la obra, el montaje se produce por la transformación de imágenes: de la imagen parodiada y llevada al extremo de la familia arquetípica se pasa a otra imagen en la que vuelven a aparecer los actores. Se pasa de un momento representacional a uno presentacional. La acotación —que no es otra cosa que una sistematización de lo que pasó en la escena y no una orden del texto a la escena— indica: “La imagen final de la familia se deshace, el actor híbrido se levanta, todavía tapado, y se va a un costado de la escena. El actor físico se quita el vestuario de Julio, la actriz emocional se quita su peluca” (Sajeva et al.). En este nuevo cuadro la actriz emocional describe las capacidades y limitaciones del actor híbrido, que es caracterizado como “contemporáneo”. Este declara su trayectoria artística: cuando comenzó a actuar, porque lo hizo, en qué sintió el goce y en que el abandono. En este punto, se produce un debate sobre el sentido de la actuación y desde allí se precipita el final, mediante la lógica de yuxtaposición. El último cuadro ensambla textos de Clarice Lispector (*Agua viva*), de Allen Ginsberg (*Aullido*) y de Marcelo Percia (*Alejandra pizarnik, maestra de psicoanálisis*). Del texto de Percia toman la frase “A esa receta le agregamos ingredientes y la espera se transforma en irreverencia, en acto de demolición” (Sajeva et al.), de esta forma sintetizan la lógica misma de la obra.<sup>11</sup> Es decir, los fragmentos de textos, las trazas de técnicas de actuación y los recortes de improvisaciones escénicas producen un texto performático irreverente, construido a partir de fragmentos, a los modos de la rapsodia de Jean-Pierre Sarrazac.

En este proyecto escénico, el propósito y la entidad de la dramaturgia fue el registro del proceso de ensayos y los emergentes del trabajo. Las

---

<sup>11</sup> La sinopsis del espectáculo abona la misma hipótesis: “3 pelucas, 1 bigote, 1 silla de ruedas, una mesa rota; 100 grs de intensidad, ½ taza de descontrol, 4 cucharadas de pausas dramáticas, 1 conflicto entero, 1 pizca de movimientos pre-expresivos. Llanto: a gusto. Revolver, mezclar, batir, y luego actuar. Una actriz llora. No quiere moverse. Un actor grita. Desprecia los objetos escénicos, y es lógico. Un actor respira, y necesita confundirse. La directora no sabe dirigir. No encuentra las pautas. Se juntan, y hacen una obra. Lo que pueden. Lo que les sale. Un aullido. ¿Cómo componer algo, cuando está todo descompuesto?”

temáticas que aparecieron provienen del trabajo con la materia concreta del ensayo, que en este caso son los cuerpos, la técnica que cada actor lleva consigo, las interacciones en improvisaciones y la poesía que ha sido significativa y ha permeado el proceso. Nos interesa observar la costura de los materiales de la puesta en escena, ya que consideramos que están puestos a trabajar “en una forma polifónica, abierta, en la que el sentido es suspendido, plural, donde queda siempre algo por construir”, tal como propone Sarrazac (Baillet y Naugrette “Material” 122).

Daniela Martín valora la lógica rapsoda como horizonte dramático y la posibilidad de ir hacia el fin de los relatos, que aprisionan las posibilidades. Destaca que cada escena configura su propia lógica, que aun pudiendo ser narrativa, el ensamble dramático, por acción del palimpsesto, la sumatoria y la bisociación se construye una lógica no narrativa. La idea de “imponer al material” sería una consecuencia de apresurar la estabilidad de la dramaturgia con propuestas que van por encima de lo que emerge del propio proceso de trabajo. En sintonía con la pulsión de avance (Marin “Dirección teatral” 51), este atosigamiento violenta al material de manera desmedida, impidiendo que surjan hallazgos identificables. Lo nombra como una entrega al vacío, que no deja de implicar un reconocimiento y una selección de textos valiosos. La producción asume una lógica errática y requiere un agudo sentido de la observación que localice, recorte y monte lo que es meritorio para la composición de la poética. Esa tarea queda en general, en manos de quien dirige, pero en este proyecto se comparte con actores, actrices y artistas técnicos/as.

### **Palabras finales para las puestas en sentido disensual**

Desde la perspectiva de la estética del material, podemos tomar como divisor de aguas en el teatro independiente de Córdoba la existencia de un texto para comenzar a ensayar o su completa ausencia. Un texto como material previo supone que organizará el proceso y la producción del resto

de los materiales. Esto implica una lógica de afectación en la que la actuación, los objetos o inclusive los deseos de hacedoras y hacedores son afectados por el texto en primera medida. Por contraposición, un proceso que comienza sin texto significará que actuación, objetos y deseos serán el punto de partida de la dramaturgia. Estas dos posibilidades construyen caminos distintos, no sólo para el material dramático en sí, sino para todo lo demás. Tomamos los casos de Gonzalo Marull y Daniela Martín para pensar en proyectos que abordaron estas posibilidades. En el primer caso, el texto plantea ejes problemáticos vinculados al poder y las jerarquías etarias, propiciando un punto de inicio para la escena. Esta aborda y distorsiona estos ejes al exhibir su carácter de construcciones sociales, ya que los actores los actores representan una diferencia de poder basada en la edad que es ficticia, a diferencia del resto del dispositivo, que insiste en la inclusión de objetos sin distancia con el referente. En el segundo caso, las preguntas acerca de los materiales y el registro que se tiene del proceso promueven reflexiones sobre los modos en que emergen y son reconocidos los gérmenes de las escenas. A la par, la voluntad de esquivar la narrativa se convierte en un procedimiento compositivo en sí. Para ser coherentes a un proceso abismal, la dramaturgia de la obra debía hacerse eco de esa incertidumbre. La forma que la obra *Recetaria* tomó, finalmente resonó con la forma del proceso.

Las puestas en escena que analizamos pueden ser comprendidas a la luz del concepto de régimen estético del arte de Jacques Rancière, por el cual la obra no requiere aparentar la realidad a modo de modelo, sino dar lugar a “una forma sensible” —que se diferencia de aquellas ordinarias por suspender las conexiones habituales no solo “entre apariencia y realidad, sino también entre forma y materia, actividad y pasividad, entendimiento y sensibilidad”— (*El malestar de la estética* 41). Entendemos que las obras *Clase* y *Recetaria* son puestas en *sense*, lo que las inscribe en el régimen estético, por su distancia con propósitos representacionales y activar relaciones de sentido entre entendimiento y sensibilidad como entre materialidad y texto. Ambas

opciones para el proceso de creación –partir de un texto o no partir de un texto– produjeron puestas en sentido disensuales. Es decir, apostaron a crear una perspectiva de pensamiento que disienta con las relaciones ordinarias entre apariencia y realidad y que conceba una percepción afectiva y sensorial en discrepancia con lo que está dado a sentir en los discursos neoliberales. El disenso se establece con respecto a los discursos hegemónicos, que este tipo de teatro contemporáneo viene a perturbar.<sup>12</sup>

### **Agradecimientos**

Esta investigación es posible debido al apoyo del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina mediante una Beca Interna Postdoctoral y gracias a la disposición de Daniela Martín y Gonzalo Marull para revelar sus procesos de creación directorial en entrevistas.

### **Bibliografía**

Argüello Pitt, Cipriano. *Dramaturgia de la dirección de escena*. México: Paso de Gato, 2015.

Baillet, Florence y Catherine Naugrette. “Material”. *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Jean-Piere Sarrazac (dir.). México: Paso de Gato, 2013. 121-123.

Barthes, Roland. *La cámara lúcida. Nota sobre la fotografía*. Barcelona: Paidós, 1989.

Boenisch, Peter. *Directing scenes and senses: The thinking of Regie*. Manchester: Manchester University Press, 2015.

---

<sup>12</sup> Para profundizar sobre la relación entre teatro contemporáneo y Neoliberalismo, recomendamos el artículo de nuestra autoría “El rol de la dirección en el teatro independiente argentino y su potencia para abrir brechas de igualdad” y nuestra tesis doctoral *Concepciones de dirección en prácticas contemporáneas del teatro independiente de Córdoba*.

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

Heinich, Nathalie y Roberta Shapiro. *De l'artification. Enquêtes sur le passage à l'art*. Paris: Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2012.

Hormigón, Juan Antonio. *Trabajo dramaturgico y puesta en escena*. Madrid: Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2002.

Mauro, Karina. "La metodología de actuación realista como dispositivo de atenuación de la presencia del actor en teatro y cine". *Revista Brasileira Estudos da Presença* 7.3 (sept./dic. 2017): 523-550.  
<https://doi.org/10.1590/2237-266069587>.

Marin, Fwala-lo. *Concepciones de dirección en prácticas contemporáneas del teatro independiente de Córdoba* [Tesis doctoral]. Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 2021.

---. "Dirección teatral en el diálogo con el grupo: escucha, decisión y enunciación". *Acotaciones Revista de Investigación y Creación Teatral* 48 (2022): 45-63. <https://doi.org/10.32621/ACOTACIONES.2022.48.02%20>

-. "El rol de la dirección en el teatro independiente argentino y su potencia para abrir brechas de igualdad". A *Contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos* (aceptado en 2022; en prensa).

Marull, Gonzalo. Entrevista. Realizada por Fwala-lo Marin, 20 de abril de 2018. Inédita.

Martín, Daniela. Entrevista. Realizada por Fwala-lo Marin, 7 de diciembre de 2018. Inédita.

Naugrette, Catherine. *Estética del teatro*. Buenos Aires: Ediciones Artes del Sur, 2004.

Pavis, Patrice. *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. México: Paso de Gato, 2016.

-. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Paidós, 2011.

Rancière, Jacques. *Dissensus: On Politics and Aesthetics*. London and New York: Continuum, 2010.

---. *El malestar de la estética*. Buenos Aires: Capital intelectual, 2011.

Rosenzvaig, Marcos. “Ricardo Bartís. La experimentación”. *Técnicas actorales contemporáneas. Las propuestas de 16 grandes maestros*. Buenos Aires: Capital intelectual, 2012. 77-88.

Sajeva, Maura, Mauro Alegret, Fabricio Cipolla y Daniela Martín. “Recetaria. Estados en ebullición”. 2018, Córdoba, Argentina. Texto dramático inédito.

Sarrazac, Jean-Pierre. *El drama en devenir*. Traducido por Víctor Viviescas. México DF: Paso de Gato, 2009.