

Prácticas teatrales colaborativas en Mendoza. Noción de grupo y sus modificaciones



María Verónica Manzone

Conicet, FFyL- FAD UNCuyo

mv.manzone@gmail.com

Fecha de recepción: 24/08/2018. Fecha de aceptación: 25/09/2018.

Resumen

El teatro es por definición un arte colectivo; para existir como tal siempre precisa de otro; la conformación grupal es condición para la producción teatral. Sin embargo, el panorama actual de teatro pareciera afirmar lo contrario; muchos de los teatristas expresan que la idea de grupo en Mendoza es una idea vencida. Se partirá de la hipótesis de que lo grupal sigue existiendo bajo nuevos formatos; los modos de producción han sufrido modificaciones, porque deben adaptarse a las nuevas características de las prácticas teatrales y de los teatristas actuales. Se dará cuenta de la conformación de un nuevo mapa, en el cual los artistas se vinculan unos a otros a partir de asociaciones y redes de trabajo. Los cambios producidos permiten la apertura de varios interrogantes y, con ello, también aparece el problema terminológico ¿Cómo denominar las nuevas prácticas grupales en el teatro? Se recurrirá a conceptos acuñados por P. Sloterdijk y reflexiones de García Canclini para analizar los cambios producidos y se investigará el término práctica colaborativa propuesto por los autores Ary y Alpizar.

Palabras claves

grupo
asociaciones
prácticas colaborativas
creación colectiva

Collaborative Theatre Practices in Mendoza: The Notion of Group and its Modifications

Abstract

Theatre is by definition a collective art: to exist as such it always requires of others; the group formation is a condition for theatrical production. However, the present landscape for theatre seems to state the opposite, since many of the *teatristas* express that the group idea in Mendoza is an expired one. We will start from the hypothesis that the group continues to exist under new formats, considering the modifications that the forms of production have suffered because they need to adapt to the characteristics of current theatrical practices and of the *teatristas* of today. In this article, we aim to acknowledge the formation of a new map in which artists connect with each other on the basis of associations and work networks. In view of these changes, new

Keywords

Group
Associations
Collaborative Practices
Collective Creation

questions arise and a new terminological problem appears. How to denominate the new group practices in theatre? We will resort to old concepts coined by P. Sloterdijk and the reflections of García Canclini to analyze the changes produced and will we investigate the term *collaborative practice* proposed by authors Ary and Alpizar.

Introducción

La historia del teatro en tanto literatura dramática ha estado signada por la marca predominante del autor único, es decir, un dramaturgo que realiza una escritura en soledad y en la cual la única vinculación con la escena está dada por la creación de una escena virtual, que se imprime en el mismo texto. Al mismo tiempo, en el campo de la literatura, se pueden encontrar argumentaciones teóricas sobre escrituras colaborativas (Lafon y Benoit, 2008), que dan cuenta de la escasa visibilización y valorización por parte de la crítica hacia dichos modelos que rompen con la noción del autor único.

En lo que respecta al campo teatral, además, se puede observar en diferentes instituciones de divulgación y formación, que se estudia la historia del teatro a partir de la historia del texto teatral, se analizan las estéticas y poéticas en relación a los autores universales y latinoamericanos, pero poco se reflexiona en torno del hacer escénico en tanto praxis teatral (el porcentaje dedicado a las técnicas actorales y a la dirección escénica desde una visión teórica es ampliamente menor con relación al que reciben los autores y sus textos). Este desbalance suele encontrar su justificación en el hecho de que el objeto de estudio es inasible. El teatro en tanto acontecimiento escénico no puede ser contenido en un formato que permita su perdurabilidad, lo que inmediatamente lo vuelve un objeto complejo y huidizo a la hora de ser estudiado, a diferencia del texto escrito, que puede ser capturado y editado. Dice al respecto Irazábal (2009):

(...) cuando hoy pensamos en la historia del teatro y sus devenires, de lo que hablamos en realidad es de los autores. Recordamos la polémica del sesenta en función de los realistas y neovanguardistas, que claramente tuvieron una expresión escénica concreta, pero no discutimos en tanto sistemas actorales o de puestas en escena como de modos de concebir el teatro a partir de la dramaturgia. (p.6)

Si partimos de estos argumentos, se puede sostener que el estudio de dramaturgias escénicas, comprendería dos problemas: por un lado, la imposibilidad de separar texto y escena, que implica la unión de dos procesos de creación históricamente separados (el de la escritura y el de la creación escénica). Y, por otro lado, la marca de lo colectivo en la tarea de la escritura teatral, es decir, la inscripción de las dramaturgias en el concepto de autorías complejas. Los procesos vinculados a las llamadas dramaturgias escénicas presentan procedimientos de creación que, como es sabido, escapan al modelo de autor tradicional. Las mismas combinan diferentes metodologías de escritura y reescritura sobre la escena, en la escena y para la escena. Dentro de este concepto ampliado del término, podemos encontrar diferentes tipos: dramaturgia de dirección, dramaturgia de actor, dramaturgia de grupo, dramaturgia de autor con grupo, dramaturgia de autor con director, entre diferentes combinaciones.

En las artes escénicas producir en grupo no representa una novedad; no es una búsqueda que le pertenezca únicamente al siglo XX o al XXI; por el contrario, el teatro es un arte colectivo por naturaleza. Sin embargo, el concepto tradicional de dramaturgia se construye sobre modelos canónicos de escritura que continúan, aún hoy, colocando como norma al autor único. Dato que puede resultar confuso, en tanto y en cuanto, abundan realizaciones escénicas, con mayor presencia desde los años 90 hacia adelante, que se organizan bajo formatos de dramaturgias múltiples. Resulta curioso encontrar entre el campo literario y el teatral un correlato tan claro:

Un extraño tabú atraviesa la historia de la literatura: la escritura en colaboración. Mientras que las escuelas y grupos, las influencias y las corrientes han dado abundante material a profesores, críticos y biógrafos, persiste la idea de que una obra digna de estudio debe emanar de una sola persona. El autor único sigue siendo el dogma. (Lafon y Peeters, 2008: p. 7)

Cabe aclarar que, con lo señalado hasta el momento, no se pretende establecer la primacía de un tipo de modelo sobre el otro, como tampoco desvalorizar la escritura de autor tradicional; no obstante, se sostiene que las metodologías y los estudios sobre este último modelo son insuficientes a la hora de intentar analizar materiales textuales surgidos bajo el formato de dramaturgias escénicas. Por lo cual se hace necesario detenerse en una ampliación del concepto más abarcador de dramaturgia, que logre englobar las diferentes prácticas escénicas actuales, las cuales quedan relegadas y/o invisibilizadas dentro de la categoría de autor tradicional.

La ampliación del concepto dramaturgia ha sido foco de la teoría contemporánea en últimos años. En Argentina, por ejemplo, se cuenta con la mirada de Jorge Dubatti quien, a partir de la observación del teatro de posdictadura en el país, se pregunta acerca de las nuevas dramaturgias y propone una ampliación del concepto que comprende a la dramaturgia de actor, director y grupo (2002, 2012). También se puede visitar los ensayos teóricos de Josep Danan (2012), quien propone pensar el término dos sentidos: el que responde al autor tradicional y el que está del lado del tránsito y del proceso, es decir, de la escena. Cipriano Argüello Pitt, asimismo, le dedica varias páginas a estos conceptos en su reciente publicación, que precisamente se llama *Dramaturgia de la dirección de escena* (2015). Mención aparte merece el libro *Quemar la casa* de Eugenio Barba (2010), donde no solo reafirma y define la dramaturgia en correlación con la escena, sino que además apunta la importancia de una dramaturgia del espectador. Todos estos autores permiten pensar -y afirmar- que el trabajo de escritura escénica pertenece a un terreno de índole colectivo, donde el autor no es el único propietario: si vale la metáfora, el autor puede ser un posible inquilino en una casa compartida.

Ahora bien, a partir de estas nuevas miradas, el presente trabajo se propone ir un poco más allá, para pensar en particular los modos de creación que conlleva un trabajo colaborativo. El punto de partida es preguntarse qué implica crear en colaboración. Se desea estudiar en particular los modos de producción grupal de la provincia de Mendoza, haciendo especial hincapié en el caso del grupo Cajamarca Teatro¹, para profundizar desde allí sus procedimientos creativos.

Para el análisis se ha encontrado un interesante correlato con el concepto de escrituras colaborativas de la literatura, junto con el cual se propone sumar además los conceptos de esfera y espuma acuñado por Peter Sloterdijk, del cual se extraerán elementos para pensar la tarea grupal en tanto clima o atmosfera de creatividad. Mientras que para el estudio del campo será de suma importancia la reflexión sobre la creación colectiva y colaborativa, encontrada en diferentes análisis como, por ejemplo, *Proceso colaborativo en artes escénicas: Brasil y Costa Rica* de los autores Ary y Alpizar, *Producir en grupo* de Edith Scher, algunas reflexiones de Federico Irazábal desde Buenos Aires, Víctor Arrojo y Graciela González de Días Araujo desde Mendoza, sumando, además, el importantísimo trabajo sobre producciones grupales en el teatro cordobés realizado por Gabriela Halac y Cipriano Arguello Pitt.

También será de gran utilidad algunos puntos conceptuales extraídos de Néstor García Canclini, en relación a las redes de trabajo de los jóvenes creadores en México, y el artículo escrito por los autores Rimoldi y Monchietti sobre los artistas-gestores, a partir de los cuales se generarán vinculaciones con el campo teatral mendocino.

1. Grupo teatral mendocino fundado en el año 1984 por Víctor Arrojo y Sandra Viggiani. Hoy cuentan con sala propia comprada con un subsidio de I.N.T. y realiza más de dos producciones anuales. Los integrantes del espacio son además de los ya mencionados: David Maya, Melisa Lara, Hernán Ortiz, Noemí Arrojo y quien escribe el presente artículo.

Lo colectivo

Como se anticipó en la introducción, la creación bajo el formato de colectivo en el campo teatral no es una novedad, más bien todo lo contrario; el teatro es por definición un arte colectivo. Para existir como tal siempre precisa de un otro (al fin de cuentas, al menos hay que pensar en un otro como espectador).

(...) la noción de creación en colectivo es una característica inmemorial del teatro, que está presente en relatos de procesos creativos de importantes nombres de la historia del teatro mundial como Shakespeare, Molière y Brecht, entre otros. Esta noción de proceso creativo en colaboración es inherente al teatro popular, por lo que no se trata de innovación, pero sí de una reactualización de las prácticas colectivas. (Ary y Alpizar, 2015: p. 62)

Más allá de las modificaciones que a lo largo del tiempo se pueden suceder, la conformación grupal se vuelve condición para la producción teatral, como afirma Argüello Pitt (2009). O, como bien expresa Irazábal: "(...) no existe un modo de creación que no involucre la creación colectiva en tanto estamos todos dentro de una red socio-discursiva y que el proceso de creación consiste pura y exclusivamente en un modo de ubicarse dentro de esa red" (2009, p.7).

Partiendo de la cita de Irazábal, se hace evidente que para indagar acerca del concepto de grupo es necesario revisar la relación que los países latinoamericanos tienen con la noción de creación colectiva (CC). El vínculo con la misma se puede tender como un rastro o huella, de lo que hoy se denomina dramaturgia de grupo. El primer encuentro de actores y directores con una escena no escrita a priori, se da en Latinoamérica justamente con la CC. Experiencia que se dio a conocer a partir de los años 60 por el trabajo de muchos creadores entre ellos, uno de los más destacados en la materia, Enrique Buenaventura con su teatro experimental de Cali.

Se recuerda que la creación colectiva nace en oposición a un modelo de teatro moderno, en el cual se preponderaba la división de roles y la figura de autor y director por sobre el colectivo de actores y técnicos teatrales. La CC exige un artista que sea capaz de hacer el todo y las partes del todo, que no se limita ya a un solo rol restrictivo, sino que está habilitado a realizar más de uno y, con ello, abrir la posibilidad de horizontalidad en el trabajo: "Surge de esta manera la sustitución de la individualidad por un "nosotros"; un colectivo que reemplazaba la figura del autor y el director." (Argüello Pitt, 2009: 3). Entre las características más importantes de este método, que menciona Gabriela Halac (2006), debemos destacar: las temáticas ligadas al contexto social; la horizontalidad del trabajo; la oposición a la jerarquización de roles; la utilización de espacios no convencionales y nuevos usos del espacio escénico; la mínima utilización de recursos escenográficos y técnicos y, por último, aunque no por ello no menos importante, la libertad interpretativa.

Es necesario aclarar que si bien es cierto que el término no responde únicamente al teatro militante de los años 70, sino que también hubo grupos que siguieron la influencia de Grotowski (quienes se dedicaron a creaciones que se focalizaban en la investigación del cuerpo del actor y no en la función social/didáctica del teatro). No obstante, debemos destacar que en el discurso de los teatristas el término quedó sujeto únicamente al modo de teatro político-militante. En Mendoza, además, se hace necesaria la salvedad terminológica porque actualmente existe una fuerte impronta de teatro popular y comunitario, además de la presencia del elenco De sol a sol, dirigido por Ernesto Suárez, grupo que parece dar muestras suficientes de que el método de la CC sigue presente en la escena mendocina.

Desde las realizaciones de Buenaventura en los años 60 hasta la actualidad se han producido diferentes cambios; en efecto, si bien las nuevas dramaturgias colectivas pueden ser vistas como resabios de ese primer método, se presentan con características diferentes y novedosas. Además, vale aclarar que campos teatrales como Mendoza, que asumió procesos creativos bajo la modalidad de la CC, no obtuvieron el método de primera fuente. Entonces, hay que tener en cuenta, por un lado, que los teatristas que traen el método de Buenaventura, indefectiblemente realizan una transferencia en la cual se producen modificaciones; como es sabido, en toda traducción siempre hay pérdida, pero, también, ganancia. Además, por otro lado, en el caso particular de Mendoza la CC aparece mucho antes del intercambio cultural con el creador colombiano. Se realizará un breve recorrido por algunos puntos que interesa rescatar de la historia del teatro en Mendoza en relación a la CC.

La creación colectiva en Mendoza

La influencia de Ernesto “Flaco” Suárez en la provincia no es solo un dato más de la historia teatral mendocina, sino que él representa una figura faro, en palabras de Graciela González de Díaz Araujo (2010). El maestro no sólo influyó a más de tres generaciones, sino que, a lo largo de su trayectoria, contribuye en los diferentes circuitos teatrales: universitario, teatral independiente, barrial y comunitario, pubs y café concert (González, 2010). Su trayectoria trae aparejada el desarrollo de la creación colectiva como sistema creativo teatral en la provincia. Se pueden observar los vínculos que se tejen entre el maestro y las siguientes generaciones; buen ejemplo de ello es el caso de Cajamarca Teatro. Tanto Víctor Arrojo como Sandra Viggiani (director y actriz, fundadores del grupo de teatro independiente) fueron parte del elenco El Taller fundado por Suárez al regreso del exilio en Ecuador. Justamente, es en los inicios del grupo donde el maestro logra afianzar su propio sistema de CC².

No es de menor importancia esclarecer que Suárez ya realizaba creaciones de carácter colectivo antes de su exilio; ejemplo de ello es la actividad con el grupo Arlequín, con quienes en el año 1973 estrena el espectáculo *El aluvión*, realizado junto con los vecinos del barrio Virgen del Valle. En tanto la organización teatral iba de la mano de la organización político-barrial, el espectáculo resultante fue uno de los primeros en involucrar a los vecinos como protagonistas de su propia historia en el escenario. Las propuestas grupales de los años 70 pueden emparentarse no solo con la CC, sino también con el Teatro del Oprimido de Augusto Boal, en relación a lo cual se puede mencionar el uso del teatro-foro en los barrios y las asambleas post-función, en las cuales se discutía con los vecinos la situación política que el país estaba atravesando.

Volviendo a la figura del maestro Suárez, es necesario recordar su participación en el circuito universitario, ya que antes de su exilio fue director de la escuela de Teatro, la cual luego se transformará en Carrera de Arte Dramático de la Facultad de Artes de la U.N.Cuyo. En ella, el maestro ha sido profesor titular de varias cátedras. Al ser parte del plan de estudios el sistema de creación de Suárez se expande con mayor fluidez y permite una aprehensión mayor por parte de la comunidad teatral. Todos los teatristas que han pasado por la experiencia universitaria han sido sus alumnos; por otro lado, tanto artistas autodidactas, como algunos pertenecientes a la escuela popular, han asistido a los talleres independientes del maestro o han sido alumnos de alguno de sus discípulos. Con esto se pretende demostrar la vinculación directa o indirecta con su legado.

Suárez mantuvo relación profesional durante su exilio con la teatrística cordobesa María Escudero, dato que se trae a la memoria porque existe un paralelismo, en lo que respecta a la historia de la creación colectiva, entre Córdoba y Mendoza. En la

2. Con el grupo El taller trabajó en la adaptación de diferentes textos teatrales y no teatrales para la conformación de sus espectáculos, como por ejemplo el éxito *La huelga de las mujeres* versión del clásico griego *Lisístrata*.

investigación de Halac sobre el teatro independiente en Córdoba se encuentra una serie de conclusiones y reflexiones que perfectamente y, salvando las diferencias cartográficas, pueden ajustarse al contexto del teatro mendocino. Principalmente en lo que respecta a las modificaciones y cambios en el modelo de creación, y la implicancia que tuvo el método en cuanto pudo expandirse a más generaciones que las estrictamente relacionales.

También se observa un claro diálogo en relación a los cambios producidos con el paso del tiempo, léase la siguiente cita con algunas conclusiones de Halac (2006):

Con la reapertura de la democracia, los grupos de teatro que trabajaron desde mediados de los '80, dejaron de lado el aspecto de militancia política -tan fuerte en los '70-, y tomaron a la creación colectiva como parte de una metodología de trabajo que posibilitaba la creación en ese contexto de desintegración y falta de recursos. Las experiencias estéticas a partir de entonces estaban orientadas a la experimentación teatral. Lo ideológico ahora no estaba en los contenidos (...). (p. 14)

En Mendoza también se observa esta transformación en los modos de vinculación con la política en tanto militancia y su respectiva modificación en las temáticas que fueron ejes de los años 70 y 80. El sistema de creación seguirá operando con diferentes transformaciones para permitirles a los teatristas un espacio tanto para la adaptación de textos clásicos de autor, como también (más adelante) para la experimentación y la investigación de materiales escénico-textuales disímiles. Este es el caso de Cajamarca Teatro y de La rueda de los deseos ambos coordinados por discípulos y/o ex-alumnos de Ernesto Suárez.

Ahora bien, ¿todas las dramaturgias surgidas de procesos grupales son CC? Interrogante a partir del cual se abren otros: ¿cómo funciona lo grupal en el siglo XXI? ¿Qué implica crear en grupo? ¿Cómo se construye un *nosotros*? ¿Cómo es la relación entre lo individual y lo colectivo? En una conversación con Fabián Castellani, director mendocino del ya mencionado grupo La rueda de los deseos, exponía su preocupación y su duelo por la idea del grupo que hoy pareciera estar más que vencida. Sin embargo, creemos que lo grupal no ha desaparecido, sino que aparece bajo nuevos formatos más acordes a los teatristas contemporáneos. Para dar cuenta de estos cambios se utilizarán las imágenes y conceptos filosóficos de Peter Sloterdijk acuñados en su libro titulado *Esferas*.

Noción de grupo como esfera de contención

Para el filósofo, el ser humano existe en esferas, su ser-en-el-mundo es un ser-en-esfera:

Vivir en esferas significa, por tanto, habitar en lo sutil común (...) el ser-en-esferas constituye la relación fundamental para el ser humano, (...) que ha de afirmarse, reconstruirse y crecerse continuamente frente a las provocaciones del Fuera. En este sentido las esferas son también conformaciones morfo-inmunológicas. Sólo en estructuras de inmunidad, generadoras de espacio interior, pueden los seres humanos proseguir sus procesos generacionales e impulsar sus individuaciones. (Sloterdijk, 2011: 51-52)

Sloterdijk plantea que el individuo crea un clima propio y singular dentro de su esfera; en palabras del autor, crece en un invernadero de su atmósfera autógena, es decir, se genera a sí misma. Dicha auto-creación responde a ciertas circunstancias encontradas, dadas, o bien transmitidas, que generan una climatización simbólica.

Encontramos que las prácticas grupales del teatro poseen algunas de las características que propone el filósofo: la vinculación con el concepto de climatización; la materialización de un espacio-tiempo determinado (el ensayo teatral); el concepto de atmósfera autógena, en la cual son los mismos integrantes quienes con su hacer generan el tipo de dinámica singular para trabajar juntos. También el grupo gesta, de modo consciente o inconsciente, recurriendo a palabras de Sloterdijk, un cielo semiótico, del cual se desprenden inspiraciones comunes caracterizadoras (lenguaje común del elenco, las técnicas utilizadas, los procedimientos encontrados, y el acto creativo en sí mismo). Hay un adentro y un afuera claro, el sujeto lo sabe a la perfección y realizará determinadas tareas para impedir que el afuera ingrese, para con ello justamente disipar el riesgo de implosionar.

El deber-estar-juntos es autogenerado; son los mismos sujetos los que buscan argumentos para seguir bajo condiciones aun adversas. El quiebre, el desgaste del tiempo, la ruptura con el ideal del grupo, el aislamiento de algún integrante, la posible salida del proyecto de alguno de ellos son, entre otros, peligros que están siempre latentes. En el proceso se hace siempre necesario limar asperezas, ceder y encontrar el lenguaje común y, sobre todo, aferrarse al nosotros construido en la esfera. Aun así, muchos grupos fracasan en la empresa, ninguno se salva del riesgo de implosión.

A las esferas les preocupa constantemente su inevitable inestabilidad: comparten con la suerte y el cristal los riesgos de todo lo que se hace pedazos fácilmente. No serían formas de la geometría vital si no pudieran implosionar, si no fueran susceptibles a ser destruídas por la presión exterior; y menos lo serían si no estuvieran en condiciones de agrandarse bajo la presión interior del crecimiento de los grupos hasta convertirse en estructuras más ricas. Allí donde sucede la implosión desaparece el espacio común como tal. (Sloterdijk, 2011: 52)

Para el filósofo las esferas no son estructuras eternas, sino por el contrario son susceptibles a la muerte, "(...) todos los individuos han de abandonar alguna vez el espacio donde estuvieron aliados, en fuerte conexión con otros. Por eso la muerte importa más a los supervivientes que a los difuntos." (2011: 54) y agrega que la muerte tiene dos caras: una, la que abandona un cuerpo helado, y la otra, que deja restos de esferas, algunos de ellos son asimilados por otros espacios superiores y vivificados de nuevo así lo perdido puede permanecer en los recuerdos como advertencia, como fantasma, como saber (2011:54).

Cambios en los modos de vinculación: espumas

Si bien la idea de grupo hoy se presenta como una opción vencida, como se mencionó anteriormente, sigue operando, pero con ciertas modificaciones, ya que responde a nuevos modos de hacer, estos más complejos, menos claros y más híbridos, como bien lo expresa Gabriela Halac (2006).

La disposición del campo teatral ha variado en el transcurso del tiempo; el grupo tal cual se conformaba antes de las dictaduras militares y durante las mismas fue adoptando otras formas en la posdictadura. Con la aparición del Instituto Nacional del Teatro, algunos grupos lograron adquirir espacios para la construcción de salas teatrales propias, lo cual permitió un proceso de solidificación de los grupos independientes. Ahora bien, lo independiente también implica complicaciones terminológicas: la historia teatral argentina da cuenta de que dicha noción posee características precisas, lo que conlleva a preguntarse en qué medida dichas características aparecen en el contexto actual de producción en la provincia.

Del mítico teatro independiente de los años 30 al presente, ¿qué cambió? ¿Solamente lo ideológico que ya no se visibiliza en las temáticas de las obras -aunque si puede estar presente en el momento de escoger textos o de seleccionar puntos de partida en una creación o es también una modificación en la construcción de la ética de trabajo heredada de Barletta? Solo por dar un ejemplo del paso del tiempo, recuérdese que el actor modélico del teatro independiente del 30 era exclusivo de ese circuito, mientras que el artista contemporáneo, en cambio, es parte de la era de la hibridación y la multiplicidad. Pero, además, es necesario preguntarse -aunque no sea más que para instalar el debate- algo todavía más complejo: cuando decimos independiente, ¿nos estamos posicionando dentro del modelo canónico porteño? ¿Es éste realmente el modelo de lo independiente en nuestra provincia?

Súmese a la problematización sobre lo independiente, algo que no es de menor importancia, el hecho de que los nuevos modos de producción son consecuencia de un cambio en el modelo económico. Los jóvenes creadores no pueden sostener su micro-economía a partir de las taquillas de las obras realizadas en los circuitos alternativos o independientes y, por ello, salen a buscar sustento económico en otros nichos laborales.

Encontramos pertinente el estudio realizado por García Canclini en México. El autor expone que en la actualidad los artistas producen, gestionan y organizan de manera flexible y *multitask* (2012:65) y agrega:

Trabajan en proyectos de corta duración, sin contratos o en condiciones irregulares, pasando de un proyecto a otro, sin llegar a estructurar carreras. Con frecuencia movilizan sus competencias y su creatividad en procesos corporativos, cada vez diferentes. (...) los limitados ingresos y la fragilidad de sus desempeños los obligan a combinar las tareas creativas con actividades secundarias. (...) se caracteriza su actividad como “discontinuidad continua (García Canclini, 2012: 32)

Si se traza una correlación con el campo teatral se puede observar que el teatrista, paralelamente a su trabajo escénico de sala, se embarca en proyectos remunerados a corto plazo y produce espectáculos que dan rédito económico (café-concert, improvisación, *stand up*, trabajos audiovisuales, obras infantiles, obras para escuelas).

También en la actualidad se hace evidente la reducción de grupos conformados a modo de esfera: “los creadores más jóvenes no se definen a sí mismos en tanto integrantes de un grupo (...) si no en tanto colectivos vinculados entre sí por una institución de la que parten (una escuela o un taller), y por un objetivo muy concreto de trabajo” (Irazábal, 2009: 7). Las opciones laborales presentan una relación estrecha y contigua entre sí. Esto da por resultado la imagen, propuesta también por Sloterdijk, de la espuma: una burbuja unida a otra sin un centro definido.

Además, es necesario añadir el cambio en la formación de profesionales del arte. Canclini menciona que antes solo bastaba con realizar estudios académicos. Sin embargo, esto hoy en día es insuficiente, por lo que los jóvenes creadores se encargan de armar redes de conocimiento. En Mendoza, por ejemplo, los alumnos de la Facultad de Artes combinan la carrera con talleres independientes dictados por creadores, directores y actores que están actualmente en cartelera y marcan la tendencia del campo. En relación a sus intereses es que van absorbiendo las ofertas educativas del medio; esto no solo les brinda nuevos aprendizajes y nuevas formas de relacionar campos que quizás antes no eran asociados, sino que además permite una red de trabajo a futuro.

Es necesario detenerse en la imagen de la red, se propone observar el teatro mendocino como un mapa, donde los teatristas están relacionados entre sí por diferentes

lazos laborales y afectivos: algunos directores cumplen la función de actores en otras obras, comparten procesos con compañeros que luego -o al mismo tiempo- dirigirán en sus propios espectáculos, son productores o dramaturgos en procesos que no dirigen, han sido alumnos de maestros como Ernesto Suárez, realizan proyectos audiovisuales entre ellos, organizan festivales y producen espacios para el fomento de la dirección y la dramaturgia en otros artistas, etc.

Los ejemplos recién mencionados señalan que los creadores no pertenecen a un solo grupo, ni se restringen a un solo tipo o rol en el trabajo teatral. De unou otro modo, todos se relacionan entre sí conformando una red, donde cada punto del mapa puede vincularse con otro punto estableciendo asociaciones, realizando prácticas en conjunto sin perder, por esto, el propio eje de la poética particular y personal. Los autores Rimoldi y Monchietti expresarán, en relación a su propia cohorte de artistas-gestores en Buenos Aires, que una de las características más notables de los sujetos es la capacidad de agruparse y agregan que la cohorte funciona como un ecosistema de creatividad y sociabilidad (2016: 116).

Modos de producción en Mendoza

Las redes pueden tejerse entre artistas independientes que no pertenecen ningún grupo, con grupos independientes conformados, o bien, entre individuos de diferentes grupos. Lo que si se observa como una variable fija en la provincia es lo que Rimoldi y Monchietti afirman de su propia cohorte porteña y es que estas redes se encuentran enhebradas por lazos de amistad y afinidad social (2016: 117). Una característica que se puede sumar a este desarrollo es que si bien las redes pueden funcionar como asociaciones grupales, el artista no pierde su individualización en lo grupal; las características propias no solo se mantienen, sino que además pueden crecer exponencialmente gracias a las colaboraciones con otros individuos. En nuestra provincia se pueden observar, al menos, tres formatos de producciones que involucran asociaciones y trabajo en red:

a- Elencos concertados que, generalmente, se agrupan bajo un nombre que durará lo que dure la obra en cartelera. Lo que permite pensar que, aunque no trascienda, el nombre es importante y responde a la necesidad de generar una nueva identidad. El artista no puede sostener en su individualidad lo que se generó en un colectivo y, por esto, se busca una nueva identidad que los agrupe bajo una marca: una tercera persona, como bien menciona Lafón al referirse a escrituras colaborativas de Borges y Bioy Casares (Alemain, 2010).

b- Poéticas de dirección que reúnen a diferentes actores. En estos casos, el director no está interesado en la formación de un grupo estable; más bien todo lo contrario, necesita variar a los actores según lo demande la producción. Si bien aquí lo colectivo no genera un tercer nombre, muchas veces los materiales creados siguen respetando metodologías y/o procedimientos que responden a la colaboración. Usualmente, trabajan con actores con los que existe un vínculo previo (compañeros a los cuales se recurre con frecuencia por compartir ciertas ideas sobre el teatro, o bien suelen ser alumnos de sus talleres). Entre las figuras vinculadas a este tipo de modelo, en Mendoza, podemos mencionar a: Manuel García Migani, Pablo Longo, Ariel Blasco, Ivana Catanese, dejando hacia el final la figura de David Maya. Este es un caso complejo y difícil de catalogar, ya que se encuentra en el límite, sus trabajos pendulan entre producciones personales y montajes realizados dentro del grupo Cajamarca Teatro.

c- Grupos/elencos independientes con sala propia. Estos han ido generando un espacio de experimentación de la praxis teatral y han podido sostener en el tiempo

una marca identitaria de grupo independiente. Una de las características comunes que se observan es que la mayoría de estos grupos poseen un espacio físico propio que administran, por ejemplo: Cajamarca Teatro, teatro El taller, Enkosala. Esta característica admite mencionar el caso del Teatro Argonautas, que llevaba a delante el grupo La rueda de los deseos, el cual se disolvió al poco tiempo de tomar la decisión de cerrar el espacio independiente que administraban. Si bien actualmente se repuso uno de sus espectáculos, no han generado nuevos materiales bajo esa identidad.

Las tres vías de producción presentadas no son estancas, sino que son permeables a la hibridación de propuestas escénicas. Los integrantes de los grupos y salas se vinculan libremente en diferentes espacios y circuitos de creación. Sin embargo, se hacen evidentes las diferencias generacionales que componen cada espacio creativo. Con respecto a ello, resulta pertinente traer a colación una reflexión de García Canclini, quien es claro al mencionar que las generaciones adultas les adjudican a los jóvenes una falta de conciencia de lo heredado, les critican principalmente hacer uso de los espacios por los cuales no han peleado “(...) nos enfrentamos a jóvenes apáticos que no han sido capaces de articular una identidad colectiva” (G. Canclini, 2012: 56). Esta afirmación resuena entre muchos teatristas de trayectoria en Mendoza; sin embargo, es una postura fácilmente refutable, ya que a partir de lo expuesto se puede verificar que la función colectiva del teatro sigue siendo una constante.

Prácticas colaborativas

Hasta aquí probablemente haya acuerdo al menos en que lo grupal ha sido modificado, que las estructuras heredadas, tanto del teatro independiente como de la creación colectiva, no son tomadas como un método estandarizado y que, aun sí, los teatristas siguen embarcándose en un arte colectivo. Si antes podía el creador formar parte de una esfera de contención total para la creación, hoy el límite propuesto por la esfera está desdibujado; el artista es parte de burbujas que se conectan unas con otras a modo de red. Ahora bien, dicho cambio en la concepción de lo grupal debería implicar, indefectiblemente, una variación en la terminología utilizada, “no es lo mismo decir creación colectiva para referirse a Enrique Buenaventura, que decir que una parte importante del teatro porteño actual es producido a través del sistema de la creación colectiva. Usamos las mismas palabras pero para definir diferentes objetos” (Irazábal, 2019: 6). Entonces, ¿cómo nominar esas prácticas actuales que no responden necesariamente al método de CC de Buenaventura, pero que siguen apostando por la creación bajo el formato de grupo? El término prácticas colaborativas utilizado por Ary y Alpizar en un texto publicado por la revista *telóndefondo* en 2015, resulta de lo más interesante para el problema de la denominación.

Los autores plantean en el artículo que la expresión *prácticas colaborativas* surge en los 90 en San Pablo (Brasil), en grupos de trayectoria con una fuerte inclinación por la investigación de lenguajes, el término aparece primero de manera informal y, más tarde, será incorporado al léxico utilizado por la teoría. Explican:

De alguna manera, el proceso colaborativo prioriza dos aspectos que eran considerados opuestos entre sí, si contrastamos la creación colectiva con la década del director: 1) el estímulo a la creación en colectivo, que se fundamenta en el libre posicionamiento de los involucrados ante el trabajo, como era usual en la primera experiencia, y 2) la determinación de las funciones artísticas específicas para cada integrante del grupo, como era primordial en la década del director. (Ary y Alpizar, 2015:63)

Los autores exponen las diferencias con la heredada CC, plantean algunas características como las recién mencionadas y agregan que el concepto no comprende una uniformidad metodológica, sino que cada grupo o colectivo conforma una metodología acorde con sus necesidades.

De esta manera, sería más adecuado pensarlo como una especie de modo de creación teatral que posee principios comunes identificables. Estos principios motivan al colectivo a la concepción de una obra plural y representativa. Por lo tanto, estimulan al máximo el potencial artístico de cada sujeto involucrado en el proceso de creación de la obra teatral, respetando sus funciones artísticas específicas y, al mismo tiempo, estimulando la permeabilidad creativa entre todos. Constituye un modo de trabajo en el que no hay una rigidez metodológica contenida en las experiencias (...) lo que hay es un propósito de valores que permean las prácticas de diversos grupos, que de ahí conforman sus experimentos procedimentales. (Ary y Alpizar, 2015:63)

Se encuentran semejanzas con la escena mendocina, que confirman la existencia de procesos colaborativos en la provincia. Abarcar cada uno de ellos en su totalidad es una tarea que excede la extensión de este trabajo en particular y es por eso que se realizará un recorte: se propone el análisis del caso Cajamarca Teatro en dos de sus producciones, *Ruido Blanco* (2008)³ y *Las palomas* (2015)⁴. La primera dirigida por Víctor Arrojo y la segunda, con actores de Cajamarca más actores invitados y dirigida por David Maya.

El caso Cajamarca Teatro

Las producciones elegidas son afines a la expresión *experimentos procedimentales*, característica de los procesos colaborativos. Los dos espectáculos surgen de procesos que han estimulado al máximo las capacidades singulares de los integrantes y cada uno de ellos ocupaba un rol específico, sin descuidar la totalidad del espectáculo. Ejemplo de esto último es el tratamiento dramaturgico grupal de ambas piezas.

En dichas producciones, la búsqueda y la conformación de procedimientos creativos fueron tan relevantes como la construcción de la materialidad de la puesta en escena. En relación a lo primero, la exploración de procedimientos durante el proceso ha sido, al menos en el caso *Ruido blanco*, un motor del estar-juntos. Los actores, junto con el director, trabajaron creativamente, combinando estrategias de dramaturgia de actor y de dirección (luego se sumó la mirada de un autor: Sacha Barrera Oro), para generar una serie de mecanismos que forjaran una dramaturgia escénica: un discurso poético y un *estar* en escena particular.

La experiencia de *Ruido blanco* marcó un antes y un después en la historia teatral del equipo. Podemos traer a colación lo que anteriormente se mencionaba a propósito del pensamiento de Sloterdijk: una esfera puede pasar a convertirse en una estructura más fuerte o bien, en caso de implosión, los restos de la esfera quedan esparcidos para ser reutilizados por otras esferas. Los saberes generados en la burbuja de *Ruido Blanco* de algún modo se convirtieron en procedimientos que trascendieron el nicho íntimo del propio proceso; de diferentes maneras, cada integrante incorporó esos saberes a sus modos de trabajo dentro y/o fuera del grupo.

El vínculo de Cajamarca con este modo procedimental para generar dramaturgia/s es el inicio de una serie de producciones teatrales que finalizaron con el estreno de *Las palomas*. Después de *Ruido Blanco*, Arrojo dirigió bajo los mencionados procedimientos a alumnos de la Facultad de Artes y Diseño en la Práctica Escénica III; la

3. Ficha técnica: Actores: Melisa Lara, Sandra Viggiani, Verónica Nonni, Hugo Yañez y David Maya/ Escenografía y asistencia de dirección: Analía Quiroga/ Diseño lumínico: Víctor Arrojo/ Supervisión dramaturgica: Sacha Barrera Oro/ Dirección: Víctor Arrojo.

4. Ficha técnica: actores: Melisa Lara, Lucas Nasrala, Diego Martínez, Diana Moyano, Verónica Manzone/ Música: Luciano Serpa/ Escenografía: Ariana Salvo y Maimará Bracamonte/ Dirección y dramaturgia final: David Maya

obra se llamó *Atravesados por el Dakar* (2009). Siete de las actrices de esta producción universitaria se sintieron motivadas para seguir trabajando esta metodología y convocaron a David Maya para que las dirigiera; de allí, surgió *Punto ciego. Carla por el camino de mono* (2011). Finalmente, en *Las palomas* (2015), la pulsión para generar un nuevo recorrido de investigación surge de tres integrantes de Cajamarca, los cuales ya habían participado activamente en uno o más de un proceso bajo esta modalidad. Los integrantes restantes que se suman al proyecto contaban desde el inicio con la experiencia de las máquinas teatrales dictadas por Juan Comotti en la Enkosala y uno de los actores, además, recientemente había estudiado y trabajado con Pompeyo Audivert. Este dato no es menor porque, como se mencionará más adelante, existe una fuerte relación entre las máquinas teatrales de Audivert y los procesos de creación múltiple de Cajamarca.

Tanto *Ruido blanco* como *Las palomas* fueron concebidas a partir de una pulsión de investigación escénica: ensayar para crear algo que no se sabe a ciencia cierta hacia dónde va, sin texto ni idea escenográfica a priori, sin fecha de estreno próxima. Sandra Viggiani lo expresa con mucha claridad en un trabajo reflexivo a propósito del proceso de *Ruido Blanco*:

Partimos de una puesta en valor y de sinceramiento sobre nuestras pulsiones y deseos personales, encontrándonos con algunos tópicos comunes. Desde estos iniciamos trabajos de escritura dramática individual, en formato de monólogos que luego compartimos con el grupo. Esa primera etapa se supera rápidamente, para no quedar limitados en un territorio fabular definido por temas o peripecias particulares. Salimos de allí, más bien, conceptualmente huimos, fue nuestra primera fuga de una teatralidad más tradicional a partir de la cual no deseábamos construir.

La pulsión creadora puede convertirse en una regla de juego; en el caso de *Ruido blanco* esto tuvo que ver con la generación de una dramaturgia grupal, a la cual llamaron dramaturgia múltiple, regida por la fuga de la estructura dramática tradicional. Así se verifica que la instancia de la investigación escénica pasa a ser parte de la identidad del grupo, un objetivo que los reúne y contiene dentro de la esfera de trabajo. La importancia de la exploración es equivalente a la etapa de funciones, el proceso toma relevancia y se convierte en la causa del estar-juntos:

No es extraño escuchar de un artista que trabaja en un grupo de teatro –donde hay una preocupación con la investigación de lenguajes– que el proceso es tan importante como el resultado. Luego, al reforzar la importancia del proceso, se refuerza también la importancia que tiene cada artista para dicho proceso, pues, a pesar de que los integrantes de una experiencia colaborativa desempeñen funciones artísticas específicas, también son estimulados para no restringirse a su campo de actuación. (...) son llevados a participar de modo crítico y provechoso en los demás campos, a pesar de que se hayan establecido los responsables para cada instancia de creación del espectáculo. (Ary y Alpizar, 2015:63)

Etapas del proceso

Ambas piezas se construyeron a partir de procesos de larga duración, a modo de ordenar el análisis se propone mencionar las diferentes etapas dentro de la metodología de trabajo propuesta por este grupo, lo que no quiere significar un modelo de creación fijo aplicable a una generalidad.

La primera etapa consta de un tiempo dedicado a la experimentación y la exploración escénica a partir de improvisaciones desde una lógica propia, que trae aparejada

consigo la búsqueda de mecanismos de creación; otro objetivo importante de esta etapa, es el afianzamiento del colectivo en tanto creación: un lenguaje en común. Muchos autores coinciden en que lo que debe existir en esta primera etapa es una puesta en común de acuerdos, una visualización de objetivos a los que se pretende llegar. Todo esto precisa un tiempo determinado que dependerá de cada colectivo. Es el momento más denso del proceso, en el cual todo puede ser y a la vez aún no es nada, el grupo genera un caos creativo: los integrantes traen materiales propios, generan colectivamente a partir de procedimientos, y se permiten asociaciones de las más diversas. Cuando aparece el acontecimiento en el ensayo se discute sobre ello, si la reflexión es en torno al modo de elaboración del acontecimiento, generalmente se produce la puesta en palabra de posibles reglas de juego y con ello la aparición de un procedimiento creación.

El director Víctor Arrojo llama procedimiento a: “el conjunto de operaciones que estructuran un proceso de producción y determinan su resultado” (2014:37) y, cuando menciona el proceso de *Ruido blanco*, hace alusión a la utilización de lo que denomina como percepto técnico:

(...) partimos de la premisa “fugar de la estructura dramática”. Algunas de las fugas que propusimos, entre otras, fueron operar desde la presencia del cuerpo y en el discurso, evitar la relación causa-efecto en el cuerpo y en el discurso, reemplazar las circunstancias dadas por estados. (2014:48)

Por su parte, Sandra Viggiani menciona un dato no menor: los procedimientos encontrados durante el proceso fueron una combinación de la propia búsqueda sumada a la experiencia del seminario “Máquinas teatrales” dictado por Pompeyo Audivert. Algunos de los procedimientos que Viggiani releva en su reflexión teórica tienen los siguientes nombres: peligroso, frontón, técnico, confesión, García Márquez, secreto y el traductor. Cada uno de ellos podía ser utilizado por los actores durante la improvisación y, al mismo tiempo, eran herramientas operativas del director, quien desde la oscuridad de la platea podía hacer uso de ellos según su necesidad. El actor debía estar en plena escucha; el procedimiento le servía como disparador o bien como restricción “se plantean como una consigna extremadamente restrictiva, represiva, que desde la prohibición potencia la búsqueda expresiva” (Arrojo, 2014:48).

La segunda etapa que se puede mencionar es el momento de selección y ordenamiento del material obtenido de las improvisaciones, lo cual implica muchas veces una detención de la pulsión creativa. Generalmente, en esta etapa, si bien no llega a ser una norma, se hace necesario fijar el texto escénico, encontrar una dramaturgia final. En *Ruido blanco*, se optó por llamar a un dramaturgo, Sacha Barrera Oro, que junto con Arrojo fueran dando forma a un texto acabado. En cambio, en el caso de *Las palomas*, este rol fue realizado por el mismo director David Maya, cuya mirada no fue parcial debido a su presencia en la cocina de cada una de las escenas. La pulsión del director por adjudicarse este rol no es casual, responde a una fuerte inclinación por la dramaturgia, inclinación que ha demostrado a lo largo de su trayectoria.

Cuando se piensa en esta instancia de orden del proceso, se suele relacionar casi automáticamente con la conformación de la puesta en escena; asimismo, generalmente por puesta en escena suele hacerse referencia a la materialidad de un texto: cuerpo-espacio-tiempo. Ahora bien, la fórmula ordenada como 1º texto y 2º puesta en escena responde a producciones tradicionales y no necesariamente a procesos de dramaturgias escénicas. En estas últimas es difícil saber qué aparece primero: el cuerpo del actor o el texto dicho, la idea escenográfica o la dramaturgia final. En el caso de *Las palomas*, por ejemplo, dramaturgia y espacialidad son dos elementos interrelacionados entre sí y prácticamente inseparables. Además, en la obra dirigida por

Maya, primera y segunda etapa se confunden. Quizás, para este punto, valga el dato de que dos semanas antes del estreno del espectáculo, se realizó un ensayo abierto y, a partir de las discusiones surgidas allí, el director decidió cambiar el orden de las escenas, además de modificar el final de la obra. Con esto se quiere remarcar que la dramaturgia y la puesta en escena no solo se dieron de forma paralela, sino que una abarcaba a la otra y viceversa.

Si se habla de puesta en escena, un elemento en el cual detenerse es la materialidad del espacio en estas piezas (un hostel en *Ruido blanco* y una casa en *Las palomas*). Justamente el hallazgo del espacio, al cual los creadores denominan como *territorio*, dio un orden sobre el cual improvisar y, finalmente, generó una fábula interna. En el caso de *Ruido...*, el territorio daba la posibilidad de reunir situaciones y personajes disímiles, anclándolos en un espacio que les confería sentido, aun cuando el texto no renunciara a la ambigüedad y las fugas en la estructura dramática. En el segundo caso, es interesante saber que la construcción de la casa está ligada a la idea dramaturgica. La idea escenográfica parte del concepto de laberinto, que fue una imagen que reguló la construcción dramaturgica durante el proceso. En el mismo, se tenía como pulsión crear la sensación de un texto laberinto con escenas que se parecen unas a otras, pero que tienen en su interior ínfimas modificaciones. Justamente, como quien transita en un laberinto se confunde en los pasillos tan parecidos unos con otros, el texto teatral ofrecía cada escena como un rincón del laberinto. Así, la idea dramaturgica funda la idea escenográfica: la casa ocupó casi toda la superficie del espacio teatral incluyendo la zona de espectación y los espectadores debían transitar los bordes de las paredes –las cuales eran de tela transparente que permitía ver su interior– para poder observar desde allí las escenas. El espectador se transforma en dramaturgo también de la obra, porque decide qué lugares transitar del laberinto dramaturgico/espacial, completando desde su visión la ambigüedad de la fábula o dejando esos espacios vacíos, permitiéndose estar perdido en el laberinto.

Redes asociativas del grupo

Las dos producciones mencionadas poseen características de la esfera y, al mismo tiempo, de la espuma de Sloterdijk. Se puede observar con claridad la construcción de un nosotros, la autogeneración de un cielo semiótico y el uso del ensayo como un espacio de climatización. Por su parte, la estrecha relación con características basales de la espuma se hace evidente, en tanto hay relación con otros teatristas y con materiales que se encuentran por fuera de la burbuja del grupo, pero que la contamina positivamente. El trabajo creativo del elenco no se basa en el aislamiento, sino en el constante intercambio con el afuera, tómese de ejemplo el vínculo con Pompeyo Audivert, el trabajo con colegas que no son parte del elenco y súmese a ello la relación de Arrojo con el circuito universitario y la constante reflexión teórica de la praxis del grupo.

El caso propuesto demuestra que el trabajo asociativo puede darse también dentro del formato de grupo denominado independiente; los elencos forman parte del funcionamiento en red de la provincia al igual que los elencos concertados, pero con diferencias en los modos de producción.

Además, a partir del caso Cajamarca, es posible afirmar que el trabajo colaborativo permite un crecimiento de las capacidades individuales y grupales de una burbuja creativa; los hallazgos encontrados en el seno de un proceso pueden tener la posibilidad de ampliación y profundización como consecuencia de la combinación de individualizaciones. De este modo el trabajo colaborativo, incluso sin conformarse como una metodología de trabajo estructurada y rígida, permite observar características comunes en un formato de trabajo grupal que se ajusta más a la realidad escénica mendocina actual.

Conclusión final

En Mendoza, los modos de producir teatro se han ido modificando con el paso del tiempo, lo que lleva a revisar por lo menos dos categorías basales de la constitución del teatro en la provincia, como son la creación colectiva y la noción de teatro independiente. Este replanteo permitió advertir que los modos de producción han sido transformados por un cambio en los microsistemas económicos y en los medios escogidos para la formación profesional. Esta observación unida a las reflexiones conceptuales tomadas de Sloterdijk, en las cuales el concepto de esfera se vio complementado con el concepto de espuma, dio muestra de una imagen más acertada y adecuada del artista contemporáneo, quien se caracteriza por ser autogestor, emprendedor, flexible y *multitask*, además de contar con la capacidad de asociarse a otros artistas. La imagen de la red está en estrecha relación con el concepto de espuma y posibilita el intercambio y la conexión de saberes, que no necesariamente han sido gestados en un mismo grupo de trabajo.

El concepto de esfera y espuma, las asociaciones o redes de trabajo y las prácticas colaborativas dadas a conocer por los autores Ary y Alpizar permiten reconocer procedimientos y modos frecuentes en la producción grupal mendocina. Los autores visitados durante la investigación prestan herramientas para analizar el campo teatral contemporáneo y replantear el uso tradicional de determinados términos y categorías. De este modo, quedó en evidencia la necesidad de revisión terminológica que posibilite el uso de nuevas denominaciones más ajustadas y más precisas, que puedan abarcar gran parte de las prácticas escénicas de la provincia, prácticas que, aun sin seguir la metodología de la creación colectiva de Buenaventura, ni respetar los postulados del teatro independiente heredado, siguen estando atravesadas por la marca de la creación grupal.

Bibliografía

- » Alemain, E. (febrero de 2010). Entrevista a Michel Lafon (publicada en *Perfil* el 8 de febrero de 2009) [mensaje en un blog] recuperado de <http://ezequielalemian.blogspot.com.ar/2010/02/entrevista-michel-lafon-publicada-en.html>
- » Argüello Pitt, C. (2006). *Nuevas tendencias escénicas. Teatralidad y cuerpo en el teatro de Paco Giménez*. Córdoba, Ediciones DocumentA/Escénica.
- » Argüello Pitt, C. (abril/julio de 2009). “El nosotros infinito. Creación colectiva y dramaturgia de grupo”. *Revista Picadero*, volumen (23) pp. 3-5.
- » Argüello Pitt, C. (2015). *Dramaturgia de la dirección escénica*. México, Toma, Ediciones y producciones escénicas y cinematográficas: Paso de Gato.
- » Arrojo, V. (2014). *¿El director es o se hace? Procedimientos para la puesta en escena*. Buenos Aires, Inteatro.
- » Ary, R. y Alpizar, Y. (marzo de 2015). “Proceso colaborativo en artes escénicas: Brasil y Costa Rica”. *telóndefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, volumen (21) pp. 61-66. Disponible en <http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero24/articulo/628/el-teatro-costarricense-contemporaneo-desde-una-perspectiva-de-transculturacion.html>
- » Daulte, J. (2010). “Juego y compromiso”, en Olga Consentino (Ed) *La puesta en escena en el teatro argentino del bicentenario*. (pp. 119- 139) Buenos aires, Fondo Nacional de las Artes.
- » Irazábal, F. (abril/julio de 2009). “De la reacción a la técnica”. *Revista Picadero*, volumen (23) pp. 6-7.
- » García Canclini, N. (2012). *Cultura y desarrollo. Una visión crítica desde los jóvenes*. Buenos Aires, Paidós.
- » Halac, G. (2006). “Teatro independiente en Córdoba. Identidad y memoria.” *Cuadernos de picadero*, volumen (11).
- » Lafon, M. y Benoit, P. (2008). *Escribir en colaboración*. Rosario, Beatriz Viterbo.
- » Rimoldi, L y Monchietti, A. (Marzo de 2016). Una cohorte de artistas gestores. *Taller de letras*, volumen (59) pp. 111-123.
- » Sloterdijk, P. (2011). *Esferas*. Madrid, Siruela.
- » Viggiani, S. (s/d). *Trabajo teórico sobre Ruido blanco*. Texto cedido por la autora, s/ed.