

Procesos creativos de puesta en escena, con titiriteros profesionales y estudiantes graduandos¹

Tito Lorefice

Universidad Nacional de San Martín - UNSAM
(Buenos Aires/Argentina)

Central Academy of Drama - CAD (Pequim/China)

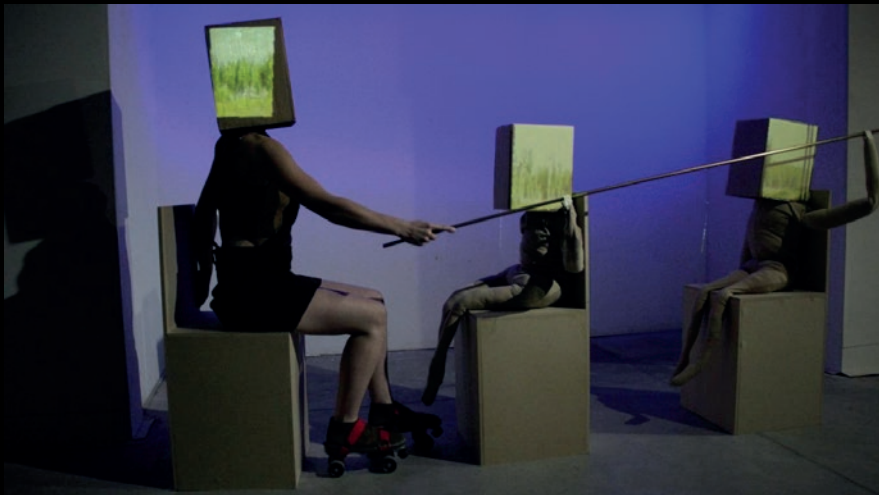


Figura 1 - Espectáculo *Diarios de 15*. Dirección: Ana Alvarado. Foto: Sebastián Pascual.

¹ Conferencia en español disponible en el link: https://www.youtube.com/watch?v=-VHUQmiS_enk

DOI: <http://dx.doi.org/10.5965/2595034702212019028>

Resumo: O presente texto pretende refletir e compartilhar questões sobre a situação de direção cênica nos trabalhos finais de alunos ou de profissionais recém graduados. Os apontamentos resultam de observações em distintos programas e em distintos países, onde se constata algumas problemáticas similares. Começa com uma síntese de história pessoal para enquadrar essas reflexões para logo aprofundar os temas relativos à formação e encenação.

Palavras-chave: Encenação. Direção. Dramaturgia. *Titiriteros* estudantes e profissionais. Processos criativos.

Resumen: El presente texto intenta reflexionar y compartir cuestiones sobre la situación de dirección escénica en los trabajos finales de alumnos o de profesionales recién graduados. Los apuntamientos resultan de observaciones en distintos programas y en distintos países, en donde se constata algunas problemáticas similares. Comienza con una síntesis de historia personal para encuadrar estas reflexiones para luego profundizar los temas relativos a formación y puesta en escena.

Palabras-Clave: Puesta en escena. Dirección. Dramaturgia. *Titiriteros* estudiantes y profesionales. Procesos creativos.

Abstract: The following text intends to reflect and share questions about the situation of scenic direction in final works of students or recently graduated. The points result of observations in distinct programs in distinct countries, where it finds some similar issues. Starts with a synthesis of personal history to frame this reflections and then develop topics related to education and staging.

Keywords: Staging. Directing. Dramaturgy. Student and Professional *Titiriteros*. Creative Processes.

Nutrición. De eso se tratan estos encuentros.

Sobre la enseñanza:

Hace más de treinta años, comencé a impartir la materia Interpretación y Práctica Escénica con Títeres en la Escuela de Titiriteros “Ariel Bufano”, en el Teatro San Martín, de la ciudad de Buenos Aires, dando continuidad a las clases que dió mi maestro Ariel hasta su muerte. Este programa de formación dirigido por Adelaida Mangani, tenía una carga horaria muy intensa a lo largo de tres años, y convivían en su currícula todos aquellos campos en los que el saber experiencial aconsejaba brindar como formación necesaria para un artista intérprete y creador en el teatro de títeres; esto es: entrenamiento y trabajo corporal, desarrollo vocal, música, exploración escultórica, construcción de títeres y mecanismos, bagaje teórico-escénico general, actuación teatral, dramaturgia, y las que yo impartía: *interpretación con títeres y práctica escénica*. Todo esto en una atmósfera cotidiana de búsqueda, exploración y creación, y ubicado físicamente este espacio, dentro de un coliseo teatral con salas en constante funcionamiento.

En la Ciudad de Buenos Aires no había previamente programas de formación oficial ni para titiriteros ni para maestros en esta especialidad. Los profesores de esa escuela éramos profesionales en distintas áreas artísticas; en aquél momento yo era titiritero desde hacía más diez años y profesor de teatro, pero nadie, salvo mi maestro Ariel Bufano, a quien yo asistía en la labor docente, lo era en el campo específico de la enseñanza para intérpretes en el teatro de títeres.

Por lo tanto la tarea a realizar al hacerme cargo de la materia troncal en ese curso, requería de una exploración constante, alentando también a los alumnos en la búsqueda y la investigación escénica, tal como necesitábamos hacerlo los docentes al enfrentarnos con algo, que si bien tenía una muy rica historia en nuestro país, no la había en el aspecto formativo profesional.

Compartí durante quince años uno de mis varios días de clase semanal con mi amigo Mauricio Kartun, uno de los dramaturgos más señeros y prolíficos en mi país. La empatía y curiosidad, nos impulsaba a ambos a investigar e indagar junto a los alumnos y con su misma avidez, en la enseñanza de la dramaturgia y la interpretación en nuestros campos específicos allá por los 90, década coyuntural en la teatralidad objetual internacional. En aquél entonces, como maestros, no teníamos la certeza de que fueran suficientes los conocimientos teatrales que cada uno portaba como experiencia personal como para poder guiar con soltura esa formación particular. No había historia previa en ese tema. Tampoco eran suficientes el conocimiento de las técnicas de base en lo que hace al lenguaje teatral titiritero, adquiridas en la escuela práctica del cotidiano hacer profesional, ya sea como intérpretes, dramaturgos o directores.

Las creaciones de los estudiantes y las propuestas que íbamos tentando iban cobrando una forma y fuerza que superaban nuestras expectativas, dando un empuje propio a la exploración en ese lenguaje objetual en sus dos vertientes: una tradicional aunque con nuevas formas escénicas, y otra experimental en constante crecimiento.

Esto exigía entonces, y exige hoy en día tal vez más que antes, un *upload*, un intercambio entre colegas y una indagación constante no sólo en lo que hace a los procesos de creación de obras producidas fuera y dentro de los ámbitos de formación, sino también en relación a los modos de entrenamiento, enseñanza y guía para el artista en formación del teatro de formas animadas². Sin omitir por supuesto, el inefable hecho de enfrentar al eterno nudo dialéctico complejo más grande en la enseñanza de las artes, que implica: partir de enseñar formas conocidas para enfrentar formas desconocidas. En esta paradoja nos sumergimos siempre buscando respuestas sin tener certeza de encontrarlas.

² Quisiera subrayar el término “formas animadas” porque encuentro en esta definición nacida en Brasil, un sentido más amplio, global y apropiado que incluye al teatro de objetos y al teatro de títeres en todas sus técnicas y formas de expresión.

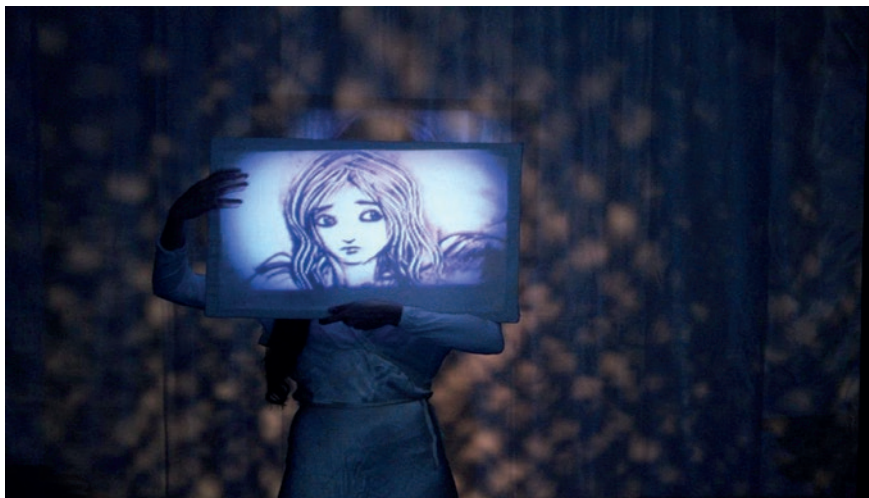


Figura 2 - Espectáculo *Foe*. Dirección: Tito Loreface. Foto: Sebastián Pascual.



Figura 3 - Elenco del espectáculo *Babilonia*. Dirección: Ana Alvarado y Tito Loreface. Foto: Juan Blanco.

El conocimiento y la formación deben poder fomentar no sólo el pasaje de la experiencia, sino generar la condición para afrontar

realidades nuevas; conociendo la propia tradición, explorar nuevos lenguajes y estilos, incluso para que el pasado no se pierda. Pero si sólo es tradición, no habrá creación. Si sólo hay inquietud de novedades desconociendo el pasado, lo más probable es que esa expresión nueva no pueda ser un lenguaje reconocible. De allí que la formación integre el pasado de las técnicas, estilos, puestas, decisiones creativas, métodos, herramientas, etc. con una apertura de su discurso, de sus signos y contextos, habilitando las capacidades creativas e innovadoras y no sólo repeticiones de fórmulas preconcebidas. Y esto con más énfasis en un campo tan amplio como el nuestro donde diversas artes confluyen y donde lo objetual puede tomar tanto el rumbo y características del teatro de títeres, como el formato de teatro de objetos o nutrirse de ambos, o tal vez ... otros nuevos horizontes. Rumbos que serán marcados por cada director, por cada estética.

Al fin de cuentas, todos esos años nos sirvieron (y continúan) para aprender enseñando.

Enseñar: pasar la enseña, la posta. Es decir dar y compartir lo que uno sabe para que el otro pueda continuar el camino adicionando lo que sume en su experiencia. Como dice André Malraux: “La tradición no se hereda, se conquista³” (MALRAUX, 1959), es decir, no se impone automáticamente, sino que hay que aprender a recibirla. Aunque obviamente, como bien dice Kartun, hay un momento en el cual el maestro no puede pasar ninguna enseñanza, ya que carece de respuesta a nuevos interrogantes, allí es donde que uno debe hacerse cargo de esa herencia.

Ahí es cuando el *no sé* cobra un sentido pedagógico importante porque da cuenta de la necesidad de investigación constante por parte doble, del aprendiz pero también del maestro. Enfrentar la vanidad de no saber. Alentar a ir más allá. A experimentar. Pero para ir más allá de los límites primero se tiene que conocer de qué

³ Original en francés: “La culture ne s’hérite pas, elle se conquiert.”

se trata el campo y saber de sus fronteras, para luego poder saltarlas. Comprender y entender el análisis de una obra o de puestas en escena, o de coreografías, o de obras musicales, o de obras pictóricas, desde un punto de vista creador, no sólo semiótico. Apreciar cuales son los materiales no palpables que intervienen cada obra analizada para poder entender mejor su proceso creador, justamente no para copiarlo sino para inspirarnos en él. Poner proa hacia nuevas formas escénicas a partir del contacto con lo ya hecho.

Taller, taller y más taller. Enfrentar al miedo, quitar la tensión y dejar que las manos hablen. Y dentro del taller, la formación teórica, sobre las estructuras, pero fundamentalmente sobre la dinámica del proceso creador.

*No teman a los errores. No hay ninguno.*⁴
(Miles Davis)

Sobre el rol docente

Quisiera compartir algunas opiniones en lo que respecta a la función del profesor en los trabajos de egreso, en donde en general, en muchos de los programas de formación, los alumnos tienen que ser a la vez intérpretes y creadores integrales de su producción. Espejo que refleja un momento y un proceso.

⁴ Original en inglés: “Do not fear mistakes. There are none.”



Figura 4 - Ana Alvarado, Tito Lorefice y Fabiana Lazzari. Conferência: *Processo criativo de encenação com titiriteros profissionais e estudantes em trabalhos de graduação*. 3º PRO-VOCAÇÃO, 2019, UDESC. Foto: Jerusa Mary.

El delicado rol de los maestros en ese período particular, merece especial atención. Cómo posicionarse como maestro frente a la creación de un artista en formación, de modo tal de poder acompañar y potenciar su creación, ayudando a fortalecer su individualidad productiva, colaborando con la construcción del estilo personal de cada uno, y que a la vez ese trabajo **no** sea una prolongación artística del docente. Estar presente, pero con distancia para poder señalar errores y aciertos. Con corazón caliente y cabeza fría, diferenciando lo que es una elección por decisión estética, de lo que son cuestiones técnicas y de forma. Así el acto de formación puede convertirse en un acto de libertad (futura) para el aprendiz. Es usual que cuando se estudia alguna técnica particular de manipulación, en el momento de utilizarla en laboratorio de ensayo y en el afán de la exploración, se olviden algunos detalles de cuidado, de prolijidad en el gesto del títere o del objeto, que si no se señalan a tiempo, se heredan en el resul-

tado posterior, cuando ya quedan enquistados y se convierten en una suerte de vicio introyectado.

Acompañar los proyectos de los alumnos apoyando las iniciativas por más imposibles que parezcan. Estar a la altura de los anhelos de los estudiantes y bajar a tierra la posibilidad de concretarlos. Conservar fresco el asombro con las ideas de los guiados, entusiasmar y retroalimentarse en ese espacio-tiempo donde el alumno está conectado profundamente con el deseo.

Tener además una mirada receptiva a los aspectos vinculares ya que este tipo de trabajos finales se impone una situación novedosa: un cambio de rol para el alumno, de ser compañero, a ser director de sus pares. La novedad genera estrés. Reconocer que el estrés existe y que puede ser perturbador para el proceso creativo. Muchas veces sucede en el devenir de un montaje, que hay trabas en el hacer que tienen que ver con lo vincular y no con lo técnico. De allí que la formación transcurrida debería haberle inculcado no sólo la capacidad técnica e interpretativa, sino la mirada global, cierto *expertise* en la diversidad de lenguajes que componen lo escénico en su totalidad y la capacidad de dialogar con ellos y presentarles a otros las propias ideas, los propios criterios estéticos y creativos.

No quiero decir con esto que el maestro deba siempre intervenir y ser soporte psicológico ya que no es esa su función, pero no está demás estar atento y sensible a estos aspectos, aportando contención, únicamente en el caso en que sea necesario. La obra no es del maestro, y las angustias naturales que devienen de la creación y del proceso deben ser atravesadas indefectiblemente por cada alumno, como parte también del recorrido completo de producción. Ser maestro siempre es un privilegio y una oportunidad.



Figura 5 - Espectáculo *La vida es sueño*. Dirección: Carlos Almeida. Foto: Julio Reynoso.

La dirección, una problemática dramática

En estos últimos años he podido observar ciertas problemáticas comunes en distintos países, con las que se enfrenta un estudiante de teatro de formas animadas a la hora de encarar esa muestra final.

Problemáticas que luego probablemente el artista llevará consigo en sus producciones profesionales futuras.

Me refiero fundamentalmente a la necesidad de profundizar en la cuestión dramática, indivisible desde mi punto de vista, de la tarea de dirección.

No hay barreras que separen a la dirección de la dramaturgia objetual. Ambas se juegan y completan en el espacio escénico.

La escritura dramática en el teatro de formas animadas, claramente no es una situación previa, sino más bien es una consecuencia de la necesidad de fijar (en palabras, sonidos, acciones, etc.) aquello que vamos a narrar.

Y esto es así, incluso en aquellas producciones en las que se parte de textos finales o de dramaturgias ya fijadas.

Es el universo escénico creado, la habitabilidad de los objetos y de los intérpretes y la sutileza del director, quienes escribirán el punto final. Trabajo conjunto. No democrático, pero necesariamente composición grupal.

Por lo tanto lo que se hace necesario en la formación de este tipo de intérprete dramático es la incorporación de elementos esenciales a la escritura teatral, partiendo de la hipótesis de que darle formación en dramaturgia en modo práctico a los titiriteros (o creadores del teatro objetual), hará que tengan una idea más clara acerca de los procesos de creación y de la necesidad de crear unidades o células de imagen como mecanismo productivo que motorizará la acción. Trabajar explorando en la creación de una unidad previa que es la imagen generadora para después dar forma al discurso a partir del hecho escénico. Decía Eduardo Tato Pavlovsky, psiquiatra, actor, director, dramaturgo:

La imagen es lo primero. Es visual y generalmente estática. Tiene que empezar a moverse y a tener Historia. La imagen carece de movimientos, sin embargo podríamos invertir el proceso, y sugerir que es una imagen con una historia previa de movimientos ya realizados. La historia del movimiento no está, sólo su consecuencia en una foto fija pero esa historia existió y está contenida dentro de la foto. Cuando ponemos esa imagen nuevamente en movimiento la imagen repite un guión fundamental pero nosotros nos permitimos el lujo de inventar algunos gestos nuevos. Reanimamos algo que estaba muerto. (KESSELMAN; PAVLOVSKY, 1980, p. 21.).

La dramaturgia, una problemática de la dirección

La producción de escritura dramática parte del aprendizaje de técnicas básicas de dramaturgia. Esto es necesario, como lo es la gramática para un literato. Aprender gramática no lo convierte

en poeta o escritor. Pero le dará elementos que le servirán a la hora de la creación. Del mismo modo, el aprendizaje de técnicas puras de escritura en taller, es equivalente al gimnasio donde adquirir destreza. Un intérprete escénico en su entrenamiento físico gana fuerza, intensidad, elongación, resistencia. No es ése el lugar donde ejercitar sutileza. Cierta posible forma poética se pierde allí por la necesidad de la práctica.

El taller-clase-gimnasio es el lugar en donde se aprenden y ejercitan las técnicas básicas, tanto las herramientas que hacen a la arquitectura del hecho teatral, como las que hacen a la dramaturgia escénica objetual. Pero sin dudas, la creatividad aflora con creces en esos otros espacios que no son las clases ordinarias sino los momentos de ensayo, de creación y juego, donde entramos en territorios nuevos a explorar. Como afirma Carl Jung: “La creación de algo nuevo no se realiza con el intelecto sino con el instinto de juego que actúa por necesidad interna. La mente creativa juega con el objeto que ama.” (JUNG, 2016)

Acerca de la dirección en el espacio de ensayo laboratorio poético

El ensayo es un espacio singularísimo y poco pensado. Es allí donde afloran situaciones de conmoción, de enorme intensidad, reveladoras, que después uno busca infatigablemente que se produzcan en el espectáculo con igual intensidad, muchas veces sin lograrlo. Antes, durante y después, la dramaturgia del director trabaja en varios frentes, probando, indagando, organizando, inmerso en el mismo laboratorio. Creando el clima y la atmósfera necesaria para la improvisación.

Improvisar con objetos, provoca en el intérprete un movimiento continuo entre diferentes estados, un recorrido en forma de flujo donde la exploración se torna vertiginosa, porque supone un juego de operaciones realizadas en el instante mismo, tomando como formas metafóricas las innumerables lecturas que la teatralidad objetual nos

brinda. La tarea del director en teatro de formas animadas entre otras, será la de ocupar ese lugar de macro visión donde poder señalar, sintetizar y tomar cada una de esas micropoéticas surgidas en esos espacios de laboratorio/ensayo. Coagular los colores en una paleta que pueda utilizarse para el armado dramático final posterior.

Improvisar instala la duda, interroga en la materia y en el material personal poniendo al intérprete en situación abismal.

Las técnicas aprendidas y ejercitadas en la exploración dramática serán el vehículo para traer a la superficie, a partir de las propuestas compartidas a los intérpretes, un material inconsciente que normalmente pertenece al mundo de los sueños, de manera que se haga visible, objetivable, motivo de una transferencia poética, de una creación estética.

La práctica más delicada de la dirección, en particular la que implica generar esos estados, se da en esos espacios de ensayo a los que el director debe cuidar para poder procurar la atmósfera creativa necesaria para que los intérpretes (y él mismo, objetivando) puedan entregarse a la exploración poética. Acompañar el ritmo y el latido de los intérpretes, aún sabiendo que es posible que no suceda lo que se espera, que el pez tan anhelado no pique el anzuelo, que no aparezcan los resultados previamente soñados sino otros, inesperados. Un hilo de Ariadna.

Se hace menester entonces que en la formación de un director se contemplen estos elementos fundamentales:

- Adquirir herramientas, técnicas y dispositivos para la manipulación espacial en tanto *metteur en scène*;
- Adquirir destrezas dramáticas en tanto creador de universos objetuales;
- Procurar adquirir el tacto necesario para crear el momento contenedor y propicio para la creación en los ensayos/laboratorio en donde se construirá buena parte de la obra;
- Reconocer alcances y límites (siempre móviles) de sus recursos: sean intérpretes, signos escénicos, posibilidades reales de infraestructura.

De la psicología de la dirección

Un estudio realizado acerca de la creatividad teatral por el psicólogo investigador estadounidense Philip Weissman, define la creatividad en el teatro como “el enigma del lapso entre la inspiración y la elaboración de una obra” (WEISSMAN, 1965). En la parte inicial de su estudio, Weissman analiza las personalidades del intérprete, del dramaturgo y del director y llega a la conclusión de que esas tres figuras difieren entre sí “en la búsqueda de la satisfacción de sus necesidades individuales internas” (WEISSMAN, 1965). Según el psicólogo, el actor busca una salida expresiva y una solución temporal a sus impulsos exhibicionistas intensamente activados. Pulsión al hacer. Mientras tanto, el director satisface su particular necesidad de relacionarse con la gente de manera paternal acentuada. Pulsión a la reflexión. Por otro lado, el dramaturgo encuentra salida a sus sentimientos de omnipotencia y omnisciencia a través de sus creaciones originales. Pulsión a la soledad.

Así la creación escénica es fruto de una combinatoria pulsional que conjugaría por un lado la necesidad expresiva (exhibicionista) del actor, la pulsión paternal, de una autoridad que presente un formato ideal, con la pulsión de originalidad, devenida de la soledad creativa del dramaturgo. De estas pulsiones parciales surge una suerte de deseo colectivo que se pone de manifiesto en la escena. En tanto que el proceso del ensayo consistiría en canalizar, vehiculizar, catalizar las fuerzas pulsionales en función de ese deseo.

El director y el actor juegan además una dimensión de alter ego, de doble, de distanciamiento de sí, sea en la escena, con el objeto, con la acción: él se despliega a sí mismo en la maquinaria teatral. Todos los signos allí presentes lo expresan, lo objetivan sólo a condición de que, en cierto modo, le sean también extraños a sí mismo. Maquinaria teatral y deseante, necesitada de ese juego especular, de esa tensión creadora entre la dirección y la actuación, pero también entre la dramaturgia y la escena.



Figuras 6 e 7 - Espectáculo *Salvajada*. Dirección: Tito Lorefice. Foto: Juli Jons.

El teatro de títeres y objetos en la Universidad

Invitados por la Universidad Nacional de San Martín - UNSAM, un grupo de artistas y especialistas académicos fundamos un centro de investigación y producción en teatro de títeres y objetos, que fue modelando en el tiempo su programa de formación, iniciando su primera promoción a modo de “Diplomatura” en el 2006. Fue mutando con los años, pasando por distintos formatos hasta lo que es hoy en día, una carrera de grado (Licenciatura) de cuatro años de duración con especialidad en Teatro de Títeres y Objetos, con título intermedio de Intérprete.

En ese recorrido desde el formato inicial de diplomado hasta la apertura de la carrera de grado, fuimos encontrando diversas problemáticas en relación con el ingreso en ámbitos académicos de un arte popular como lo es el teatro de títeres. Si bien históricamente la primera carrera a nivel académico fue lanzada en 1952 por Josef Skupa, Jan Malik y Eric Kolár, fundando el Departamento de Teatro de Marionetas como parte de la Facultad de Teatro de la Academia de las Artes Escénicas en Praga, extendiéndose este ejemplo luego a otros países de Europa; la inclusión de este arte en el mundo universitario en Latinoamérica es relativamente reciente.

En este caso particular era la primera vez que se instauraba un programa completo en una universidad nacional, sin ser una asignatura más en un programa de formación teatral. Desde México hacia el sur, encontramos diversos cursos y materias en teatro de títeres y objetos, dentro de carreras universitarias de arte, (en Brasil por ejemplo tenemos registro de 36 programas universitarios que cuentan con esta modalidad), pero el de Argentina fue el primer caso de una carrera de grado dedicada exclusivamente al Teatro de Títeres y Objetos. En los últimos años se instala también el Posgrado en Teatro de Objetos, Interactividad y Nuevos Medios, en la Universidad Nacional del Arte dirigido por Ana Alvarado, amiga y compañera constante en el campo titiritero desde 1987.

¿Cuáles son las características particulares que singularizan el encuentro entre institución universitaria y Teatro de formas ani-

madras?, ¿qué tipo de conocimiento se construye, en relación con los procesos de producción y de reproducción del saber, y cómo juegan aquí las construcciones prácticas y las teóricas?, ¿qué lugar ocupa el Arte del teatro de Títeres y Objetos, como disciplina, en un campo donde el poder académico y el prestigio intelectual o científico son dos indudables polos de lucha?,

Las formas de conocimiento que la institución universitaria legitima tradicionalmente en sus claustros, se relacionan directamente con un saber conceptual, fundado en la verdad racional, que resulta de una indagación crítica capaz de mostrar su fundamento. No fue fácil armonizar entonces, con un saber eminentemente práctico producido a partir de la experiencia, cuyo sujeto de conocimiento se presenta siempre marcado por una propensión al hacer, como lo es en el caso de nuestro arte.

Tal vez el momento más complejo en lo que hace a la relación académica/artística del proceso formativo lo presente la tesis final, o trabajo final integrador.

En el caso de la carrera antes mencionada en Argentina, éste consta de tres ejes conceptuales: la teoría (instancia escrita), en cuanto capacidad del arte de decir algo sobre lo real y lo simbólico; la praxis (instancia práctica o “puesta en escena”, recordando que “praxis” ya es una práctica orientada conceptualmente) en cuanto puesta en escena de la palabra del estudiante/artista sobre dicha realidad en un acontecimiento performático espectacular y la integración de ambas instancias para reunir aquello que se quiere decir y encarnar creativamente. El trabajo, el sentido y la integración de ambos a partir de la creación. El crear es entonces el factor integrador vinculante entre el acto mismo en cuanto gesto artístico-corporal-objetual y el pensamiento sobre el sentido de dicho acto. La creación se verá necesariamente alimentada desde las distintas herramientas adquiridas a lo largo de la formación tanto individual como grupal del estudiante en la totalidad de su experiencia universitaria.

Podríamos sintetizar en estas simples frases, las dos caras del trabajo: Reflexionar sobre la práctica / Pensar con las manos.

Una de las ideas que atravesó este programa particular fue la de crear la Compañía de Títriteros de la UNSAM, que fundáramos hace algunos años con Carlos Almeida, títritero y director. El formato de la compañía variaba de acuerdo a las producciones. En general la integraban alumnos en carrera, un docente de materia troncal y un profesional títritero de experiencia. Buscábamos de esa manera acercar alumnos al ejercicio profesional continuando su formación de manera eminentemente práctica. Del mismo modo como un médico antes de recibirse hace residencia en un hospital, tomando paso a paso más responsabilidades y conocimientos a partir de la práctica en el campo concreto, el intérprete se ve impulsado a exprimir al máximo sus conocimientos adquiridos a la hora de interactuar con artistas de experiencia. Esto crea también un riesgo en el alumno tanto de sobreactuación como de sub actuación. Pero es entonces la tarea del director de turno el cuidar este proceso.

Lamentablemente por cuestiones de decisión política de la Universidad y por recortes presupuestarios, la compañía ha sido disuelta en el año pasado.

Algunas de sus producciones fueron *La vida es sueño*, de Calderón de La Barca, con dirección de Almeida, que se presentara en festivales aquí en Brasil, España y Francia; *Salvajada* de M. Kartun y Lorefice con puesta en escena de Mussano y Lorefice; *Diarios de quince*, creación grupal con dramaturgia y dirección de Alvarado.

Además del ámbito profesionalizante de la compañía, también se realizaron con idea similar de producción-residencia-aprendizaje durante distintos estadios del recorrido formativo, numerosos espectáculos actuados por alumnos y dirigido por docentes, entre ellos: *As variedades de Proteo*, *Historias del monte*, *Negras inquietudes*, *Babilonia*, *Obligados a dar la vuelta*, *Tras la sombra de mi hermano*, *Foe*, entre otros.

La idea fundamental de este texto es plantear la cuestión: Si nos preguntamos cuales son los componentes necesarios para la dirección escénica, entonces, qué saberes serían requeridos en los maestros para ejercer su guía?

REFERÊNCIAS

JUNG, Carl Gustav. **Obra completa**. Madrid: Editorial Trotta, 2016.

KESSELMAN, Hernán; PAVLOVSKY, Eduardo. **Espacios y creatividad**. Buenos Aires: Búsqueda, 1980.

MALRAUX, André. **Discurso en Homenaje a Grecia**. Atenas, 28 de mayo de 1959. (Comunicación oral)

WEISSMAN, Philip. **Creativity in the theater: a psychoanalytic study**. New York: Basics Books Inc., 1965.