

La incertidumbre habitada: Aprendizaje y construcción de identidad en la dirección teatral del Ciclo Carne Fresca 2025¹

Gabriela Biedma Pereyra Yraola

IPROCAE, CID, FA, UNICEN

gabrielabiedma@gmail.com

<https://orcid.org/0009-0004-9347-9539>

Resumen

El presente trabajo explora la construcción de identidad y visión creativa en los procesos de dirección y producción teatral desarrollados en la asignatura Práctica Integrada del Teatro III del Profesorado de Teatro de la Facultad de Arte (UNICEN). La investigación se basa en entrevistas realizadas a los estudiantes-directores que, durante 2025, llevaron adelante sus proyectos escénicos en el marco del Ciclo Carne Fresca. A partir de sus relatos, se busca producir conocimiento sobre las formas en que los futuros directores construyen criterios estéticos, modos de trabajo, vínculos con los equipos artísticos y estrategias de creación.

Palabras clave: Ciclo Carne Fresca, dirección teatral, estrategias creativas, identidad artística

The inhabited uncertainty: Learning and identity construction in the theatrical direction of the Carne Fresca Cycle 2025

Abstract

This study explores the construction of identity and creative vision in the processes of theater direction and production carried out in the course “Integrated Theater Practice III” within the Theater Education program at the Faculty of Arts (UNICEN). The research is based on interviews conducted with student directors who, in 2025, carried out their theatrical projects as part of the “Carne Fresca” series. Based on their accounts, the study seeks to generate insights into the ways in which future directors develop aesthetic criteria, working methods, relationships with artistic teams, and creative strategies.

Keywords: Ciclo Carne Fresca, theater direction, creative strategies, artistic identity

¹ Para citar este artículo: Biedma Gabriela (2026). La incertidumbre habitada: Aprendizaje y construcción de identidad en la dirección teatral del Ciclo Carne Fresca 2025. *El Peldaño—Cuaderno de Teatrología*. Julio-Diciembre 2026, N°26. Julio 2026. pp. 99-118
<https://www.ojs.arte.unicen.edu.ar/index.php/elpeldano/article/view/1596>
Sección: Artículos. Recepción: 18/05/2026. Aceptación final: 23/06/2026.

Introducción

El “Ciclo Carne Fresca”, enmarcado en la asignatura Práctica Integrada del Teatro III del quinto año del Profesorado y Licenciatura en Teatro, reúne una multiplicidad de obras teatrales que son el resultado de los primeros pasos en la dirección teatral de los estudiantes de la Facultad de Arte. El proceso consiste en la selección de una obra de teatro (a criterio del estudiante, en conjunto con la cátedra), la convocatoria de un elenco de actores, actrices y equipo creativo y, a lo largo del año académico, un proceso de dirección y exploración creativa de dicha obra a partir de un promedio de entre dos y tres ensayos semanales. Asimismo el proyecto se ve atravesado, a lo largo del año, por una serie de muestras parciales que se realizan durante fechas acordadas por el equipo docente -empezando por un fragmento de 10 minutos de obra, para luego sumar 20, 30, 40 y 50 minutos progresivamente, hasta llegar a la obra completa y a ensayos generales con técnica- en las cuales cada estudiante expone avances del material escénico frente a docentes y pares, quienes acompañan desde un espacio permanente de discusión y reflexión sobre la práctica escénica, atendiendo a la gestión permanente de soluciones para las dificultades que van surgiendo durante el trayecto. En el transcurso de este período los/as estudiantes se van insertando en el rol de la dirección, aprendiendo e incorporando estrategias, herramientas y metodologías, dando un rumbo propio a la obra y al proceso para culminar, generalmente a fines del mes de Octubre, con el llamado “Ciclo Carne Fresca” que integra los estrenos de todos los proyectos.

Este estudio forma parte de un proyecto de investigación más amplio, llamado “La Criatura Creativa aprende a hablar: Prácticas interterritoriales, vida profesional e injerencias en el campo de la dirección, creación y producción teatral independiente a partir del Ciclo Carne Fresca (2005-2025) de la Facultad de Arte, UNICEN, Tandil” con la dirección del Dr. Juan Urraco (CID, IPROCAE, ARTE), en el cual yo participo en calidad de investigadora becaria (Becas EVC-CIN 2024). Este artículo en particular se centra en el Ciclo Carne Fresca 2025, que es, además, el año número 20 desde su incorporación al plan de estudios de la carrera. Es por ello que, una vez finalizado el proceso académico, se ha realizado a los estudiantes una entrevista detallada que incorpora preguntas acerca del desarrollo de la confianza a nivel grupal, las consignas de ensayo, el lugar de la improvisación, el enfoque sobre el cuerpo en acción, la puesta en escena y el rol de la dirección en sí mismo. Cada uno de los entrevistados, a través de distintos medios -por escrito, mediante una conversación cara a cara, etc- ha podido establecer una mirada en retrospectiva sobre sus propios procesos, destacando experiencias significativas, reconociendo las dificultades, miedos, modos de hacer y de abordar la práctica escénica.

De esta manera, se han recopilado las experiencias de los 6 estudiantes-directores, con el propósito de examinar cómo estos jóvenes enfrentan el desafío de liderar sus primeros proyectos, destacando la importancia de "humanizar" el rol del director mediante la honestidad y la gestión de la incertidumbre. Se describen diversos abordajes procedimentales a la hora de trabajar sobre el material escénico, desde el enfoque sobre el cuerpo en escena y el uso simbólico de objetos hasta la construcción de rituales que fomentan la cohesión grupal. De dicho modo, cada uno de los procesos que se mencionan abordan modos de hacer particulares y vuelven posible una construcción de identidad creativa en cada uno/a de los/as estudiantes: una identidad que se produce y se devela durante un recorrido de dudas, pérdida de certezas y rumbo, así como de los hallazgos que se realizan a partir de ello (Solnit, 2020). El estudio resalta que la identidad artística de cada estudiante-director/a surge de la

experimentación constante y de la capacidad de transformar miedos personales en motores de creación colectiva. El proyecto final se presenta como el resultado de un camino donde el abordaje sensible del material y la comunicación con el elenco son fundamentales para consolidar una visión y una poética propia.

Están presentes, como nuevos directores del Ciclo 2025, Solange Bravo directora de “Tardebuena” de Juan Pablo Paz (con la actuación de Patricia Orbe, Pablo Mariano Cesaroni y Juan Pablo Paz y asistencia de Clara Herbon, Maya Vandergooten y Agustín Gomez Andersen), Joaquín Cicopiedi director de “En Seco” de Alejandro Robino (con actuación de Wenceslao Vulcano Fernández y Gaspar Nölter y asistencia de Joaquín Fernández Ihigo, Matías Saltalamacchia y Juliette Delachapelle), Guillermina Quintana Maldonado directora de “Despierto” de Ignacio Sánchez Mestre (actuación de Lala Méndez, Ricardo Herrera y Facundo Ceballos Tvihaug y asistencia de Evangelina Restivo, Marcelo Popovich y Valentina Gensane), Luciana Simionato directora de “Soñar Despierto es la Realidad” de Mariana de la Mata (con la actuación de Lara Nicole Buena, Paku Poncetta y Donato Marelli y asistencia de Julia Mengascini y Ezequiel Blanloeil), Micaela Marcos directora de “Hipernatremia” de Sebastián Ricci (con actuación de Tito Lanfranqui y Andrés Arouxet y la asistencia de Walter Vicente) y Manuela Zubieta directora de “El viaje de Clara (actuación de Alejandra Aragón, Juan Torrens, Marcos Casanova, Cristian Cejas, Mia Scafoglio, Fernando Bruno y Simón Herrera y asistencia de Maira Ridaio).

“Humanizar la dirección”: Generar la confianza como espacio de contención y búsqueda creativa en comunidad

Convocar actores, establecer horarios, pautar primeros encuentros. Los inicios de un proceso creativo para el/la director/a implican un espacio clave para perfilar sus propios modos de trabajo, donde genera criterios particulares de comunicación con el elenco, coordinación de ejercicios, búsqueda creativa e indagación en base al texto de la obra y su propio deseo para con ella. Los estudiantes-directores que transitan la Práctica Integrada del Teatro III, se enfrentan a una de sus primeras experiencias asumiendo el rol de la dirección, gestión y producción teatral enmarcada en un contexto académico y de aprendizaje, dentro del cual abordan un proceso estructurado en diversas etapas: la elección de la obra-texto teatral, la búsqueda de equipo creativo (asistentes, escenógrafos, técnicos, etc.), actores y actrices -forjando primeros lazos con integrantes de la escena teatral tandilense-, la organización de los ensayos (horarios, cantidad de horas semanales, planificación de ejercicios) y preparación para los espacios de muestra a cátedra donde se comparten los avances realizados durante el proceso de ensayos. A medida que se recorren estas etapas, el estudiante-director va asumiendo mayor autonomía, encontrándose a sí mismo en tanto hacedor de su propio proyecto teatral, buscando su propia identidad creativo-metodológica en este rol, contenido por una serie de instancias académicas que le marcan el camino pero que a la vez le implican la inevitable presión de ser constantemente evaluado a lo largo de estas.

Es un inmenso miedo el que se encuentra latente, sobre todo, durante el inicio del proceso: *cursar el Carne* implica para los/as estudiantes abarcar una tarea que es parcial o mayormente desconocida para ellos/as y que es aprendida durante el proceso mismo y en el ejercicio mismo de asumir el rol. Con una serie de conocimientos previos sobre la dirección teatral y, a la vez, una importante suma de *desconocimientos*, dudas e incertidumbres, los/as estudiantes

se sumergen en un recorrido de aprendizaje y búsqueda creativa que de ninguna forma es lineal ni predeterminado, que conlleva a asumir sus propios miedos y dificultades frente a la idea de posicionarse como la cabeza de un equipo de actores, actrices y asistentes que están a la orden del día ante sus indicaciones, planificaciones, coordinaciones y devoluciones.

Entonces, ¿Cómo desmitificar ese “monstruo” que se ha construido en torno a la dirección y todas las tareas que esta implica? ¿Cómo despojarse de estas fantasmáticas que se generan entre estudiantes frente al momento de abordar “El Carne Fresca” como uno de los proyectos más importantes y complejos del tramo final de la carrera? Guillermina Quintana, directora de “Despierto” de Ignacio Sánchez Mestre, nos cuenta cómo abordó los inicios de su proceso desde la honestidad, tanto para su elenco como para con ella misma, entendiendo la dirección como un desafío nuevo para ella y una tarea desconocida:

“Creo que partiendo de ahí, de poder sincerarme y humanizarme, fue la estrategia principal para que exista esa confianza y para que, en momentos donde ellos -el elenco- tenían preguntas que yo no pudiera responder, les decía “y no... no sé”, “dejame pensar” o “yo todavía no lo sé”.” (Quintana, comunicación personal, 6 de Marzo de 2026).

Richard Sennet (2008) se refiere al oficio del artesano como un trabajo que requiere curiosidad, investigación y aprender de la incertidumbre: desarrollar la capacidad de habitarla de forma productiva. De esta manera, al reconocer su situación personal frente al proceso, admitiendo la posible ausencia de claridad o de respuestas durante ciertos momentos, Guillermina se propone trabajar con sus propios miedos basados en una idea preconcebida de la imagen del director:

“La imagen del director que yo tenía era alguien que resolvía, que era la cabeza de un grupo, que respondía dudas, y fue mi miedo desde el principio del proceso, desde antes de elegir la obra, desde antes de ver actores, durante los espacios previos a todo eso yo tuve muchísimo miedo en cómo afrontar un Carne Fresca, que es algo inmenso, mucho mucho miedo de mi parte.”(Quintana, entrevista personal, 6 de Marzo de 2026).



Figura 1. “Despierto” dirigida por Guillermina Quintana, función estreno en Teatro La Fábrica, 2025.
Fotografía: Agustín Gómez Andersen.

De esta manera, al compartir sus dudas, Guillermina reformula su rol como directora convirtiendo la incertidumbre compartida en condición de posibilidad para la creación colectiva. El director, en tanto artesano, aprende a trabajar con lo que no sabe, a través de ciertos saltos intuitivos que permiten desarrollar sus propias herramientas y organizar la imaginación. Humanizar la dirección y comprenderla como acto de aprendizaje que se transita y perfecciona durante la misma práctica es una estrategia central para construir confianza en procesos como este, donde es importante desplazar la figura del director como un “ser sabio” e infalible para posicionarlo como un integrante más del equipo que también atraviesa miedos y dudas; despojarse de la carga de “fingir claridad” o prometer resultados. En el ensayo, según Bartís (2003), no hay verdades preconcebidas; todo ocurre en el proceso mismo de búsqueda donde el director -como un integrante más del grupo- también se pierde y esto se convierte en su condición más fértil. En el caso de Guillermina, al compartir sus inseguridades, el grupo se transformó en un espacio de contención mutua, donde convergen sus propios criterios con aportes de asistentes y actores en una metodología conjunta de dirección participativa en la cual, a medida que ella misma va esclareciendo su visión creativa, va marcando los límites a las propuestas y enfocando el proceso en base a esta. El elenco se transforma en *un grupo de expedicionarios perdidos en el desierto*, la obra en una construcción colectiva ligada al deseo y a la voluntad de juntarse y ensayar (Bartís, 2003).

Por su parte Manuela Zubieta, directora de “El viaje de Clara” de Mauricio Martín Funes, reconoce también haber aclarado con su equipo de trabajo su posición ante el proceso, siendo la primera vez que dirigía un elenco numeroso, aclarando algunas decisiones previas al mismo tiempo que muchas otras decisiones surgirían sobre la marcha. Por otro lado, Micaela Marcos, quien transitó su proceso dirigiendo “Hipernatremia” de Sebastián Ricci, se vale de las charlas y momentos de intercambio grupal como recurso frecuente ante su equipo de trabajo para habilitar la creación, compartiendo su situación personal, su deseo propio con el material a trabajar, buscando que el elenco comprendiera su punto de partida; asimismo, mediante la palabra se establecen acuerdos entre actores y equipo creativo para comprender, respetar y cuidar los límites de cada uno.

Construir un cotidiano: Rituales y estrategias de cohesión grupal

¿Cómo se consolida un grupo frente a un proyecto teatral específico? ¿Cuándo la obra pasa de ser un proceso personal del estudiante que es evaluado en una instancia académica a convertirse en un proyecto grupal? Una vez que se ha definido el texto teatral y seleccionado actores, actrices y asistentes, se da inicio a los ensayos, donde comienzan a crearse los primeros vínculos dentro del elenco. Cada director busca favorecer la construcción de una grupalidad desde formas particulares, dando lugar a diversas formas de convivencia que empiezan a generarse entre actores, entre el equipo creativo y, a la vez, dentro del equipo en su totalidad, donde cada uno conoce su rol, funciones y tareas que le corresponden. La importancia de habilitar esta convivencia reside en la necesidad de encontrar un objetivo en común que atravesase a cada uno de los miembros del elenco y los impulse a cooperar en una misma línea de trabajo colectiva, en palabras de Guillermina Quintana: “Que no sea solamente: *“Bueno, vamos a hacer esta obra porque la cátedra lo pide y estamos segundeando a una compañera para que pueda aprobar una materia”.*” (Comunicación personal, 6 de Marzo de 2026).

Los/as directores/as del Ciclo Carne Fresca 2025 resaltan la importancia de generar espacios paralelos al ensayo destinado a compartir charlas y conocerse entre sí, hacer una lectura grupal de la obra compartiendo interpretaciones, consultar antes del ensayo sobre el estado de cada uno/a, programar cenas y encuentros informales. Como en el taller del artesano (Sennet, 2008), la cohesión grupal se establece a través de rituales de trabajo, reuniones informales, mediante el acto de compartir cara a cara. En el caso de Manuela, por ejemplo, el proceso inicia con una reunión en su casa para leer la obra: “Previo a la lectura grupal hablamos cada uno sobre su interpretación, se encontraron diferentes puntos en común y otros totalmente opuestos. Estas charlas permitieron el juego posterior a esa primera lectura.” comenta la directora (Comunicación personal, 17 de Marzo de 2026). Solange Bravo, directora de “Tardebuena” de Juan Pablo Paz, afirma haber destinado los primeros 15 minutos del horario de ensayo a una charla grupal con su equipo. De esta forma, entre el elenco se construyen pequeños rituales que exceden al tiempo destinado al ensayo pero que adquieren importancia al momento de generar el vínculo entre participantes. Esta y otras múltiples estrategias constituyen la manera de construir un cotidiano común para el grupo, consolidar la confianza entre sí y generar un ambiente de trabajo donde tanto el/la director/a como asistentes y actores/trices conozcan la situación personal de sus compañeros/as, su rutina cotidiana, su estado físico y emocional durante el ensayo, sus propios deseos y expectativas para con la obra y el proceso. Conocer al otro/a es un factor indispensable para construir un espacio de intimidad y confianza colectiva que opere como motor de búsqueda creativa y juego escénico. Según Szuchmacher (2015), el clima de confianza que se genera en el grupo es lo que habilita la configuración de ciertas lógicas de trabajo, en tanto código compartido de abordaje del material, lo que habilita que, durante el ensayo, algo que emerge pueda ser visto, reconocido y retenido: “Quizás el mayor desafío para un director sea dejarse llevar por las evidencias que se revelan durante los ensayos, esas que surgen de la manipulación de los materiales.” (p. 184).

Por otro lado, el proceso de Joaquín Cicopiedi, director de “En seco” de Alejandro Robino, estuvo atravesado por una serie de dudas y miedos particulares de parte de cada integrante del elenco, según relata:

Ese desarrollo inicial fue complejo, juntando esos miedos: miedo de los actores de no saber a dónde van, el asistente de dirección de la primera vez de asistir y no teniendo las herramientas que él quería para ayudarme en la actuación, pero sí en la iluminación (su trabajo) y el mío interno de no saber a dónde querer ir porque las muestras iban generando cambios constantes en la obra. (Cicopiedi, entrevista personal, 26 de Febrero de 2026)



Figura 2. "En seco" dirigida por Joaquín Cicopiedi.
Registro de ensayo en Teatro La Fábrica, 2025

Anne Bogart y Tina Landau (2005) reconocen en los jóvenes directores la necesidad de asumir su rol en tanto a *saber qué quieren*, así como también los actores suponen que su ejercicio consiste en *hacer lo que quiere el director*, cuando en realidad la pregunta debería ser "¿Qué es lo que *la obra* quiere?" ¿Qué necesita el proceso? Preguntarse por las necesidades del proyecto mismo es una forma de unir esfuerzos entre director, equipo creativo y elenco y de embarcarse juntos en un proceso de búsqueda y exploración del lenguaje propio de la obra. Encontrar un rumbo, en este caso, era una necesidad emergente del elenco en su totalidad. Orientar los ensayos a un objetivo en común para esclarecer la metodología de trabajo y entrar en sintonía grupal se vuelve fundamental dentro de estos procesos en los cuales la acción escénica va mutando, donde durante cada muestra a cátedra se exigen ciertas pautas a las que el director debe atender. Dentro del período de indagación se ponen en juego las propuestas propias de cada autor, la visión creativa del director/a en conjunto con el equipo creativo y los ensayos pueden llegar a tomar variados rumbos. Dentro del proceso de Joaquín, una vez clarificados los sentidos de la obra, así como también, el núcleo temático a presentar, el ensayo se vuelve fluido y la construcción se torna colectiva. El director destaca la importancia de establecer una serie de sentidos que le marcaran el camino de experimentación en base a un objetivo claro.

Al final siempre lo que me terminó por salvar o lo que me terminó por convencer, definir cuando las papas apretaban era que todo el camino de exploración tuviera un sentido; ver

cómo recuperar ese camino de exploración e improvisación en una secuencia final. (Cicopiedi, entrevista personal, 26 de Febrero de 2026)

Otro caso particular es el proceso de Micaela Marcos, quien se vio en la necesidad de realizar un cambio completo de elenco dos meses antes de la fecha estipulada para el estreno de la obra. Ante la urgencia por retomar un proceso interrumpido, debiendo adaptar los avances desarrollados hasta el momento a un nuevo grupo de personas, Micaela destaca la importancia de compartir, desde un primer momento, su propia visión, su situación personal y el material a trabajar con un elenco que llegaba a “retomar” un proceso ya avanzado. Debido a los tiempos acotados y la necesidad de llegar al estreno, el equipo se ve en la obligación de dejar de lado las incertidumbres, las inseguridades que atravesaban para enfocar el proceso en la decisión colectiva de desarrollar el proyecto hacia su etapa final: “Al tener poco tiempo, el equipo entendió que debíamos avanzar y si había algún temor, se planteaba directamente entre todos.” (Marcos, comunicación personal, 14 de Marzo de 2026).

Habiendo atravesado dos procesos junto con dos grupos distintos, la directora resalta, en cuanto a su segunda experiencia, la importancia del atravesamiento personal de la temática de la obra en todos los miembros del elenco como factor fundamental en el fortalecimiento del vínculo. La obra “Hipernatremia” se basa en la catástrofe del pueblo Epecuén en 1985, para retratar la convivencia entre dos personajes sobrevivientes a la inundación; Micaela explica que todos los integrantes del nuevo elenco, ella incluida, son oriundos de pequeños pueblos de la provincia, por lo que gran parte del proceso incluyó charlas sobre el trasfondo de la obra y el lugar donde está ambientada, encontrando en esta reflexión conjunta una visión grupal acerca de la construcción de sentidos de la misma.

El proceso de Micaela, en esta segunda etapa, comprende estos dos aspectos importantes: entender la importancia de consolidar una dinámica de trabajo en equipo donde “salvar la obra” es prioridad antes que cualquier proceso personal y, por otro lado, compartir una visión grupal acerca de la obra atravesada por los puntos en común de los integrantes del elenco, que resulta imprescindible para lograr la cohesión grupal mediante la construcción de sentidos propios que logran acercar a cada uno a la temática de la obra

Primeros pasos sobre la dirección de actores: Decisiones, enfoques y modos de trabajo al inicio del proceso

En un inicio del proceso, la dirección se centraliza en la búsqueda de vínculos, interacciones y dinámicas grupales que permitan un primer acercamiento al universo de la obra: primeras propuestas de los actores y del director/a que convergen con lo que propone el texto dramático en una búsqueda creativa grupal. En esta etapa, los/as directores/as comienzan a adentrarse en la exploración de propuestas propias de indagación y planificación de ensayos, planteando ciertos objetivos para con el proyecto y formándose criterios personales desde los cuales comienzan a marcar el camino que tomará el proceso.

¿Con qué herramientas cuenta el estudiante de teatro al momento de avanzar sobre el ejercicio de la dirección? Guillermina Quintana plantea la importancia de su propia experiencia como estudiante al momento de establecer criterios, identificando su formación actoral como principal referencia al momento de introducirse en el trabajo con actores/trices:

Creo que son fundamentales los criterios que hemos tenido como actores y Juan Urraco lo destaca mucho cuando él nos dice “Ustedes tienen el privilegio de dirigir ya habiendo pasado por el cuerpo la actuación”. Entonces, el criterio era volver a mis propios trabajos. Es la manera que una tiene. Quizás eso: a veces me enroscaba pensando, me ponía yo a hacer lo que tenía que hacer el actor y después le devolvía. (Quintana, comunicación personal, 6 de Marzo de 2026)

La formación previa como actor/actriz proporciona al estudiante una amplia gama de técnicas vocales, corporales y expresivas que este mismo conoce porque las ha transitado. Los saberes del cuerpo se vuelven esenciales a la hora de dirigir, pues el/la director/a conoce ejercicios y actividades puntuales de entrenamiento, que luego logrará transformar en planificaciones basadas en sus propios objetivos para con la obra. El cuerpo como referencia resulta fundamental en el campo de la dirección, vuelve posible convertir conceptos abstractos en acción escénica y dispositivos grupales. Durante los procesos de aprendizaje y desarrollo de técnicas y habilidades, según lo plantea Sennet (2008), incorporamos un repertorio de procedimientos que van desde formas de conocimiento tácito e instintivo a un conocimiento reflexivo y crítico. En el ejercicio de la dirección, opera en el estudiante una reflexión sobre el hacer que viene arraigada a su propia experiencia en la práctica teatral, así como también, operaciones de carácter intuitivo que le permiten experimentar sobre aquello que, a simple vista, *no se puede nombrar* y pensarlo en clave escénica.

De esta manera, los/as directores/as comienzan a incorporar modalidades propias de organizar el ensayo e intervenir sobre los/as actores y actrices, al mismo tiempo, encontrándose con realidades concretas que atraviesan al grupo de trabajo y sobre los que deberán enfocar su tarea. En cada proyecto, es diferente el proceso y se enfoca en las modalidades de cada uno: trabajar con actores es trabajar con individualidades, experiencias específicas que confluyen en un vínculo grupal particular, donde se generan situaciones que escapan de cualquier control. En el caso de Luciana Simionato, directora de “Soñar despierto es la realidad” de Mariana de la Mata, su elenco se encontraba conformado por dos actrices con muchos años de experiencia y un actor de 19 años que por primera vez participaba de un proyecto de esta índole. Es así que la directora se encuentra, desde un primer momento, con ciertas demandas que debe atender de dos participantes que “marcan la cancha” y un participante al que fortalecer y guiar su tarea, debido a ciertas inseguridades propias.

Luciana comenta haber encontrado en la planificación un recurso para manejar sus propias modalidades de dirección, establecer objetivos específicos que organizaran las formas de trabajo e indagación grupal: plantear secuencias de acción a explorar por el elenco y proponer diversas experiencias sensoriales:

Anotaba en el cuaderno lo que funcionaba más o menos bien y lo que funcionaba más o menos mal, en los ensayos ser más incisiva en cuestiones de cuáles acciones me gustaría ver y qué traslados tenían que haber y cuáles prefería que evitaran; coreografiar bastante, eso fueron cosas que fui descubriendo a lo largo del tiempo. (Simionato, comunicación personal, 17 de Marzo de 2026)

A la vez, reconoce la importancia que tuvo en su proceso delegar a su asistente de dirección ciertas tareas como el caldeamiento y la contención del grupo, así como también resaltar los momentos positivos al momento de realizar una devolución. Frente a un inicio de proceso que resulta difícil o inquietante, Luciana comienza a encontrar recursos específicos para

comunicarse y coordinar el grupo, lo que le ayuda a perfilarse como directora y hacedora de su propio proyecto teatral.

Solange Bravo, en su proceso, relata haberse encontrado con una integrante del elenco con muchos miedos por encontrarse con un modo de trabajo y un tono de actuación completamente distinto a su experiencia. Al momento de abordar dichas problemáticas, la directora opta por flexibilizar sus exigencias (como evitar exigir aprendizaje de texto de forma rigurosa) para reducir la presión y evitar que la inseguridad bloquee el trabajo, sino generar confianza en el proceso. Esto no solo influye en su modo de dirección, sino que también en las dinámicas del grupo en su totalidad:

También hubo una disposición grupal para que la actriz confiara en ella y en el proceso creativo. Su apertura a aprender nuevas formas, y a la incertidumbre de no saber a donde llegaría la obra fue fundamental para que podamos construir en conjunto sin resistencia. (Bravo, comunicación personal, 16 de Marzo de 2026)

Manuela Zubieta, por su parte, comenta haber trabajado con momentos *fuertes* de la obra, con los que priorizaba tener cuidado, abordarlos desde el respeto y la confianza dentro del grupo. Es así como comienza a trabajar estos momentos con la actriz principal en ensayos privados donde solo se encontraban ellas y la asistente de dirección, ante un pedido de la propia actriz.

Alejandra, Maira y yo comenzamos los ensayos, posteriormente se sumó Mia para darle vida a estos otros personajes. En una última instancia se agregaron a los ensayos conjuntos y se sumaron otros actores, esa escucha y la decisión de ensayarlos en privado fue lo que más fortaleció la dinámica para la conformación de sus viajes. Esta dinámica se repitió con todos los monólogos que los personajes tuvieron, como el monólogo inicial de Orfeo o los monólogos finales de Ramiro, el padre. (Zubieta, 17 de Marzo de 2026)

Es así como, a nivel grupal, se empiezan a conformar dinámicas propias, formas de vincularse que son distintas en cada proceso teatral. Esto, la realidad concreta que emerge en los ensayos, en las charlas y en la convivencia cotidiana, empieza a darle forma a la modalidad que adopta cada director y directora, impulsándolo a buscar estrategias propias de plantear la búsqueda creativa.

Cartografía de la construcción de una identidad creativa: Metodologías y procesos propios de aprendizaje

El momento de indagar en el lenguaje de la dirección como territorio apenas conocido para el estudiante resulta un factor clave al momento de reconocerse como un artista, un hacedor de la escena teatral capaz de experimentar con materialidades, símbolos y modos de hacer. En el acto de aprender a coordinar un proceso, resolver problemas y afrontar dificultades, el/la director/a se sumerge en un proceso de despojarse del *yo conocido* para revelar aquellos aspectos que ocultos o desconocidos de sí mismo (Solnit, 2020). Es así como los procesos de cada uno de los directores y directoras de Carne Fresca incorporan herramientas diferentes y particulares al momento de afrontar sus propios proyectos, siguiendo procesos intuitivos, de incertidumbre, orientando su práctica en base a propios miedos, dudas, deseos; cada montaje final está impregnado del recorrido artístico personal de cada estudiante y habla de una construcción y reconstrucción de visiones creativas específicas. Es así como la identidad del

director/a y de su proyecto proviene del acto de perderse como una desconexión con el “mundo estable” (Solnit, 2020) para encontrar un camino propio que se vislumbra a través del hacer y de la creación colectiva en conjunto con el elenco y equipo creativo.

Empezando con Micaela Marcos, quien se propone incorporar el lenguaje del Teatro Físico en una indagación escénica que incorpore los elementos del espacio para lograr que los actores puedan “habitar” un espacio atravesado por un contexto social específico, haciendo énfasis en la historia de Epecuén y su conocida inundación, representada mediante una corporalidad particular.



Figura 3. “Hipernatremia” dirigida por Micaela Marcos, función estreno en Teatro La Fábrica, 2025.
Fotografía: Agustín Gómez Andersen.

A través del plástico como material principal de puesta en escena y los bidones como objetos a explorar y transformar por los actores, Micaela busca avanzar en la constitución de un entorno particular atravesado por la dinámica de los personajes, sus formas de convivencia mediante el juego y su propia manera de “habitarlo”. De esta manera, el material se incorpora en la indagación como un factor vinculante entre cuerpo y acción, trabajando la relación con los bidones como única posesión de los personajes, para crear un espacio despojado de vida, caracterizado por la precariedad del abandono de un pueblo cuyos únicos habitantes son estos dos personajes. Utiliza dos bidones principales como representación misma de los personajes, uno para Zorno (Andrés Arouxet) y otro para Kavón (Tito Lanfranqui), como forma de buscar la conexión personal de los actores con el espacio y los objetos, para que estos adquieran una importancia como posesiones con un cierto valor sentimental para ellos.

Dentro de esta dinámica de trabajo, la directora desarrolla su capacidad de observar lo que Bartís (2003) llama “potencia” en el actor y crear las condiciones para que sus energías y modos particulares de moverse en escena encuentren su propio rumbo: “El actor actúa la obra y otras cosas que le suceden en ese momento, la percepción de la sala, su propia historia

personal, asociaciones, ritmos, texturas. Multiplica el propio sentido en el momento mismo de realizarla.” (Bartís, 2003, p. 32). Los objetos en el espacio impulsan a los actores a construir sentido desde el contacto material y la acción física activando la potencia escénica desde un lugar particular que Micaela sabe reconocer y orientar, dando lugar a lo que acontece en el cuerpo del actor.

Por otro lado, es posible distinguir, en Luciana Simionato, una serie de estrategias de dirección generalmente basadas en su propia curiosidad por la construcción del espacio escénico: reconoce a los actores como "volúmenes" que se vinculan con una escenografía reducida que marca la sensibilidad y la poética de la acción. La propuesta de un dispositivo escénico que represente un “pulmón de edificio” como espacio reducido y asfixiante es el eje que marcó la sensibilidad, la poética y la acción de toda la obra.

Había una idea de profundidad, de encastre, como si estuvieran en un pulmón de edificio, era mi idea original. Pero creo que desde el vamos, les explicito al elenco que el espacio que imaginaba era ese, era un pulmón de edificio, al mediodía y el cuadrado de sol que las calcinaba básicamente y construir alrededor de eso el universo, que si estás mirando hacia el frente estas mirando la pared, no es que se proyecta el espacio hacia más adelante y hay un horizonte, hay una pared roñosa. (Simionato, entrevista personal, 17 de Marzo de 2026)

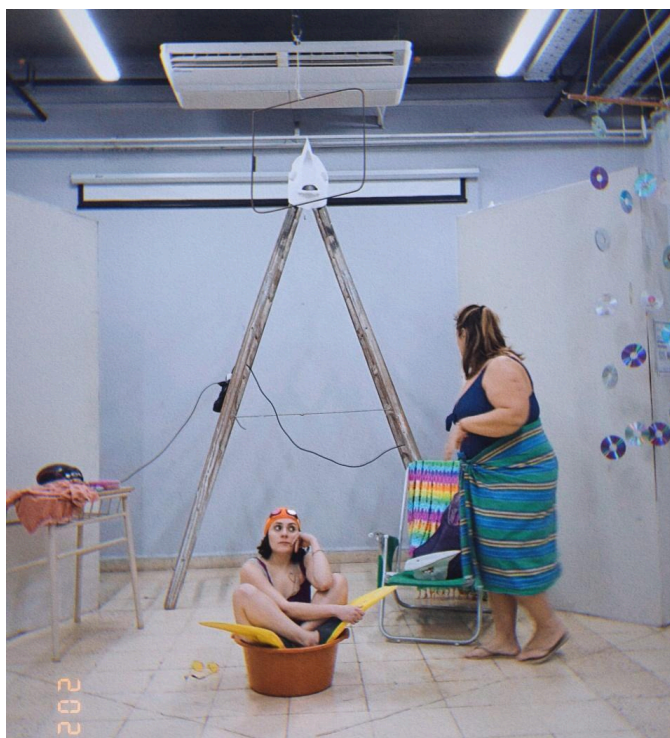


Figura 4. “Soñar despierto es la realidad” dirigida por Luciana Simionato. Registro de ensayo, 2025

La “fuga vertical” como una característica fundamental del espacio escénico es transformada por Luciana en un procedimiento de su dirección para trabajar con la corporalidad de los actores. Los estímulos externos del entorno se ven desde abajo para arriba, a 90 grados, pues a los costados lo único que hay es pared. La búsqueda expresiva se orienta en potenciar la quietud, lo mínimo y priorizar lo sensible: construir esta sensación de agobio y encierro.

Una de las características principales del trabajo del artesano (Sennet, 2008) es la “conciencia material”, es decir, la curiosidad por el material que se tiene en las manos, su capacidad de enfocar su trabajo en *lo que se puede cambiar*. En ese sentido, Luciana experimenta sobre la espacialidad con una conciencia particular que se enfoca en transformar tanto el espacio escénico como la corporalidad de los actores/actrices, encontrando en este proceso una forma nueva y propia de habitar la escena y concebir el hecho teatral. En su experiencia, recuerda una consigna reveladora basada en la construcción de una sensación “acantilado” para dotar de contenido el primer texto de la obra. En uno de los ensayos, colocó una escalera bajo una luz celeste, utilizó un ventilador y un burbujero para recrear la sensación de estar frente a un acantilado en el mar, “esa sensación del viento golpeándote la cara y el rocío de las olas, era eso: el rumor de las brisas o el ronquido de los vendavales” (Simionato, comunicación personal, 17 de Marzo de 2026). Mientras sonaban ruidos de mar, de ballena, le pide a la actriz que improvise un monólogo recuperando recuerdos propios de su infancia y su relación con el mar (la actriz es oriunda de Puerto Madryn). Gracias a esta experiencia, la directora recuerda lograr una *imagen mágica* que impactó fuertemente a todo el elenco, así como también habilitar una conexión profunda con el material.

En tercer lugar, el proceso creativo de Guillermina Quintana se caracteriza por ser sumamente participativo y habilitante de construcción colectiva: una búsqueda conjunta por los “colores y relieves” de la obra, así como también, la vinculación con el entorno que en ella se plantea: cómo transformar un espacio concreto, como un aula de ensayo, en un espacio ficticio, en un “claro de bosque”. “Encontrar la manera en la que cada actor encarnaba el personaje, por ejemplo, cómo construían ese espacio, el entorno, cómo eran sus cuerpos, cómo se encontraban por primera vez.” (Quintana, comunicación personal, 6 de Marzo de 2026). En su experiencia, la directora reconoce la improvisación como un aspecto que *dio vida* al proceso, que le dió ciertas respuestas desde la creación colectiva y que marcó desde un primer momento la dinámica entre los personajes.

Distintas propuestas de improvisación se dieron a modo de “meditación guiada”, proponiendo ciertas características del espacio, de los personajes, de la situación dramática desde la construcción de un relato por parte de la directora, cuyo objetivo era fomentar en los actores la exploración de acciones, de dinámicas de convivencia, lograr la reacción de estos a diversos estímulos proporcionados desde el afuera. Uno de los aspectos de la obra más importantes fue motivado por la improvisación: la relación entre Jota, el personaje principal, y el Oso.

Fue lo más fuerte, ese cotidiano, las protecciones y todas las capas que existen por debajo de dos personajes que, por momentos, se presentan de tal manera y después, tienen todo un mundo tridimensional donde ellos sienten de diferentes maneras, se comportan de diferentes maneras, se transforman de diferentes maneras y se van rompiendo a lo largo de toda la obra. (Quintana, entrevista personal, 6 de Marzo de 2026)

Anne Bogart y Tina Landau (2005) proponen, dentro del proceso de composición de la obra, el trabajo con el “mundo”: la creación de un universo *desde cero* que obedezca a sus propias leyes, diferentes a las de la cotidianeidad. La búsqueda colectiva sobre este “mundo” que la misma obra plantea es un eje central en las estrategias de Guillermina, centrándose en construir un universo a partir de las relaciones entre personajes, formas de interacción y vinculación que van descubriendo a lo largo de la obra: Dos personajes ya conviven desde hace tiempo, la tercera llega al espacio para romper con lo establecido, con ese equilibrio

desarrollado previamente. En la creación de este mundo, cada uno de los integrantes del elenco integran sus sentidos, conocimientos, deseos, etc. Este universo anteriormente mencionado es elaborado mediante el atravesamiento de la totalidad del grupo con el material escénico.

De la misma forma, es posible identificar, en el proceso de Manuela Zubieta, una especie de estructura de ensayo cuando se trata de indagar en el material, involucrando la creación colectiva a partir de establecer una visión conjunta sobre la obra en sí misma: a través de una lectura grupal de la escena a explorar y un momento de charla para compartir interpretaciones personales sobre esta, e identificar objetivos puntuales de cada personaje, se da lugar a la indagación a través de ejercicios de improvisación y trabajo con objetos.

Es una obra con muchos objetos, de los que no necesariamente depende, pero sí la organizan muchísimo. Sobre todo al ser tan fragmentada y mostrando espacios tan diferentes. Por lo que en los ensayos siempre se intentaba tener todos los objetos que formaran el espacio que buscábamos; en un principio se armaron de una forma “cliché” y estereotipada para construir esa base y de a poco se fueron retirando elementos hasta que queden los esenciales. (Zubieta, entrevista personal, 17 de Marzo de 2026)



Figura 5. “El viaje de Clara” dirigida por Manuela Zubieta. Función estreno en Teatro La Fábrica, 2025. Fotografía Agustín Gómez Andersen.

El proceso de indagación que propone Manuela se basa en experimentar, en un primer momento, con los primeros recursos que se encuentran: el texto dramático y sus significaciones, los objetos que se proponen y el cuerpo del actor. Luego de ello, se desarrolla la escena a partir de procesos de selección de material, pasando de una primera prueba a un material escénico concreto que se va moldeando y adaptando con el tiempo, para formar parte de lo que será el proyecto final. De esta manera, la directora aprende cómo *calibrar los tiempos y sentir el ritmo* del proceso, lo que Peter Brook (1969) refiere como encontrar

aquellos lugares para la investigación y discusión como también los tiempos de exploración corporal, el “revuelco por el suelo”. Al reconocer las tareas y ejercicios pertinentes a cada momento del proceso, Manuela desarrolla una propia lógica en sus procedimientos de dirección, sabiendo observar el curso de la investigación escénica y explorando sensiblemente el rumbo de la obra. Una de sus estrategias más reveladoras para encontrar matices actorales fue el uso de la repetición: dejar que los actores realizaran las escenas "en loop" sin intervenir de ninguna manera, como forma de activar el juego y la escucha con el compañero/a desde una construcción de la confianza que les permitiera “dejarse llevar” por la escena. Al estar "ordenados" en una estructura de acciones repetitivas, los actores se sentían seguros para explorar y encontrar matices emocionales orgánicos. “Entender cuándo dar indicaciones o no también se fue fortaleciendo en el proceso, mi guía era que no se desvíen del objetivo del ensayo o la actividad.” (Zubieta, comunicación personal, 17 de Marzo de 2026)

De otro modo, el abordaje que construye Solange Bravo sobre el material escénico se caracteriza por un enfoque profundamente físico y práctico, donde la indagación constante y el juego corporal prevalecen sobre el análisis racional o intelectual de la escena. Su núcleo metodológico se enfoca en el teatro del actor del cual habla Bartís (2003) como un territorio poético y su capacidad de producir acontecimiento; no hay nada previo a la existencia del cuerpo del actor, el cuerpo vivo instala presencia. “Los cuerpos de los actores son pura potencia de actuar, estén sentados o en movimiento. Los cuerpos son el paradigma de los nuevos desciframientos. La materia prima de su campo de experimentación.” (Pavlovsky, 1988, como se citó en Bartís, 2003, p. 123)

El proceso se estructuró a partir de la construcción de vínculos y la búsqueda de una expresividad que rompiera con la cotidianeidad del actor, para lo cual construyó consignas orientadas a que el cuerpo del actor registrara cambios sutiles y estados viscerales, manejando formas y matices que lo desplazaran de su corporalidad cotidiana. Un ejercicio que ella misma relata que es ejemplo de ello:

Hubo un ensayo que durante toda la pasada los personajes se encontraban emocional y físicamente casi igual a como empezaron la pasada, por lo que les propuse frenar el ensayo. La consigna fue: “Voy a poner una música de fondo y de ahora en más cada vez que yo aplauda ustedes van a tomar un trago de agua de sus copas. Cada vez que tomen un sorbo su cuerpo va a estar más liviano, como si se fueran embriagando (sumado al calor que propone la obra). Ubíquense en un lugar del espacio y van a empezar a caminar con un nivel 10 de tensión en su cuerpo. Cuando tomen, la tensión baja 1 número y lo vamos a repetir hasta 0.” Este ejercicio hizo que pudieran registrar de manera sutil y presente el cambio en su fisicalidad con el pasar del tiempo y la acción de beber. (Bravo, entrevista personal, 16 de Marzo de 2026)



Figura 6. “Tardebuena” dirigida por Solange Bravo.
Función estreno en Teatro La Fábrica, 2025.
Fotografía Agustín Gómez Andersen.

A través de este tipo de técnicas y ejercicios disparadores, Solange pone el foco en la corporalidad con el objetivo de desafiar al actor a indagar en sus capacidades expresivas, gestionando la energía y transitar los matices. De la misma manera, a través del juego, la directora logra volverlo dinámico y habilitar la exploración de formas fluidas y hasta divertidas para los actores. Así es como comienza a enfocar el proceso de construcción de personajes hacia una corporeidad animal que es la que plantea la obra: la del chanco. Paulatinamente, empieza a integrar el trabajo con este animal a través de indicaciones creativas como “porcentaje de chanco en sangre” para encontrar poco a poco características animales y a la vez indagar en la dualidad humanidad-animidad. El arte del juego (Sennet, 2008) posibilita el acto de crear y experimentar con las herramientas que se disponen, de acuerdo a un sistema específico de reglas. Solange, en este caso, se apropia y construye herramientas de juego para develar el hecho escénico a través del trabajo con actores. Inclusive aquellas ocasiones que parecen una “traba” en el proceso, resultan ser reveladoras, pues permiten al/a director/a enfrentarse con sus miedos y rebuscarse en la creación de consignas creativas que abran la exploración grupal. “Juego a buscar las estrategias para guiar al elenco en una exploración y que surja lo que estoy buscando en su actuación. Desde la práctica y no tanto desde lo racional.” (Bravo, entrevista personal, 16 de Marzo de 2026).

Finalmente, las estrategias que encuentra Joaquín Cicopiedi para abordar su proceso creativo se caracterizan por una búsqueda de sentido a través del trabajo físico en interacción con el uso simbólico de la materialidad, un proceso que comienza a despegar a través de “encontrar un rumbo” identificando el sentido nuclear de la obra: el miedo a la soledad. El trabajo en dupla entre los actores encuentra la fluidez a través de consignas concisas pero disparadoras como “uno intenta que el otro no se vaya”, “uno se esconde y el otro lo encuentra” o “hablar de los deseos”; esto fue, de alguna manera, el principio de una dinámica vincular que luego comenzaría a transformarse en hecho escénico.

Según Bartís (2003), la materialidad es portadora de discurso e ideas, como parte de un mecanismo teatral cuya lógica reside en lo escénico. Joaquín elige cajas de cartón como elemento escenográfico de la obra, cajas que luego formarán parte del dispositivo escénico final. El director parte del concepto “embalaje” para construir los sentidos que componen el trasfondo de la obra.

Esta idea que al principio tenía como armadores de cajas de sueños y luego terminó en una isla desierta, donde la única manera de entretenimiento es armar una cajita con tus sueños en la cual metés todo lo que te gustaría hacer si no estuvieras ahí. (Cicopiedi, entrevista personal, 26 de Febrero de 2026)

La caja dejó de ser un objeto funcional para convertirse en una "isla desierta" donde los personajes guardaban sus deseos. De esta manera, un objeto concreto adquiere una carga de significación por el simple hecho de ser introducida al espacio escénico (Peter Brook, 1969): la caja de cartón no representa la soledad de los personajes, sino que la produce. Joaquín utilizó la materialidad para construir diferentes tipos de emociones y sentimientos, logrando que el objeto fuera el centro de la escena: un dispositivo escénico que integra materialidad y acción física para convertirse en el núcleo dramático que organiza la poética de la obra.

La complejidad del ejercicio de dirigir: Reflexiones finales

Los procesos creativos insertos en la Práctica Integrada del Teatro III implican un profundo aprendizaje en el campo de la dirección teatral, incluyendo aspectos de construcción de la identidad al momento de integrar a la práctica un pensamiento ligado a la sensorialidad en tanto modo de conocimiento encarnado que se construye a través de la experiencia, la percepción y la afectación (Fischer-Lichte, 2011). En el ámbito de la dirección teatral, implica la capacidad de vincularse con los materiales escénicos y con los integrantes del equipo desde una escucha atenta a las resonancias, tensiones y posibilidades que emergen en el proceso de creación. De esta forma, la dimensión sensorial del material escénico abre un repertorio de posibilidades dentro de las estrategias de dirección de los/as estudiantes, puesto que implica un esfuerzo de desplazar las formas de pensamiento racional para habilitar la experimentación sensible y somática del acontecimiento teatral.

Los/as directores/as transitan un proceso personal sostenido por múltiples variantes como la constitución del elenco, la elección de la obra y los deseos propios para con ella, la aparición de experiencias reveladoras, dificultades y problemáticas que van emergiendo a lo largo del año académico. La dirección teatral, en este sentido, se establece como una práctica relacional, donde ni la obra ni el material dramático preexiste el proceso creativo, sino que se constituyen a lo largo de este en un material nuevo y original; como lo postulan Bogart y Landau (2005), la obra no se constituye en una visión acabada que el director transmite al elenco, sino que se va desarrollando a través del trabajo grupal. Como es posible distinguir en cada director y directora mencionados en este artículo, cada dirección y creación escénica contienen modos particulares de hacer, enmarcados en circunstancias específicas y visiones creativas diversas, que no se originan únicamente en la mente del director sino que surgen de los momentos de creación compartida.

Uno de los aspectos más comunes al momento de abordar este proceso es la dificultad para entenderse director/a: como experiencia relativamente nueva para el estudiante, asumir el liderazgo de un proceso creativo implica, a su vez, esfuerzos personales por abordar las tareas y funciones que este mismo le atribuye al rol. Joaquín Cicopiedi, que reconoce la dificultad de trabajar con un grupo cuyos integrantes no se conocían en su totalidad, entiende la complejidad que significa ser director por primera vez en un proceso donde es necesario

conocer a los actores y conocerse a sí mismo en el rol. El director, como lo entiende Peter Brook (1969) a medida que comienza a desenvolverse en su tarea, comprende que el desarrollo de los ensayos es un proceso en crecimiento: de esta manera, poco a poco, descubre su propia fuerza para transmitir ideas, el ejercicio de agudizar la mirada, la importancia de *esperar sin empujar*. Lo que al principio puede leerse dentro del proceso como *un ciego guiando a otro ciego* (Brook, 1969), con el pasar de los ensayos se transforma en un acto de entendimiento mutuo, relaciones de confianza y amistad, sesiones de juegos y rituales de compartir y pensar la escena en dinámicas colectivas.

“El director teatral ha de exponer sus inseguridades ante los actores, pero tiene en compensación un medio que evoluciona al tiempo que se ajusta. El escultor afirma que la elección de material modifica continuamente su creación; el material vivo de los actores es hablar, sentir y explorar: ensayar es pensar en voz alta.” (Brook, 1969, p. 149)

Guillermina, por otro lado, resalta la importancia de sus tiempos personales para con el grupo, sobre todo al seguir el camino de una dirección participativa donde se encontraba constantemente rodeada de propuestas, preguntas y demandas de su equipo:

Sobre todo, tanto cuando me dan devoluciones, como cuando tengo que dar devoluciones digo: “Bueno, esperen, porque yo hoy les voy a decir algo, pero quizás en unas horas se transforme porque esto no es *recibo y doy*.” Es: recibo, doy y sigo pensando. (Quintana, comunicación personal, 6 de Marzo de 2026)

La importancia de “tomarse el tiempo” cobra una especial importancia en el ejercicio de la dirección. Lo plantea Sennet (2008) al hablar de la *lentitud del trabajo artesanal*: el paso tiempo permite incorporar la práctica, dar paso a la reflexión y la imaginación. La *lentitud* implica desplazarse de aquellas presiones por la rápida obtención de resultados. Los tiempos del proceso creativo también requieren pausas, volver atrás, dejar que las ideas maduren y se desarrollen en el campo de lo sensible. La práctica de la dirección es una constante toma de decisiones pero también implica mirar en retrospectiva, tomar rumbos nuevos, una continua revisión de lo ya trabajado para seguir buscando.

Otro aspecto central que el/la director/a va desarrollando en el proceso es el de la comunicación. Micaela destaca, a lo largo del proceso, los beneficios de intervenir en el elenco de forma directa cuando la situación lo requiere: aprender a pedir aquello que una quiere que pase. Muchas veces el director se esfuerza en pensar estrategias para posibilitar la construcción de escenas a través de consignas, ejercicios de indagación, actividades disparadoras. Sin embargo, en el transcurso del proceso, surge la necesidad de ser sincero y directo con el elenco, dar una indicación precisa o una devolución concreta en cuanto a lo que se está viendo. “Hay momentos donde uno tiene que ser directo a la hora de hablar sobre lo que uno quiere, la comunicación es importante y siempre estar en constante charla sobre lo que la obra necesita.” (Marcos, comunicación personal, 14 de Marzo de 2026). La comunicación entre pares es un factor fundamental en la creación artística y los tiempos en los que se desarrolla la comunicación también implican modos específicos de pedir, de narrar, de compartir.

Otras veces, la comunicación no surge a partir de las palabras, sino en la creación de un lenguaje propio que mueve al grupo a través de los sentidos. Se crea un *ritmo* escénico que

tiene que ver con la exploración mediante estímulos sensoriales. Activar la escucha hacia lo sensible que ocurre en escena es un acto indispensable de la dirección: la sensorialidad define, en muchos casos, el lenguaje propio de la obra y del universo escénico y, muchas veces, surge de impulsos e intuiciones. Manuela, en su caso, logra reconocer que en momentos que la llevaban, como directora, a *razonar* la obra, el elenco y el proceso mismo pedía un trabajo exclusivamente sensorial. “Bajo presión resuelvo de forma craneal, me cuesta habilitar lo sensorial en esa etapa/situación.” (Zubieta, comunicación personal, 17 de Marzo de 2026) Activar lo sensible se vuelve esencial en nuestra práctica, en momentos que sin pensarlo, simplemente aparece. Está en la tarea de cada director y directora abrir la mirada hacia lo que no se puede poner en palabras y pensar la escena en cuanto a los sentidos que se ocultan en ella.

Desplazarse de un pensamiento de carácter racional se convierte en un ejercicio más dentro del campo de la dirección. En el ejercicio de aprender a dirigir actores/actrices, comunicarse con ellos/as, muchas veces es la práctica misma la que guía el proceso mediante impulsos que lo vuelven arbitrario (Szuchmacher, 2015). En Solange, vemos una mirada escénica que se origina desde la práctica y el acto mismo de jugar con sus propias indicaciones para confluir con el trabajo actoral en una visión amplia y colectiva sobre el hecho escénico:

“Me permito improvisar y crear siempre nuevos ejercicios basados en lo que estoy viendo que necesitan o hace falta trabajar. Juego a buscar las estrategias para guiar al elenco en una exploración y que surja lo que estoy buscando en su actuación.” (Bravo, comunicación personal, 16 de Marzo de 2026)

El hecho de asumirse como director/a implica un proceso de extenso y profundo aprendizaje para formar una visión personal del hecho escénico en su totalidad, darle forma y habilitar la búsqueda artística en grupalidades. La composición escénica, según Bogart y Landau (2005), es colaborativa por naturaleza. Demanda decisiones rápidas, intuitivas, acuerdos mediante relaciones de solidaridad y escucha, dentro de las cuales la dirección se encarga tanto de determinar ciertos aspectos como también, dejar preguntas abiertas a la creación colectiva. Luciana Simionato comprende la importancia de *mantenerse permeable* ante las propuestas del elenco, lo que cada uno/a pueda ofrecer y cómo ello converge en una propuesta final. Resalta, dentro de su proceso, ciertos aprendizajes como manejar las ansiedades, desconectarse por momentos de la obra y valorar cómo los sentidos de la obra se comparten dentro del elenco y, a su vez, en los espectadores en tanto temáticas que atraviesan a todos/as.

Me gustaría haber tenido desde el principio un poco más de confianza en lo que uno lleva y propone y no tener que sentir que está todo el tiempo defendiendo una idea, sino proponiendo un intercambio. Tal vez también tenía un poco de prejuicios al final del proceso porque en un inicio había sido un poco complejo, me volví mucho menos permeable a las propuestas de ellos porque había que resolver, terminar, ponerle el sello. (Simionato, comunicación personal, 17 de Marzo de 2026)

Al momento de cerrar un proceso, siempre quedan pendientes ciertas reflexiones, deseos, autocríticas con las que poder trabajar e incorporar. Como primer proceso de dirección (o uno de los primeros), los/as estudiantes van comprendiendo que cada uno tiene sus particularidades, que se van moldeando y adaptando a las emergencias que surgen a lo largo del tiempo. El director construye su mirada en el proceso mismo de mirar (Szuchmacher, 2015), de preguntarse “¿Qué necesita la obra?”. A la vez, con la experiencia, el director/a

comienza a gestionar sus propios recursos para saber enfrentarse a nuevos caminos, adquiere la confianza necesaria para asumir el rol y, desde el mismo ejercicio de dirigir, construye su propia identidad artística-escénica que no preexiste al proceso sino que constituye en el diálogo, en el espacio de ensayo, en el trabajo con el material y finalmente, con él/ella mismo/a, con sus propios miedos, certezas e incertidumbres.

"Ninguno sabe todavía quién es como director cuando empieza. Lo que el Carne Fresca les da no es certeza sino experiencia: la de haberse perdido, la de haber encontrado un rumbo propio, la de haber construido junto a otros algo que no existía antes de ese proceso. Eso es lo que se llevan: no una obra, sino una identidad que empezó a tomar forma. El estudiante no aplica un método, construye uno. Y en ese proceso de construcción, mientras busca cómo dirigir, encuentra también algo de quién es. En este sentido, el Carne Fresca no es el lugar donde los estudiantes demuestran lo que son: es el lugar donde descubren lo que pueden llegar a ser." (Juan Urraco, docente a cargo del Ciclo Carne Fresca, Práctica Integrada del Teatro III, UNICEN, 2026.)

Las primeras direcciones en contextos académicos y de aprendizaje como lo es el Ciclo Carne Fresca, constituyen dentro del proceso del estudiante, la oportunidad de construir una identidad y entenderla como un proceso dinámico, que se da en la continua exploración de nuestros propios modos de hacer. Aprendemos en diálogo con otros/as artistas, con la práctica misma de probar, errar y probar de nuevo, en diálogo con aquello que el material escénico nos va mostrando. Aprender a dirigir es sumergirse en el acto creativo de *ser y hacer* con otros/as.

Bibliografía

- Bartís, R. (2003) *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Buenos Aires: Atuel
- Bogart, A. y Landau, T. (2005). *The Viewpoints Book. A Practical Guide to Viewpoints and Composition*. Nueva York: Theatre Communications Group.
- Brook, P. (1969). *El espacio vacío. Arte y técnica del teatro*. Barcelona: Península.
- Fischer-Lichte, E. (2011) *Estética de lo performativo*. Madrid: Abada.
- Solnit, R. (2020) *Una guía sobre el arte de perderse*. Buenos Aires: Fiordo.
- Szuchmacher, R. (2015) *Lo incapturable: Puesta en escena y dirección teatral*. Buenos Aires: Reservoir Books.
- Sennett, R. (2008). *El artesano*. Barcelona: Anagrama.