

## Habitar la deriva: escenas y oficios en los pliegues de la trayectoria de Esteban De Sandi.

Ann Carrera<sup>1</sup>

### Resumen

El artículo traza la trayectoria de Esteban De Sandi —graduado de la Facultad de Arte de la UNICEN y trabajador del Teatro Nacional Cervantes— como una forma singular de habitar la práctica escénica. A partir de su entrevista, el texto propone una lectura de la formación universitaria, el oficio teatral y las instituciones como territorios que configuran modos situados de creación, transmisión y trabajo. La experiencia de Esteban permite observar cómo se entrelazan procesos independientes e institucionales, cómo operan las genealogías de maestros y cómo cada espacio de ensayo, producción y convivencia modela una ética del tiempo, de la escucha y de la construcción colectiva. Su recorrido vuelve visible una cartografía contemporánea del quehacer teatral, marcada por la deriva, la profesionalización, la precariedad y la continuidad de un oficio que se aprende haciendo y habitando la escena.

**Palabras clave:** Habitar la escena, Trayectorias profesionales, Prácticas escénicas, Formación universitaria, Trabajo teatral.

### Abstract

The article traces the trajectory of Esteban De Sandi—a graduate of the Faculty of Art at UNICEN and a worker at the Teatro Nacional Cervantes—as a singular way of inhabiting theatrical practice. Drawing from his interview, the text proposes a reading of university training, the theatrical

---

<sup>1</sup> Profesor de Teatro. Facultad de Arte UNICEN - IMTA (Avellaneda) - EMAD (CABA). [acarrera@virtual.artes.unicen.edu.ar](mailto:acarrera@virtual.artes.unicen.edu.ar)



craft, and institutions as territories that shape situated modes of creation, transmission, and work. Esteban's experience allows us to observe how independent and institutional processes intertwine, how genealogies of teachers operate, and how each space of rehearsal, production, and coexistence shapes an ethics of time, listening, and collective construction. His path makes visible a contemporary cartography of theatrical practice, marked by drift, professionalization, precariousness, and the continuity of a craft learned through doing and through inhabiting the scene.

**Keywords:** Inhabiting the scene, Professional trajectories, Theatrical practices, University training, Theatrical work.

Hay algo en las trayectorias que siempre se parece a un modo de habitar. No solo al habitar de Heidegger —ese que piensa la morada como un campo de sentido antes que un simple refugio— (Heidegger, 1951/1971), sino también al habitar propio de quienes transitamos las artes escénicas como si cada sala, cada ensayo, cada institución y cada territorio fueran estaciones de una deriva que no se clausura. En ese sentido, la noción heideggeriana no funciona aquí como mera cita académica, sino como una forma de nombrar cómo, en el hacer teatral, habitar implica abrir mundo: configurar relaciones, modos de estar con otros, éticas del tiempo y de la escucha, maneras de sostener un oficio que es al mismo tiempo búsqueda, comunidad y territorio.

La entrevista a Esteban De Sandi, graduado de la Facultad de Arte de la UNICEN, permite justamente leer ese habitar como un movimiento múltiple: entre la formación y el oficio, entre el teatro independiente y la maquinaria pública estatal, entre la fragilidad del proyecto personal y la estabilidad de un cargo de planta. Su recorrido vuelve visible cómo se entrelazan los espacios donde se



aprende, donde se trabaja y donde se crea, y cómo cada uno de ellos demanda una manera singular de habitar la escena.

En el marco de la sección Cartografías Graduadas, que releva modos de circulación profesional de quienes se formaron en esta casa de estudios, la experiencia de Esteban ofrece un recorte especialmente fértil porque conecta tres vectores:

La formación académica como andamiaje crítico.

La experiencia institucional sólida del Teatro Nacional Cervantes.

La práctica artística como exploración situada en el cuerpo y en la escena.

Al escuchar a Esteban es evidente que su recorrido no se define por una sola coordenada. Él mismo lo sintetiza en la entrevista cuando afirma que en Tandil recibió “una formación que no sólo me dio herramientas, sino una manera de pensar la escena y los procesos”. Ese “pensar la escena” no remite a un marco teórico abstracto, sino a un modo de entender el trabajo teatral como convivencia, práctica y conocimiento sensible —muy en la línea podría pensarse con lo que Dubatti ha desarrollado como experiencia teatral y como convivio (Dubatti, 2007).

## ***1. Formación y andamiajes críticos: un cuerpo que aprende a leer la escena.***

La formación que Esteban describe no está aislada de la experiencia. Su paso por la Facultad de Arte incluye no solo materias, sino participación en proyectos de investigación, ayudantías docentes integrando equipos de cátedra y experiencias de dirección temprana en la Comedia Municipal de Ayacucho y en el grupo de



teatro independiente “La Pianeta”. Ese tránsito indica una dimensión clave: la universidad no solo enseña, también habilita modos de hacer. En ese sentido, el devenir docente-investigador-actor-director-militante no aparece como acumulación de roles, sino como expansión.

Cuando recuerda sus años en la UNICEN, lo que destaca no son “contenidos” sino una manera de estar en los procesos. Algo que podría formularse así: la formación no lo moldeó, sino que lo expuso a lenguajes, modos de producción y sistemas de trabajo que, posteriormente, pudo modular en otros ámbitos. Esa exposición dialoga con lo que Han (2015) advierte sobre la necesidad de recuperar un tiempo de la elaboración, un contrapunto al régimen de rendimiento. Lejos de la productividad acelerada, el trayecto de Esteban se inscribe en procesos largos, ligados al ensayo, al estar-con-otrxs, a la observación y a la escucha.

Si en mis artículos anteriores publicados en este mismo anuario, he trabajado la idea de “habitar el proceso” —como en El ensayo: fronteras espaciales y vinculares del convivio— aquí aparece un eco claro: Esteban habla del ensayo como espacio de aprendizaje, como laboratorio donde “la tarea es más observar que imponer”. Su frase no es menor: la ética del observador, más cercana a la práctica de Bartís o Audivert que a una dirección verticalista, señala un giro contemporáneo en la pedagogía de la escena.

Bartís (2003), en Cancha con niebla, insiste en la opacidad constitutiva del teatro y en la necesidad de no despejarla del todo. Algo de eso opera también en la voz de Esteban: una dirección que acompaña el surgimiento de materiales sin forzar su cristalización inmediata. La posibilidad de permitirle al teatro que suceda allí donde algo desobediente se filtra. Esteban parece trabajar desde esa franja: la dirección como mediación y no como control.



## ***II. Habitar el Cervantes: institución, oficio y convivio laboral. Formación continua, entre maestros, generaciones y lenguajes.***

Si una parte de su trayectoria se configura desde la libertad del circuito independiente, otra se estabiliza en la estructura monumental del Teatro Nacional Cervantes, donde trabaja como asistente de dirección desde 2018. El ingreso a planta permanente es, en sí mismo, un acontecimiento. En un campo atravesado por la precariedad y las lógicas de autoexplotación, la permanencia en un teatro público abre otra tonalidad temporal.

Allí, el trabajo se vuelve cotidiano, sostenido, casi ritual. Cuando Esteban relata que el Cervantes implica “otros tiempos, otras responsabilidades, otra forma de presencia”, está señalando una dimensión institucional que no siempre se reconoce: el teatro público como espacio de oficio, donde los ritmos no responden sólo al deseo sino también a la función estatal.

Heidegger podría ayudarnos a pensar esto: si para él habitar es “construir aquello que da cobijo”, el Cervantes no solo contiene un hacer escénico, sino que estructura las condiciones de posibilidad de ese hacer. El edificio, la planta técnica, los cuerpos estables, el calendario de producción: todo compone un mundo. Y Esteban habita ese mundo desde una doble conciencia —la del creador y la del trabajador cultural y estatal.

Aquí el cruce con Dubatti vuelve a ser pertinente: el convivio institucional no es idéntico al convivio independiente, pero ambos conforman territorios de la experiencia. Esteban se mueve entre ellos; no los piensa como opuestos, sino como capas de un mismo oficio. Y en esa convivencia múltiple aparece una tensión fecunda: cómo mantener la potencia poética sin perder la responsabilidad del funcionamiento técnico.

Otro eje fuerte en la entrevista es su paso por distintos maestros: Federico León, Ricardo Bartís, Pompeyo Audivert, y en el





campo de la dramaturgia Kartún, Barchilón, Vilo, Tantanián. No son nombres arbitrarios: son genealogías.

Si lo contemplamos desde la mirada de Kartún, por ejemplo, podríamos pensar el teatro como un oficio que se transmite artesanalmente. Su frase “la dramaturgia es un trabajo de mesa, pero también un trabajo de oído” (Kartún, 2017) resuena en la manera en que Esteban describe su modo de asistir direcciones. Él insiste en la escucha: escuchar el material, escuchar a los actores, escuchar al director o directora. Esa escucha es, precisamente, una forma de habitar la escena.

Audivert, por su parte, piensa el actor como “sujeto en trance”, ligado a un umbral entre lo cierto y lo incierto. Esteban parece recoger algo de esa vibración en la forma en que narra su experiencia en procesos donde lo inesperado aparece como motor.

Lo mismo ocurre con Bartís y su insistencia en la niebla. Cancha con niebla propone que la dirección se haga cargo de su propio límite. Esa ética está presente cuando Esteban relata procesos donde la tarea es acompañar, no fijar; sostener un clima, no cerrar sentidos prematuramente.

### ***III. Habitar como noción metodológica y política. Pedagogía, transmisión y modos de hacer.***

A lo largo de la entrevista, aun sin nombrarlo explícitamente, Esteban habla de habitar. Habitar el ensayo, habitar cada rol, habitar el Cervantes, habitar el propio cuerpo que aprende. Ese habitar se vuelve una clave para leer toda la trayectoria. Y aquí Heidegger vuelve a ser un interlocutor contundente: “Construir es propiamente habitar” (Heidegger, 1951). La escena, entonces, no es solo producción; es construcción de un modo de estar en el mundo.



En paralelo, Byung-Chul Han (2015) advierte que en la sociedad del rendimiento ya no se habita: se circula, se acelera, se multiplica. Frente a ese régimen, el trabajo artístico (y especialmente el teatral) todavía ofrece espacios de resistencia. Ensayar, trabajar escenas, acompañar procesos, implica otra temporalidad: un tiempo lento, compartido, que no se mide en productividad sino en resonancia.

Esteban, sin teorizarlo, encarna ese contrapunto. Su modo de narrar los procesos está atravesado por una ética del tiempo: “cada obra tiene su ritmo”, “cada equipo trabaja distinto”, “uno aprende de estar ahí”, afirma a lo largo de la entrevista. No son frases sueltas: componen una filosofía práctica del oficio.

En varios momentos Esteban vuelve sobre su rol docente: la importancia de haber sido ayudante de cátedra, la experiencia en grupos comunitarios, la coordinación de la Comedia Municipal de Ayacucho. Lo pedagógico no aparece separado de lo artístico, sino integrado. Hay una transmisión que no es vertical, sino convivencial.

Aquí, mi propia línea de investigación dialoga de manera directa: si en *Ensayos para habitarse* propongo que toda práctica escénica es también una práctica pedagógica, porque el cuerpo en escena aprende a la vez que hace, entonces la trayectoria de Esteban confirma esa intuición. Él aprende mientras dirige, aprende mientras asiste, aprende mientras enseña. La relación maestro-discípulo no desaparece, pero se vuelve rizomática.

Ure, en *Sacate la careta* (2012), insiste en que la pedagogía teatral debe ser política, en el sentido de despertar la sensibilidad crítica y no reproducir modelos. Algo de esa idea vibra en la forma en que Esteban concibe su rol docente: no formar intérpretes “eficientes”, sino acompañar el descubrimiento de lenguajes propios.



Pensar la trayectoria como cartografía implica entender que los territorios importan. Ayacucho, Tandil, CABA no son meros lugares. Son escenas. Cada una produce condiciones distintas de existencia teatral. Esteban se formó en un territorio donde la Facultad de Arte tiene una presencia enorme en la vida cultural. La circulación hacia Buenos Aires es un pasaje frecuente para graduadxs, pero no por ello sencillo.

Cuando él afirma que llegar a CABA fue “como aprender otro idioma dentro del mismo teatro”, aparece una idea fuerte: la producción porteña tiene lenguajes, sistemas de trabajo y circuitos que requieren un nuevo aprendizaje. Esa adaptación, lejos de borrar lo anterior, lo resignifica. La formación adquirida se vuelve brújula.

Y al mismo tiempo, el retorno conceptual a Tandil (que hace en la entrevista) muestra la persistencia de una identidad formativa. No como nostalgia, sino como matriz.

#### ***IV. Conclusión: cartografías que laten***

La entrevista con Esteban no es un documento neutro. Es una escena. Una escena en la que se entrecruzan instituciones (UNICEN, La Comedia Municipal de Ayacucho, El Teatro Nacional Cervantes), maestros, territorios, obras, procesos, políticas culturales y modos de habitar la práctica escénica.

Si algo deja claro su recorrido es que la estabilidad institucional no cancela la búsqueda poética, y que la formación universitaria sigue siendo un espacio decisivo para producir artistas con mirada crítica y sensibilidad ética. También deja claro que la práctica teatral —como decía Dubatti— es siempre una práctica convivencial. Y en ese convivio, Esteban habita: habita la deriva, habita los equi-

pos, habita la incertidumbre, habita las instituciones, habita la escena.

Ese habitar —que es movimiento, decisión, riesgo, paciencia y escucha— constituye el mapa vivo de una trayectoria que, lejos de cerrarse, sigue trazándose.

## Bibliografía.

- Bartís, R. (2003). *Cancha con niebla*. Atuel.
- Carrera, A. (2019). *El ensayo teatral: fronteras espaciales y vinculares del convivio*. La Escalera – Anuario de la Facultad de Arte, (29).  
<https://www.ojs.artes.unicen.edu.ar/index.php/laescalera/article/view/767>
- Carrera, A. (2022). *Ensayos para habitarse (apuntes para una conferencia performática: El director amplificado)*. La Escalera – Anuario de la Facultad de Arte, (32).  
<https://www.ojs.artes.unicen.edu.ar/index.php/laescalera/article/view/1181>
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro I: Convivio, experiencia, subjetividad*. Atuel.
- Han, B.-C. (2015). *El aroma del tiempo: Un ensayo filosófico sobre el arte de demorarse*. Herder.
- Heidegger, M. (1994). *Construir, habitar, pensar*. En M. Heidegger, *Conferencias y artículos* (E. Barjau, Trad., pp. 127–142). Ediciones del Serbal. (Trabajo original publicado en 1951)
- Kartún, M. (2017). *Dramaturgia: Apuntes y reflexiones*. Atuel.
- Ure, A. (2012). *Sacate la careta*. Colihue.
- Speranza, G. (2010). *El arte latinoamericano hoy: representaciones y políticas culturales*. Siglo XXI Editores.



- Pavlovsky, T. (2002). *La situación teatral y el teatro de la situación*. Ediciones Grupo Editor Latinoamericano.
- Mauro, K. (2018). *Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo: capital simbólico y jerarquías en circuitos autogestivos*. Revista Latinoamericana de Sociología del Arte, 10(3), 89-105.