

**Brechas de igualdad en el teatro independiente argentino:  
la potencia del rol de la dirección**

**Fwala-lo Marin**

Universidad Nacional de Córdoba / CONICET

El objetivo que nos proponemos en este trabajo es conocer si el teatro independiente—entendido como modo de producción específico de prácticas artísticas y como una comunidad—es capaz de producir escenas de igualdad y, a la vez, comprender qué lugar juega la dirección teatral en la configuración de dichas escenas. En este trabajo hemos decidido proponer un debate teórico en torno al problema que nos interesa, que es la posibilidad de que el teatro independiente argentino de la ciudad de Córdoba sea un sitio donde quienes trabajan del arte en condiciones precarizadas, inauguren un tiempo emancipador respecto al contexto neoliberal que monetiza el tiempo y los cuerpos. Creemos que el teatro independiente, y particularmente la dirección, vienen a construir prácticas contrahegemónicas, especialmente luego del retorno democrático. Por lo tanto, sostenemos que el teatro independiente impugna el orden establecido en el que las personas trabajadoras—mayormente precarizadas—no tienen la potestad de producir arte contemporáneo sin tener lugar en el común de la comunidad.

La persona lectora de este trabajo merece algunas aclaraciones. La primera es que nuestra perspectiva atiende exclusivamente a las prácticas artísticas y no a las obras, ya que el propósito de nuestra investigación fue comprender las concepciones teatrales de artistas, es decir, aquellas nociones, aprendizajes, decisiones o principios que les

orientaban a actuar. Realizar una comparación entre las concepciones de las personas artistas y los resultados de esas concepciones hubiera sido ir tras algún tipo de comprobación de su puesta en práctica, cuestión que no era de nuestro interés. Además, debemos considerar que las obras son construidas por la intervención de múltiples participantes, por lo cual, una concepción teatral quedaría lejos de revelarse de un modo transparente en una obra teatral como producto acabado. Para una consulta sobre trabajos que profundicen en obras del teatro independiente contemporáneo de Córdoba, recomendamos las investigaciones de Leticia Paz Sena (2020; 2021), Daniela Martín (2018) y Gabriela Aguirre (2021).

La segunda aclaración es que en este trabajo hemos decidido presentar una discusión de carácter teórico sobre nuestro caso de estudio, estudio que atendió exclusivamente a los procesos de creación. Esta elección prioriza a las personas artistas implicadas en procesos de producción y a la sistematización de la especificidad de los roles teatrales, particularmente el de la dirección. La literatura sobre el rol considera a la dirección como organizadora de materiales o como mediadora entre la obra y el público, sin tomar en cuenta los procesos de creación y, mucho menos, su dimensión grupal. Estos enfoques distinguen lo significativo de lo intrascendente sobre la base de aquello que ingresa al plano público como discurso; es decir, colocan su atención en las implicancias del rol en la “esfera pública” (Fraser 1997), como lo son las obras en tanto productos o las instancias de funciones. De este modo, menosprecian el valor de los procesos y de las labores de las personas implicadas en ellos, cuestiones vinculadas a la “esfera doméstica” (Segato 2018) de la producción teatral, como serían los ensayos. En efecto, estos son parte de lo que se escapa de la esfera pública del teatro y configuran lo doméstico, algo casi íntimo, de un proceso teatral. La politicidad de la dirección—o capacidad de transformar lo común—se mueve en ambas esferas, llevando a cabo tanto prácticas teatrales visibles como aquellas sistemáticamente invisibilizadas.

Como señalamos, muchos análisis ponderan únicamente aquellas prácticas que ingresan a lo público. Si nuestro objetivo es comprender las implicancias del rol de la dirección en la configuración de escenas de igualdad en el teatro independiente, es imperativo orientar la observación hacia su campo de acción—los ensayos y actividades asociadas—que es principalmente “el detrás de escena” del teatro y no los productos acabados. El interés por esta esfera del hacer teatral nos llevó a recurrir a abordajes feministas que brindan herramientas para valorar la procesualidad del trabajo, las dinámicas grupales y las concepciones que orientan las prácticas. Al interior del campo de acción que definimos para la dirección, el rol puede a la vez comprenderse mediante

la noción de “reparto de lo sensible” (Rancière, 2009; 2011). Aunque Peter Boenisch (2015) asocie este concepto a la distribución de lo sensible en la función y no en los procesos, aquí nos referimos a sus capacidades para configurar las percepciones, la distribución del tiempo y el espacio, la distinción de lo valioso y de lo prescindible, la asignación de la palabra y la capacidad de decidir en los procesos de creación. Es en estas dimensiones donde intuimos que reside su capacidad para producir brechas de igualdad.

Este escrito parte de la pregunta acerca de las relaciones entre el arte y la política, focalizando en el teatro independiente y sus posibilidades para transformar la realidad. Consideramos que el debate sobre las implicancias del arte en la política no está situado en los contenidos que las obras presentan, los temas o los contextos de producción sino en sus capacidades para ofrecer otros mundos posibles. El debate que sitúa la política en el contenido de las obras ha sido superado por otros, como el que plantea Chantal Mouffe acerca de que no es posible distinguir entre un arte político y un arte no político “porque todas las formas de práctica artística o bien contribuyen a la reproducción del sentido común dado—y en ese sentido son políticas—o bien contribuyen a su deconstrucción o su crítica. Todas las formas artísticas tienen una dimensión política” (2007, 26). Entonces, la particularidad de nuestro problema se plantea en las posibilidades de las prácticas del teatro independiente para contribuir a la deconstrucción del sentido común y a la crítica del pensamiento hegemónico de una ciudad particular de Argentina.

El planteo se sustenta en los resultados de nuestra investigación doctoral ya concluida, cuyas conclusiones recogemos en este escrito. Nuestro estudio contribuyó a definiciones sobre la especificidad de la dirección teatral en el ámbito independiente en Argentina, específicamente en la ciudad de Córdoba, desde una perspectiva que se centró en los procesos escénicos. Al interior de los procesos, la figura de la dirección adquiere una importancia fundamental y encuentra su lugar de pertenencia y acción. Fue en la comprensión de la especificidad del rol, en el marco de una tradición de grupalidad y de creación colectiva, que notamos las posibilidades del teatro independiente para construir lógicas democráticas y tiempos de igualdad. Si bien nuestro anclaje es territorial, este trabajo busca ofrecer claves de lectura y enfrentar ciertos núcleos problemáticos que aporten a futuros estudios sobre las potencialidades políticas del teatro independiente y la dirección teatral contemporánea.

Debido a que circunscribimos el problema al ámbito del teatro independiente, en el siguiente apartado elaboramos una conceptualización del teatro independiente

definido desde criterios institucionales y de campo, normativos y comunitarios. En el segundo apartado presentamos el enfoque conceptual—basado en las teorías de Jacques Rancière y Chantal Mouffe—para pensar las disrupciones al orden instituido y las pugnas por la igualdad. Este abordaje es realizado mediante los conceptos de policía, reparto de lo sensible, política, prácticas contrahegemónicas y escenas de igualdad, vinculados a las prácticas teatrales de artistas que son a su vez personas trabajadoras precarizadas. En el tercer apartado situamos a las prácticas artísticas contemporáneas en un contexto neoliberal, capaz de construir subjetividades y organizar las esferas de la vida—incluido el arte—según lógicas de mercado. En el cuarto apartado revisamos aspectos históricos del teatro independiente, vinculados a la yuxtaposición de la tradición europea y de creación colectiva, a los efectos de estas en el presente y a la pervivencia de la creación colectiva exclusivamente en el teatro independiente. El propósito de la revisión histórica es comprender los orígenes de las concepciones que orientan a quienes son artistas contemporáneos a actuar. Distinguimos en estos procesos las atribuciones del rol de la dirección, cuya especificidad queda planteada aquí en base a nuestra investigación doctoral. Para finalizar, analizamos las prácticas que lleva adelante la comunidad del teatro independiente que consideramos contrahegemónicas, o bien, que construyen escenas de igualdad.

#### *Conceptualizar el teatro independiente*

En primera medida es necesario plantear una conceptualización inicial de teatro independiente. Nos referimos a una serie de prácticas vinculadas a las artes escénicas que se producen y reproducen históricamente por una comunidad artística cuya identidad se construye en base a una exterioridad. Las prácticas a las que nos referimos incluyen la creación de obras artísticas conviviales—que encuentran a hacedores y espectadores en un mismo tiempo y territorio (Dubatti 2012, 27)—con sus presentaciones públicas, sus ensayos y sus procesos de producción. Asimismo, reúne a las instancias formativas no formales, informales pero también oficiales, en tanto que instituciones como la Universidad Nacional de Córdoba se encuentran implicadas en las dinámicas de reconocimiento de este campo específico. Las fiestas, encuentros recreativos y otras instancias atravesadas por lógicas afectivas son parte de las prácticas propias del teatro independiente, que encuentra en “estrategias de la alegría” (Jacoby 2000) sus propios mecanismos de resistencia. Los sitios donde circula el teatro independiente no se restringen a la Red de Salas de Teatro Independiente—un colectivo que congrega a teatros pequeños donde se realizan funciones, talleres y eventos—sino

que incluye centros culturales de gestión estatal o mixta, instituciones de formación oficial y también las calles, con manifestaciones y funciones emplazadas allí.

Uno de los caminos posibles para diferenciar al teatro independiente de otras artes e incluso de otros teatros—como el de gestión estatal o el teatro comercial—es mediante la noción de “campo” de Pierre Bourdieu (1995, 98). El interés específico del teatro independiente, o aquello que moviliza a quienes son hacedores a jugar el juego del campo, es “la pulsión expresiva” (Alegret 2017, 258) que posibilita su participación en actividades, trabajos o instancias que serían incomprensibles para quienes no participan del teatro independiente. El escenario es complejo, en tanto la “anomia”—que en términos de Bourdieu caracteriza los campos artísticos—produce que las prácticas de los agentes estén permanentemente disputando el sentido legítimo del arte, del teatro bien hecho y del teatro contemporáneo (1995, 341). Aun así, las tensiones entre sus participantes no impiden el trabajo cooperativo entre artistas, habilitado por las “convenciones” (Becker 2008, 45) establecidas en torno al mundo del teatro independiente y la dirección.

Otra de las vías para diferenciar al teatro independiente de otros teatros es remitirse a la definición normativa contenida en la Ley Nacional de Teatro que estipula como objeto de apoyo y promoción a la actividad teatral distinguiendo con

expresa y preferente atención para el desarrollo de sus actividades los espacios escénicos convencionales y no convencionales que no superen las trescientas localidades y que tengan la infraestructura técnica necesaria, como asimismo, los grupos de formación estable o eventual que actúen en dichos ámbitos y que presenten ante la autoridad competente una programación preferentemente anual. (Ley 24.800 1997, art. 4)

De la legislación surge la creación de un ente específico, el Instituto Nacional del Teatro, que administra fondos públicos para beneficiar a salas—de menos de 300 butacas—y a los grupos que se circunscriban a esos espacios. El criterio de diferenciación normativo está basado, primero, en el tamaño de los espacios y su consecuente alejamiento del lucro como principio rector. La ley estimula a aquellas asociaciones de la sociedad civil cuyo objetivo no se ajusta al beneficio económico—exclusivamente—cosa que se manifiesta, por ejemplo, en un número limitado de entradas cortadas. El segundo criterio se funda en la centralidad de las salas como nodos de funcionamiento del teatro independiente: será sólo alrededor de estas que se organizan las acciones del Instituto Nacional del Teatro. Un tercer criterio tiene que ver con la profesionalización, ya que se estipula que las salas dispongan de una “infraestructura técnica necesaria”, lo que requiere de artistas de la técnica capaces de operar con maquinaria altamente específica.

Hasta aquí consideramos criterios de diferenciación vinculados a las instituciones del campo y a las normativas estatales. En cuanto a un criterio asentado en las personas que integran esta comunidad, podemos decir que el teatro independiente se constituye por el mutuo reconocimiento de las personas hacedoras respecto de su pertenencia al teatro independiente, que las separa de otras y de otros grupos, y las lleva a constituirse en una “identidad colectiva” (Mouffe 2007, 15). La noción derridariana de “exterior constitutivo” da pie a Chantal Mouffe para pensar en la construcción de identidades a partir de la diferencia con otros al menos eventual, ya que los supuestos contenidos de un interior pueden desestabilizarse por ese exterior, cuya definición es lábil y móvil. Las identidades no podrían entenderse por propiedades particulares sino por sus vínculos relacionales: un “nosotros” definido por la diferencia con “ellos”. Es decir, las identidades colectivas se establecen en relación a una diferencia: la afirmación de la diferencia con otros constituye la identidad. La comunidad del teatro independiente se construiría a partir de la separación de otras personas que no se apasionan con los procesos teatrales, las funciones, los ensayos, los encuentros recreativos, los talleres de formación y toda la serie de actividades en las que las hacedoras se involucran. Sostenemos que la comunidad mantiene una relación de “afecto-fuerza” que la atrae hacia estas instancias (del Sarto 2012, 47). Pero centralmente se distinguen de aquellos que no entienden la atracción de los miembros de la comunidad hacia estas actividades que no reeditan económicamente. A “ellos” les resulta inconcebible entender las lógicas y dinámicas por las cuales quienes son hacedores invierten tiempo en actividades de las que escasamente obtendrán beneficios. Aquellas personas afectadas por el deseo de participar de acciones, encuentros y espacios del teatro independiente se distinguen del pensamiento “hegemónico” (Mouffe 2007, 26), en otras palabras, el pensamiento neoliberal, colonial, patriarcal.

Reconocemos la naturaleza hegemónica de lo social, producto de un conjunto de prácticas que consolidan proyectos particulares. Las prácticas hegemónicas establecen un significado particular para “las instituciones sociales”, fijando un sentido común que retroalimenta el orden constituido (Mouffe 2014, 22). Dicho orden es también precario y contingente, testimonio de una configuración particular de relaciones de poder, por lo que aquello que “se acepta como el orden “natural”, junto con el sentido común que lo acompaña, es el resultado de prácticas hegemónicas sedimentadas” (Mouffe 2014, 22). El orden “natural” es trabajar para obtener beneficios económicos. Las prácticas teatrales contemporáneas se desarrollan contra un sentido común correspondiente al pensamiento neoliberal.

Ponemos el foco de atención en el rol de la dirección en tanto en nuestra tesis demostramos que la especificidad de la figura es proponer un reparto de lo sensible a un grupo, respecto de un proceso creativo. Es decir, la singularidad de la labor implica actividades de carácter fundante que afectan la forma en que el grupo emprende el trabajo creativo, crea sentidos y organiza el mundo sensible para sí y para el público. A su vez, la dirección juega un rol relevante en la transmisión, preservación y transformación de los rasgos propios del teatro independiente de Córdoba. Este trabajo intenta dar cuenta de las potencias del rol de la dirección en el teatro independiente, potencias que rescatamos de las prácticas actuales y que refieren a la experiencia que, como artista y directora, quien escribe ha podido vivenciar. Potencias, entendidas como el poder de afectar y ser afectado, el poder de hacer o el poder creativo.

#### *Tiempos de igualdad en el teatro independiente*

Nos interesa ahora considerar algunos conceptos de la teoría de Jacques Rancière por cuanto nos permiten pensar las dinámicas que ocurren en el teatro independiente en particular. El autor propone los conceptos de policía, reparto de lo sensible y política para comprender la igualdad en el uso del tiempo y los espacios para los cuerpos. En este caso, tomaremos en cuenta el caso de las personas que integran la comunidad del teatro independiente para vincularlo con dichas nociones.

Jacques Rancière llama “policía” a la ley que diferencia quien tiene parte en lo común, ordenando los cuerpos y definiendo “divisiones entre los modos del hacer, los modos del ser y los modos del decir” para hacer que los sujetos sean asignados a unas tareas y lugares y no a otros, que sean vistos y escuchados o sean percibidos como ruido y desorden (1996, 44). La policía no se refiere al disciplinamiento de los cuerpos en sí, sino a la ley que les da visibilidad y audibilidad, configurando “las ocupaciones y las propiedades de los espacios donde esas ocupaciones se distribuyen” (Rancière 1996, 45). Un ejemplo de ley de policía es aquella por la cual “el tener parte del trabajador se define estrictamente por la remuneración de su trabajo” (Rancière 1996, 45). Un determinado reparto de lo sensible fija los lugares asignados a los sujetos; se basa en una distribución de espacios y tiempos para definir la forma en que se comparte lo común y quienes tienen lugar en esa repartición. Rancière recupera de Platón sus apreciaciones sobre los artesanos y su participación en la gobernanza:

Los artesanos, dice Platón, no pueden ocuparse de cosas comunes porque no tienen el tiempo de dedicarse a otra cosa que su trabajo. No pueden estar en otro sitio porque el trabajo no espera. El reparto de lo sensible hace ver quién puede tener parte

en lo común en función de lo que hace, del tiempo y el espacio en los cuales esta actividad se ejerce. Tener tal o cual "ocupación" define competencias o incompetencias respecto a lo común (Rancière 2009, 9).

Los lugares asignados a los sujetos trabajadores les dejan sin tiempo para dedicarse al arte, puesto que esos sitios están estipulados para quienes no tienen que preocuparse por sus remuneraciones. Según un particular reparto, quienes son trabajadores no pueden estar en otro sitio porque su jornada debe distribuirse entre el trabajo, el hogar y a lo sumo, el consumo. Es lamentable pero cierto, que trabajadores del arte y la cultura son personas trabajadoras precarizadas que sostienen varias actividades laborales más o menos próximas al campo artístico, y que en su tiempo libre llevan adelante prácticas teatrales. Personas que están impulsadas por su propio deseo y no por la necesidad de una remuneración. El hecho de que su supervivencia no se base en sus trabajos artísticos es, centralmente, porque la actividad teatral no produce remuneraciones dignas. Artistas emprenden trabajos alimentarios en ámbitos diversos, siendo el educativo el más próximo a su quehacer.

La ruptura de una distribución dada de lo sensible significa un nuevo reparto, en el cual exista la posibilidad de que quienes no estaban incluidos en lo común, ahora tengan parte. Esta disrupción no es otra que la aparición de la política. Para Rancière, la política tiene lugar cuando el proceso policial y el proceso de igualdad se reúnen, entendido este último como “el conjunto abierto de las prácticas guiadas por la suposición de la igualdad de cualquier ser parlante con cualquier otro ser parlante y por la preocupación de verificar esa igualdad” (1996, 46). Para nuestro problema, significa que el proceso policial—por el cual quienes son trabajadores no tienen parte en la producción de arte contemporáneo—se encuentra con los procesos de igualdad en el teatro independiente que reconoce a distintos sujetos—incluidos trabajadores—como personas habilitadas a producir discursos artísticos; improductivos, desprovistos de valor de mercado.

Este tipo de procesos de transformación del mundo de los posibles están vinculados a las dislocaciones de las identidades sociales correspondientes a una distribución dada de lo sensible. Es decir, ocurre un cambio en las identidades asignadas por las dinámicas sociales (policía), vinculado a procesos políticos que pugnan por la igualdad. Esta resignificación de las posiciones subjetivas implica que una persona trabajadora no es únicamente una condición social, sino que su carga simbólica es susceptible de cambiar y habilitar otros paisajes de lo posible. De este modo, la subjetivación política altera la experiencia, redistribuye las capacidades y desidentifica a

la identidad colectiva estipulada socialmente y sus sentidos asociados, para conseguir moverse hacia la construcción un nuevo común mediante una capacidad colectiva (Rancière 2012, 105, 157). Nuestra tesis propone que las prácticas de la comunidad teatral independiente—que se desacoplan de la fragmentación social, de identidades laborales no deseadas, de la utilidad y el rédito como motores de vida—producen un proceso de desidentificación. Esa desidentificación construye, a la par, una nueva identidad como participantes del teatro independiente; una filiación hacia una colectividad, hacia una serie de espacios y de actividades. Formar parte significaría decir primero “soy teatrero”, “soy hacedora de teatro”, “soy teatrista” antes que decir “vendo ropa”, “atiendo un kiosco” o “hago delivery”. El rol de la dirección en estos procesos está vinculado a ser el proponente de los proyectos escénicos que abren la posibilidad a que una persona trabajadora precarizada active su identidad de artista, la identidad que construye colectivamente con sus compañeros y compañeras de creación.

Ahora bien, Rancière propone la noción de escenas de igualdad para referirse a entidades teóricas que se construyen a partir del estudio y la escritura de momentos particulares de la historia en los que quienes están despojados de voz llevan adelante prácticas que conducen a revertir los términos desiguales de lo social. Lo significativo de estas interrupciones del “flujo temporal” es que perturban concretamente el “paisaje de lo visible, de lo decible y de lo pensable, transformaciones del mundo de los posibles” (Rancière 2010, 9). Las escenas de igualdad son construcciones teóricas hechas por una persona que investiga un proceso histórico y social en las que ocurre una transformación de los términos en que se reparte lo sensible. El autor analiza la capacidad de dichas escenas de cuestionar los conceptos y los discursos que habilitan el pensamiento, la palabra o el tiempo para unos y no para otros (Rancière 2012, 99). Entonces, las escenas de igualdad ofrecen la posibilidad de vislumbrar otros repartos de lo sensible e imaginar otros mundos posibles.

#### *Contexto de las prácticas artísticas contemporáneas: el neoliberalismo como discurso hegemónico*

El particular reparto de lo sensible en el que las prácticas que analizamos tienen lugar puede ser leído mediante los estudios que Juan Manuel Reynares realiza sobre los dispositivos de gobernabilidad que hacen mella en la trama social en su conjunto. El autor investigó una de las identidades políticas más relevantes a nivel provincial, el peronismo que describe como neoliberal. Su trabajo no sólo caracteriza el espacio político partidario que gobierna desde fines de los 90 hasta nuestros días, sino que examina su capacidad para construir subjetividades. La idea de que el neoliberalismo no

es una serie de políticas económicas o una identidad partidaria, sino un discurso, nos permite entender esta perspectiva y articularla con las consideraciones de Chantal Mouffe acerca de las identidades colectivas, la hegemonía y las posibilidades de modificar el orden contingente mediante prácticas contrahegemónicas.

Reynares aboga por una comprensión del discurso neoliberal y no por la lectura del neoliberalismo “como un conjunto delimitado de políticas económicas”, como un “discurso político” exclusivamente ni como un “modelo hegemónico” producto de la disputa entre actores políticos (2014, 65). Dicha perspectiva permite entender su constitución como “discurso hegemónico neoliberal” mediante el análisis del neoliberalismo como “un proceso dinámico, conflictivo y contingente” (Reynares 2014, 67). A partir de las conceptualizaciones de Michel Foucault, el neoliberalismo se define como una tecnología de gobierno, en otras palabras, que determina la conducción de las conductas: “el Estado no es nada más que un régimen de gubernamentalidades múltiples” (2007, 96). Por lo tanto, se subvierte el planteo por el cual el juego del libre mercado impide la intervención del Estado, para ponderar que la lógica de la economía de mercado es proyectada en las demás esferas de la vida (Reynares 2014, 69). La tecnología de gobierno neoliberal produce una existencia ligada a la competencia bajo la dinámica de mercado. Es decir, eludiendo la exclusividad de la esfera económica, busca expandirse en los demás ámbitos—afectivos, vinculares, educativos, de los derechos, de la salud, de la cultura, del espacio público—a fin de garantizar la economía de mercado. Cada persona se erige como empresaria de sí misma y es la única responsable de “su destino, exitoso o fracasado” (Reynares 2014, 70). Es posible entenderlo como un “un dispositivo ambiental de producción de una subjetividad” que se apoya en la competencia (Rossi y Blengino 2011, 43). Los sujetos son empresarios de sí mismos, competitivos, voraces, calculadores. Reynares construye una:

caracterización del neoliberalismo como un discurso hegemónico que propone una gubernamentalidad específica, la de la expansión de la “forma mercado” en todos los ámbitos de la vida en común, ya no delimitando el ámbito del Estado como algo distinto y universal ante la naturaleza del mercado, sino promoviendo la lógica de éste último, de manera artificial, al interior de la institución estatal. Al ser un discurso hegemónico, el neoliberalismo requiere de actores políticos que lo encarnen mediante procesos de identificación. (2014, 72)

En el contexto que analizamos, la expansión de las lógicas de mercado al arte y la cultura se visibiliza claramente en la competencia por recursos estatales escasos, por premios y reconocimientos. Sin embargo, la precarización de trabajadores del arte y la cultura es la consecuencia más evidente y lamentable del neoliberalismo. Quienes se asumen

artistas trabajan en diversas actividades para alcanzar remuneraciones que apenas suman el salario mínimo vital y móvil y, mucho menos, la canasta básica del Instituto Nacional de Estadística y Censos de la República Argentina (INDEC).

Más adelante revisaremos cómo las lógicas de mercado se suspenden—al menos parcialmente—y las prácticas no se corresponden con el beneficio económico. Inclusive, la pertenencia de clase de muchos de los participantes nos lleva a preguntarnos por la potencialidad del teatro independiente para construir “escenas de igualdad”, es decir escenas en las cuales aquellos que no tienen voz, la obtienen (Rancière 2010, 9; 2012, 99) y por el papel que juega la dirección teatral en estas escenas.

*Procesos históricos de constitución del teatro independiente, sus modos de creación y prácticas directoriales*

En otros trabajos hemos estudiado, desde una perspectiva histórica, rasgos propios de los grupos antecedentes del teatro independiente actual (Marin, 2019; 2021). Aquí nos interesa relacionar el origen de las concepciones contemporáneas con prácticas contrahegemónicas a la subjetividad neoliberal. Si establecemos las décadas de 1960 y 1970 como punto de partida, entonces nos detenemos en los grupos que integraron el Nuevo Teatro Cordobés. Estos se caracterizaron principalmente por su adopción a la creación colectiva. Esta metodología de creación, basada en la práctica, subvertía las jerarquías entre los roles autorales, actorales y de dirección a diferencia del modelo del teatro moderno europeo y su división de roles organizada en torno a una tecnología del poder que situaba a la figura de la dirección como contramaestre de una lógica productiva basada en la optimización de los recursos. Las actividades de las personas dedicadas al arte en estos periodos estuvieron afectadas por las rupturas del orden democrático cuyo hito central está marcado por el golpe de estado cívico militar de 1976. La etapa de interrupción del estado de derecho y terrorismo de Estado comenzó en Córdoba aún antes, en 1974 con el “Navarrazo”, un golpe policial contra las autoridades regionales de la izquierda peronista, el gobernador Ricardo Obregón Cano y el vicegobernador Hipólito Atilio López, que luego devino en una intervención del gobierno nacional “comenzando un período aciago de represión y censura política” (Reynares 2014, 113). El retorno democrático tiene lugar en 1983 y para fines de los ochenta se inicia un periodo de implementación de políticas neoliberales, profundizando las ya instrumentadas por la dictadura civil militar. La provincia de Córdoba, desde 1998 a la fecha, es gobernada por un mismo signo político, que Juan Manuel Reynares caracteriza como “peronismo neoliberal” (Reynares 2014, 209).

En el ámbito teatral el retorno democrático implicó continuidades y rupturas con el periodo anterior, deviniendo en cuatro características del teatro independiente contemporáneo de Córdoba. Primero, cierta división de roles que se corresponde con los teatros modernos europeos de principios de siglo XX. Segundo, el modo de producción “independiente”, semejante al movimiento de teatros independientes de Buenos Aires de 1930 en adelante. Tercero, la organización grupal desjerarquizada, característica del movimiento de creación colectiva latinoamericana de los años sesenta y setenta. Cuarto, la experimentación, que fuera adoptada como metodología por el Nuevo Teatro Cordobés de los setenta.

La continuidad entre la tradición de la creación colectiva y las prácticas contemporáneas es compleja, a causa de que este tipo de repartos sensibles—que avivaban la politicidad del arte—fueron sistemáticamente exterminados a partir del golpe de Estado cívico militar de 1976. Las interrupciones en el régimen político, institucional y en la vida de las personas que sostenían la actividad teatral en los setenta, plantean una relación problemática entre las prácticas pre-dictadura y las de “postdictadura” (Dubatti 2020, 34). Hoy reconocemos la continuidad del trabajo horizontal y colectivo, de la experimentación y de la potencia organizativa de la comunidad como rasgos singulares del teatro independiente en Córdoba—considerando que el circuito independiente fue el que recogió la tradición de creación colectiva—. Identificamos que la actualización de estos grandes rasgos está dada por la presencia de hacedores de los setenta como formadores de las nuevas generaciones, en ámbitos y modalidades diferentes.

Como evento paradigmático de dicho proceso, estudiamos la serie de festivales de teatro en Córdoba y analizamos su incidencia en la generación de directoras y directores estudiados. Los festivales realizados al comienzo del periodo democrático (desde 1984) configuran una pieza importante para recuperar la memoria del teatro predictatorial, ya que conglomeran a diferentes generaciones en una experiencia de fiesta, comunidad y organización, donde las personas jóvenes aprenden la tradición política de las generaciones anteriores y se consolida el valor de la poética experimental como búsqueda artística consagratoria. Los festivales propusieron un significado para la democracia recuperada. Quienes habían sido adscriptos a la nueva izquierda en los setentas, en ese primer festival de octubre del 84, redireccionaron su militancia hacia la libertad, la alegría, la calle reconquistada, el encuentro de los cuerpos, los derechos humanos y la democracia, que habilitaba ese reencuentro.

Existen dos grandes motivos para identificar a la tradición de la creación colectiva casi exclusivamente en el ámbito del teatro independiente. Primero, en este ámbito quienes son hacedores pueden tomarse el tiempo necesario para este tipo de metodología de trabajo, ya que está separado de las lógicas de mercado. Dicha separación se debe a que prioriza la experimentación, la calidad de las obras y los procesos por encima de la optimización de los recursos materiales. Es decir, sus objetivos artísticos prevalecen a los económicos. Segundo, la adhesión a posiciones de izquierdas, vinculadas a la organización colectiva y la adopción de posturas conscientes de la politicidad de los actos. A diferencia del teatro independiente, el teatro oficial no habilita la creación colectiva a raíz de su estructura jerárquica de roles de producción. En este tipo de organización del trabajo impera la autoría de la obra, en la que el sentido global es controlado por una única persona que es quien dirige. Igualmente, el teatro comercial tampoco posibilita la creación colectiva, debido a que el objetivo de obtención de lucro se impone y requiere de la optimización de los recursos para producir una obra que pueda ser comercializada, para lograr la mayor ganancia posible. Por ello, el tiempo empleado en la creación colectiva no es compatible con la optimización de los recursos materiales. Las dos principales tradiciones que reconocemos se corresponden con modelos directoriales distintos: el director-autor está asociado al teatro moderno europeo y el director-coordinador proviene de la creación colectiva. Insistir en esta última metodología de trabajo circunscribe la producción al marco del teatro independiente, aunque en él coexistan otros métodos ¿A quién se le atribuye esa insistencia?

El rol de la dirección opera aquí en cuanto recae en su esfera de labores la formulación de una propuesta de distribución particular de lo sensible para un proceso creativo a distintas personas artistas, quienes asumirán y transformarán ese convite inicial y a partir de allí se conformarán como grupo. En ese momento, la dirección deja de estar afuera del colectivo, como proponente, para integrarlo como creador. El giro introducido—en relación a la literatura existente—es que la dirección no se limita a la organización del reparto de lo sensible de una obra en particular ni de los materiales y las personas implicadas, sino que en este esquema el reparto de lo sensible está radicado en la grupalidad. Lo que significa una forma de estar juntos como hacedores, una forma de crear colectivamente y una forma de relacionarse con espectadores en lo que será la obra. La dirección propone una distribución sensible a un micro cosmos social como es el grupo y, en ocasiones, algunos repartos, ponen en juego la igualdad. Decimos que es una propuesta de reparto sensible porque es a partir de esta configuración dada de

lo social-grupal que se visibilizan o invisibilizan potestades de artistas, tareas, formas de hacer; por consiguiente, algunas personas cobran palabra y otras no, según cada propuesta de fundación de un grupo, un proyecto o una posibilidad de hacer obra. Sean actores, público, instituciones, artistas de la técnica, al ponderar unos sujetos u objetivos por sobre otros, se opta en el juego de la igualdad y la desigualdad.

La especificidad del rol, en el territorio que analizamos, radica en una actitud ética respecto de las fluctuaciones entre el avance y la pausa en el proceso; la capacidad de distribuir un tiempo y un espacio escaso para el trabajo grupal; la escucha integral que focaliza en aquellos puntos a intervenir, buscando hacer emerger los objetivos poéticos en las personas y los materiales; y por último, en la enunciación del proceso creativo, mediante la producción discursiva.

Enfocamos la atención en los procesos escénicos y en particular en los ensayos porque configuran el territorio específico del rol; paradójicamente, es el momento en que la dirección tiene un espacio físico claramente asignado para permanecer. Tomando en cuenta esta definición y los modos de transmisión de los rasgos del teatro independiente, comprendemos las implicancias del rol como quien sostiene, mediante un principio igualitario, los aspectos medulares del territorio en cuestión.

Nuestra pregunta gira en torno a los modos democráticos del rol, modos que entran en pugna con las tradiciones excesivamente autoritarias o extremadamente anárquicas. En otras palabras, la dirección tiene numerosas oportunidades para volverse autoritaria, omitiendo transformar la asignación de palabra entre las personas artistas. Puede monopolizarla, tomar por completo los sentidos y los discursos que van hacia la esfera pública: la escena, la obra, las entrevistas, los talleres de formación, etcétera. El carácter diferenciado del rol le da esas posibilidades. No obstante, la aparición de modos democráticos se vislumbra ya en las metodologías de creación y, específicamente, en las dinámicas de trabajo grupal, por lo que, los procedimientos que se lleven a cabo en torno a dirigir dichas dinámicas son muy relevantes. En ese orden está la escucha y la pregunta, como tareas de la dirección, ya que ambas vacían el espacio de palabra directorial para hacer lugar a la palabra de los demás hacedores.

#### *Prácticas contrabegemónicas en el teatro independiente*

Consideramos que las modalidades directoriales que priorizan la obtención de productos en la menor cantidad de tiempo posible responden a las lógicas de mercado más que a las lógicas del teatro independiente—que relegan el beneficio económico o el afán desmedido de éxito. Las modalidades directoriales características del teatro

independiente, en contraposición, son prácticas contrarias al discurso hegemónico neoliberal. El hecho de que se congreguen personas, cuyos empleos son otros, e invierten grandes cantidades de horas en proyectos que no redundarán en dinero, y en ocasiones, tampoco en prestigio o reconocimientos, es identificable con este tipo de prácticas contrarias.

El tiempo juega un papel fundamental: las personas trabajadoras asalariadas, muchas veces precarizadas, cuentan con un tiempo escaso que debe ser bien aprovechado. Lo curioso, es que el provecho no es económico, sino que está vinculado al placer, los deseos y las pasiones. Por ello, las lógicas afectivas son anteriores a las que el pensamiento hegemónico ordena ponderar. Este proceso se vincula a la subjetivación política que desidentifica a hacedores de las identidades sociales estipuladas—las de sus trabajos alimenticios—para redistribuir sus capacidades; ser artistas, antes que empleados/as. En consecuencia, se desmarcan de las identidades colectivas estipuladas, y los sentidos que estas acarrearán, para construir una nueva identidad: la de hacedores de teatro independiente. A través de la potencia colectiva, este movimiento impulsa un nuevo común, un común que pone en juego la igualdad.

Referirnos a trabajos alimenticios de las personas hacedoras teatrales implica hablar de un abanico de ocupaciones heterogéneas y mayormente precarias: *deliverys*, quien hace *changas*, docentes primarios o secundarios, docentes rurales, personas con empleos de comercio, atención en call centers, microemprendimientos en redes sociales, tareas de cuidado, talleristas de teatro y, en el mejor de los casos, docentes universitarios. Una variedad de empleos de los cuales las personas “privilegiadas” son aquellos que cuentan con trabajo registrado estable. La precariedad de la situación ha ido exacerbándose desde el periodo presidencial de Mauricio Macri y la alianza Cambiemos, con un empobrecimiento atroz durante la pandemia por COVID-19 y aún persiste con los avatares de crisis internacionales para las que el país pareciera no tener ninguna herramienta de contención.<sup>1</sup> El panorama empeora considerando el hecho de que socialmente se tiene participación en lo público si se tiene dinero. En este contexto, ¿cómo sería posible tener parte en lo común, si no se tiene sueldo o ingresos certeros? Ni siquiera es palabra, es capacidad de consumo.

---

<sup>1</sup> A la fecha de escritura de este artículo, Javier Milei aún no era presidente. Bajo los primeros meses de su gobierno, las condiciones de empobrecimiento de la clase trabajadora se recrudecieron, aún más que durante las crisis anteriores. A la par, se consolidó un clima de persecución a los sectores del arte, la educación y la ciencia, inclusive peligrando la Ley Nacional del Teatro, motivo de análisis de este escrito.

El pensamiento hegemónico no considera que una persona trabajadora pauperizada pueda ser artista. Los grupos hegemónicos—en palabras de Mouffe—o la policía—en las de Rancière—consideran que estas personas no son artistas, no son actores, no son directores: son estrictamente aquello que hacen para recibir una remuneración. El orden dado asigna lugares desiguales en el que el goce artístico—tanto de producirlo como para participar en el rol de espectadores—ya que ese sitio está reservado sólo a unas clases sociales. Para el pensamiento hegemónico es inconcebible que este tipo de trabajadores gasten su tiempo en algo inútil y sus prácticas sean tan absurdas como ridículo su intento desmarcarse del lugar asignado. Aunque, para las clases acomodadas, la experiencia artística contemporánea sí está habilitada, pues son quienes sí tienen tiempo para esto.

Pero *el teatro es pobre*, como dijo Jerzy Grotowski. En particular, como disciplina artística permite que la producción pueda ser llevada adelante por clases sociales diversas porque, a diferencia de otras artes, no requiere equipamientos específicos costosos—aunque su presencia siempre es bienvenida—para ser realizado, inclusive de manera profesional. La música, el audiovisual o las artes visuales demandan recursos onerosos para su aprendizaje, su producción o para la circulación de obra. El teatro necesita del encuentro de cuerpos en un espacio que simplemente esté dispuesto a recibirlo.

Una relativa facilidad para propiciar estas condiciones de producción allana la participación de trabajadores en el teatro independiente. Como hacedores teatrales, hacen “algo impensable para estos: instituyen otro orden” (Rancière 1996, 39). Lo impensable es conseguir hacer algo inútil, sin valor de mercado, sin producción de riqueza directa. En este panorama, quienes son capaces de producir arte—y peor aún, arte contemporáneo, un arte completamente inútil que no enseña, no comunica, no transmite valores—son unos sujetos que no deberían estar haciéndolo. Quienes son hacedores rompen con sus cuerpos esa división desigual de lo sensible. Instituyen otro orden—o la potencialidad de otro orden—porque toman la palabra al producir obra, expresarse y proponer sentidos. Su existencia como personas empleadas alienadas deja de ser ruido para convertirse en palabra. Lo que para Rancière es palabra textual, en nuestro contexto es expresión poética. De ese modo construyen otros mundos sensibles y, además, logran reconocerse como sujetos válidos de producción artística. Así se constituye una transformación del orden sensible, es decir, una reasignación de lugares e identidades mediante la distribución de tiempos y espacios, de la palabra y del ruido, de lo visible y lo invisible. En términos de Rancière, esto sería la política: cuando

quienes no se supone que tengan palabra, la conquistan. Por consiguiente, creemos que el teatro independiente es un territorio que da lugar a prácticas que sostienen un principio igualitario. Entendemos la igualdad como aquella que orienta prácticas en base a la idea de que cualquier ciudadano es igual a otro.

No obstante, el orden hegemónico saca una ventaja de esta situación, ya que aprovecha la pulsión creativa de quienes son artistas. Organismos del Estado hablan por estos grupos y recurren a ellos para adornar sus gestiones. Lo cierto es que se hace dinero a costa de estas personas que, de todas formas, sin dinero de por medio, van a continuar produciendo obra, brindando talleres o generando acciones. Van a hacerlo o sería como si estuvieran muertas. El perjuicio se acrecienta considerando que la calidad de los procesos está amenazada por las crisis económicas. A su vez, cada vez más hacedores y hacedoras tienen que salirse de la comunidad porque ya no hay escena de igualdad que soporte la urgencia de pagar el alquiler y sobrevivir. Porque vivir, lo que se dice vivir, se vive en el teatro.

Aún queda por dilucidar el lugar que ocupa la dirección en la aparición de estas escenas. Sabemos que el rol es una parte más de un territorio que pugna por la igualdad. Sin embargo, hemos dicho que tiene varias potestades que pueden poner en juego prácticas igualitarias. Además, también demostramos que está en su poder en el momento de proponer un proyecto la actualización de rasgos del teatro independiente. El medio teatral que estudiamos se compone de esos múltiples y pequeños proyectos, por ello, si la comunidad que lo sostiene pugna por la igualdad mediante sus prácticas, es más probable que ese sea el carácter que adquiera. A lo largo de este trabajo nos referimos a la comunidad del teatro independiente y al valor de los grupos, aspectos obligados en una investigación sobre la dirección en Córdoba. Tanto los grupos como los rasgos del teatro independiente han sufrido transformaciones respecto de tradiciones marcadas, como la de la creación colectiva.

En el contexto en que vivimos, de una brutal crisis económica, nuestro trabajo documenta un fenómeno que estuvo en suspenso porque el encuentro de cuerpos se volvió peligroso para la salud pública. Esta coyuntura esclareció aún más la necesidad de su sistematización y análisis. En una entrevista a Mónica Carbone, teatrística que retornó del exilio y fundó junto a su compañera, Graciela Albarenque, la sala La Luna, dijo que esta ciudad tiene el tamaño justo para que el teatro que hacemos logre transformarla. Sí. Así lo creemos.

**Obras Citadas**

- Alegret, Mauro. 2017. "Condiciones y convenciones del Teatro Independiente Cordobés". Tesis doctoral, Universidad Nacional de Córdoba.
- Aguirre Visconti, Gabriela. (2021). *Temporalidades diversas en la creación escénica de la ciudad de Córdoba* [Tesis doctoral inédita]. Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.
- Boenisch, Peter. 2015. *Directing Scenes and Senses: The Thinking of Regie*. Manchester: Manchester University Press.
- del Sarto, Ana. 2012. "Los afectos en los estudios culturales Latinoamericanos. Cuerpos y subjetividades en Ciudad Juárez". *Cuadernos de Literatura* 16, núm. 32, 41-68.
- Dubatti, Jorge. 2012. *Introducción a los estudios teatrales*. Propedéutica. Buenos Aires: Atuel.
- \_\_\_\_\_. 2020. "¿Una visión de conjunto de los teatros argentinos en la contemporaneidad?" *Acotaciones. Revista de investigación y creación teatral* 44, 31-66.
- Foucault, Michel. 2007. *Nacimiento de la biopolítica*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Fraser, Nancy. 1997. *Iustitia Interrupta. Reflexiones críticas desde la posición "postsocialista"*. Bogotá: Siglo del Hombre Editores.
- Instituto Nacional de Estadística y Censos de la República Argentina. 2022. "Canasta básica alimentaria y canasta básica total". Ministerio de Economía, [https://www.indec.gov.ar/uploads/informesdeprensa/canasta\\_05\\_224DFB39014B.pdf](https://www.indec.gov.ar/uploads/informesdeprensa/canasta_05_224DFB39014B.pdf).
- Jacoby, Roberto. 2000. "La alegría como estrategia", *Zona Erógena* 43, 410-413.
- Marin, Fwala-lo. (2019). De puentes y orillas: festivales como vínculo del teatro de los setenta con el teatro de postdictadura en la trayectoria de directores de Córdoba, Argentina. *Latin American Theatre Review* 53, núm. 1, 59-78. <https://doi.org/10.1353/ltr.2019.0022>
- \_\_\_\_\_. (2021). Perspectivas históricas del rol de la dirección teatral en el teatro argentino y contemporáneo. Tránsitos desde el teatro moderno europeo hasta el teatro independiente en Córdoba, Argentina. *Nouveaux mondes mondes nouveaux* (octubre 2021). <https://doi.org/10.4000/nuevomundo.85583>
- Martín, Daniela. (2018). *Teatros de la experiencia: variaciones escénicas cordobesas* [Tesis doctoral]. Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina.

- Mouffe, Chantal. 2007. *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Universitat Autònoma de Barcelona.
- \_\_\_\_\_. 2014. *Agonística. Pensar el mundo políticamente*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Paz Sena, Leticia (2020). Políticas compositivas en la escena contemporánea de Córdoba: Edipo R. y Ser o no ser Hamlet como dispositivos de interpelación. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, núm. 22, 242-266. [http://anagnorisis.es/pdfs/n22/PazSena\\_num22\(242-266\).pdf](http://anagnorisis.es/pdfs/n22/PazSena_num22(242-266).pdf)
- \_\_\_\_\_. (2021). Habitar los durantes: procesos creativos en el estudio de reescrituras en la dramaturgia contemporánea. *El taco en la brea. Revista del Centro de Investigaciones Teórico-Literarias* 1, núm. 13, 167-178. <https://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/publicaciones/index.php/ElTacoenlaBrea/article/view/10235>
- Rancière, Jacques. 1996. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- \_\_\_\_\_. 2009. *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- \_\_\_\_\_. 2010. *La noche de los proletarios: archivos del sueño obrero*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- \_\_\_\_\_. 2011. *El malestar de la estética*. Buenos Aires: Capital intelectual.
- \_\_\_\_\_. 2012. *El método de la igualdad. Conversaciones con Laurent Jeanpierre y Dork Zabunyan*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- Reynares, Juan Manuel. 2014. "El neoliberalismo cordobés. La trayectoria identitaria del peronismo provincial entre 1987 y 2003". Tesis doctoral, Universidad Nacional de Córdoba.
- Rossi, Miguel Ángel y Luis Félix Blengino. 2011. "La lógica del neoliberalismo a partir de la interlocución de Immanuel Kant y la impronta de Michel Foucault". En *Crisis y metamorfosis del Estado argentino: el paradigma neoliberal en los noventa*, editado por Miguel Angel Rossi y Andrea López, 19-46. Buenos Aires: Luxemburg.
- Segato, Rita Laura. 2018. *La guerra contra las mujeres*. Buenos Aires: Prometeo Libros.