

La dimensión afectiva en la dirección teatral y sus efectos en la conformación de grupalidades

Fwala-lo Marin

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)
Argentina

Resumen

Este trabajo estudia la dimensión afectiva en los procesos grupales de creación artística centrándose en grupos de teatro independiente en Córdoba, Argentina y se pregunta por el modo en que se conforman las grupalidades y el rol que juega la dirección en ellas. Se encuadra en una investigación más amplia sobre la dirección en este contexto. A través de entrevistas etnográficas y análisis de discurso, se reconoció la importancia de la grupalidad en la definición de la dirección teatral. El objetivo de este escrito es comprender cómo los afectos contribuyen a la conformación de grupos con propósitos de creación artística. Para ello recupero, la conceptualización desarrollada, aportes de Sara Ahmed, Cecilia Macón y Adrián Scribano, entre otros, para complejizar las relaciones entre grupos y afectos. Sistematizo dimensiones afectivas de la dirección en su conformación para concluir en el valor de la dimensión emocional como potencia al trabajo artístico en sí.

Palabras clave: teatro contemporáneo; prácticas artísticas; dirección teatral; afectos; grupos teatrales.

Introducción

Este trabajo pretende indagar en la relevancia de las dinámicas afectivas para los procesos de conformación de grupos y las interacciones dentro del teatro independiente en la ciudad de Córdoba, Argentina.¹ El teatro independiente en Argentina es tributario de los teatros europeos de fines de 1800 y principios de 1900: teatro independiente/libre, teatro de arte y teatro popular. En la actualidad, reúne 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 diferenciarse de los intereses y deseos relacionados a la subjetividad neoliberal. Las prácticas a las que me refiero incluyen la creación de obras artísticas conviviales, las instancias formativas no formales, informales pero también oficiales, las fiestas, los encuentros recreativos y otras instancias atravesadas por lógicas afectivas.

¹ Este artículo profundiza y amplía aspectos contenidos en mi tesis doctoral, que planteó de manera incipiente la incidencia de los afectos en los grupos teatrales de la ciudad de Córdoba, Argentina.

Los sitios donde circula el teatro independiente son la *Red de Salas de Teatro Independiente*, centros culturales de gestión estatal o mixta, instituciones de formación oficial y también las calles, con manifestaciones y funciones emplazadas allí. Este teatro se diferencia de otros teatros también por la definición normativa contenida en la Ley Nacional de Teatro (Ley 24.800 1997) que apoya y promueve a la actividad teatral que ocurra en salas de menos de 300 butacas y que sea producida por grupos que se circunscriban a esos espacios, cuyo objetivo no se ajusta al beneficio económico (exclusivamente) cosa que se manifiesta, por ejemplo, en un número limitado de entradas cortadas.²

En este artículo atiendo a este conjunto singular de prácticas artísticas que puede desmarcarse de las identidades neoliberales (al menos parcialmente) y que está regida por lógicas afectivas. Asumiendo que la racionalidad occidental valora a los afectos como arbitrarios, observo la emocionalidad preponderante en el caso de los procesos de selección de artistas para grupos teatrales. Dicha afectividad es juzgada negativamente ya que, supuestamente, cubriría las elecciones con un manto de capricho en detrimento de la valoración de artistas por sus capacidades técnicas. En el análisis consideraré la diversidad de afectos que forman parte de las formas de funcionamiento de una racionalidad fundada en lo afectivo y que, para las conformaciones de grupalidades, impulsan en buena medida la profundidad y compromiso artístico de los procesos escénicos.

A lo largo del escrito presento, primero, la perspectiva metodológica de mi investigación doctoral acerca de la dirección teatral y la problemática central de la que se desprende este trabajo. Asimismo, expongo la conceptualización elaborada en el estudio acerca del rol: entramada a las dinámicas grupales, la dirección es entendida desde sus vinculaciones con un colectivo artístico, por este motivo considero de importancia analizar las lógicas afectivas que afectan a los procesos escénicos. En el segundo apartado reviso los aportes teóricos que nos permiten complejizar las relaciones entre grupos y afectos. En ese sentido, retomo los aportes de Sara Ahmed para pensar los afectos en tensión con la tradición cartesiana, su feminización y las racionalidades vinculadas a las emociones. Desde la perspectiva de la autora es posible reflexionar sobre algunos nudos conceptuales relacionados con la formación de grupos como lo son el amor, los riesgos de las emociones colectivas, la validación de las economías afectivas asociadas a la reproducción y la esperanza como causante de la articulación de un nosotros. Los trabajos de Ana del Sarto, Cecilia Macón y Mariela Solana nos permiten comprender el giro afectivo y nociones fundamentales sobre los afectos. Adrián Scribano y Matías Artese ofrecen claves para problematizar la construcción de colectivos —

² Para una mayor profundización sobre este tema recomiendo los artículos “El rol de la dirección en la intersección entre metodologías de trabajo creativo y condiciones materiales en el teatro independiente argentino”, “El rol de la dirección en el teatro independiente argentino y su potencia para abrir brechas de igualdad” y el artículo de María Fukelman “Influencias del teatro europeo en el primer teatro independiente de Buenos Aires”.

como los movimientos sociales— y las implicancias de los afectos en estos. Este recorrido teórico pretende, primero, problematizar la invalidación de las lógicas afectivas y, segundo, desromantizar las implicancias de los afectos en la cohesión de grupos. Por último, se plantean una serie de afectos que influyen en la conformación de grupos teatrales que producirán obra. Sistematizo cuatro afectos que impulsan las conformaciones grupales: el deseo de estar juntas —un criterio de selección basado en el placer de trabajar en conjunto con personas con las que se ha compartido una trayectoria anterior—, la calidad humana —que propicia procesos creativos de profundidad—, la confianza —fundada en la implicación de las personas en sus vidas personales y profesionales— y la admiración —en la que las capacidades técnicas producen una seducción en quien dirige—. En este trabajo abordo cómo es que los afectos constituyen a los grupos humanos y son a la vez lo que potencia al trabajo artístico en sí.³

La dirección teatral

Este trabajo forma parte de una investigación mayor que estudió el rol de la dirección en el ámbito del teatro independiente argentino⁴ con el fin de comprender las concepciones que orientan a los artistas a actuar. El propósito fue construir una definición del rol que pudiera dar cuenta de su especificidad. La metodología de trabajo recogió, mediante entrevistas desde una perspectiva etnográfica, aspectos relevantes de la formación, el quehacer y las prácticas directoriales. Los directores y directoras que entrevisté fueron escogidos por criterios de consagración y edad, resultando en una muestra que quedó conformada por David Piccotto, Marcelo Arbach, Daniela Martín, Martín Gaetán, Rodrigo Cuesta, Luciano Delprato, Eugenia Hadandoniou, María Belén Pistone, María Palacios, Gonzalo Marull, Jazmín Sequeira y Maximiliano Gallo. Los criterios que tuve en cuenta buscaron garantizar que los directores y directoras fueran referentes reconocidos en el campo del teatro independiente de la ciudad de Córdoba. Los tópicos generales que el diseño de la entrevista propuso versaron sobre la propia observación del rol, la metodología de trabajo, los grupos, aspectos de la puesta en escena como el dispositivo, la dramaturgia, la actuación y la relación con el público. Mediante este tratamiento de los documentos, fue posible observar una serie de sentidos que se reiteraban en los discursos de las entrevistadas que podían sintetizarse en lo que llamo concepciones teatrales. Sara Ahmed señala que al entrevistar a personas sobre sus emociones —algo que ocurría invariablemente al tocar los tópicos de la entrevista— se

³ Este problema podría comprenderse desde la perspectiva de Pierre Bourdieu en cuanto a la acumulación de capitales específicos y capitales sociales, sin embargo, presento una perspectiva tangencial a esta que considera los movimientos de las personas en torno a las dinámicas afectivas.

⁴ El teatro independiente en Argentina se desarrolla en varias ciudades, este estudio está situado en la ciudad de Córdoba.

produce una “forma de habla” que será transcripta a un texto escrito y de ese modo quien investiga “se convierte entonces en el lector del texto y escritor de otro texto sobre el texto” (AHMED, 2015, p. 39). El posterior tratamiento de estos documentos se llevó a cabo mediante elementos del análisis de discurso, de modo tal que fuera posible realizar una “lectura” de las concepciones teatrales de los directores y directoras entrevistados. Entendiendo al discurso como una materialidad verbal-textual, la mirada discursiva apunta a comprender procesos, relaciones y efectos de sentido (GLOZMAN, 2016, p. 10).

Mi investigación conceptualizó a la dirección como la formulación de una propuesta de distribución particular de lo sensible para un proceso creativo a distintos 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 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 implicadas⁵, sino que en este esquema el reparto de lo sensible está radicado en la grupalidad. Lo que significa una forma de estar juntas como hacedores, una forma de crear colectivamente y una forma de relacionarse con espectadores en lo que será la obra.⁶

El concepto de dirección propuesto está fundado en lo grupal, producto del análisis de las entrevistas, es decir, resultado de una lectura de la textualidad producida en ese marco. Sara Ahmed centra su trabajo en la lectura de textos “con un énfasis particular en la metonimia y la metáfora” que dan cuenta de la “la emocionalidad de los textos” (AHMED, 2015, p. 39). Observo en las entrevistas la relevancia de los afectos en las conformaciones grupales, en el desarrollo de las dinámicas de trabajo y creación y en el accionar político de los grupos, es decir, en sus capacidades para afectar la realidad.

En lo que respecta a las labores específicas del rol, concluí que la decisión funciona casi como un sinónimo de dirección. Para la grupalidad, decidir es detener el curso del devenir creativo, centralmente colectivo, de modo que la decisión queda en el polo opuesto, en solitario. Sin embargo, el verdadero quehacer de quien asume la dirección no es decidir en soledad sino sostener la tensión entre decidir —y avanzar en el proceso— y devenir con el grupo —y pausar o disgregar el proceso—. Señalar a la decisión como tarea es simplificarla, dado que, en realidad, implica el sostenimiento de la tensión entre decidir y no decidir. La labor de quien ejerce la dirección es mantener la tensión y equilibrarla para administrar el

⁵ Peter Boenisch se vale del concepto de Jacques Ranciere (2009) de reparto de lo sensible para pensar una conceptualización de este tipo sobre el rol de la dirección. El autor define a la dirección como un rol de “médium” entre la audiencia, el texto escénico y el momento presente (BOENISCH, 2015, p. 21-22). Boenisch adhiere a la idea rancieriana de estética como reparto de lo sensible, y entiende a los actos políticos y disensuales como prácticas intrínsecas a la dirección teatral contemporánea.

⁶ Este modelo nos permite pensar en grupos que se mantienen estables a través del tiempo y los proyectos y grupos que se organizan para un proyecto en particular. A estos últimos el campo teatral independiente los denomina “elenco concertado”.

avance y la pausa en el tiempo. Para los directores y directoras entrevistadas respetar el proceso y tener una ética de trabajo comprometida es lograr balancear ambos extremos. Esta manera de concebir el rol apuesta a las potencias creativas y detiene el ejercicio del poder contra otros —que ocurre si la dirección se conduce sin escuchar el proceso, sólo tomando en cuenta sus propias pulsiones resolutorias—. Hay un conjunto estricto de decisiones que quedan sólo en manos de la dirección y son las que se sitúan en unas coordenadas particulares: mientras las y los actores actúan y desde el espacio de observación de la dirección. Durante ese tiempo y desde ese espacio la dirección tiene la exclusividad de afectar la escena y tomar decisiones.

Para los modelos de mayor jerarquización del rol, propios de la tradición moderna, la verticalidad admite el monopolio de las decisiones. Estas direcciones optan por la pulsión individual de avanzar al centralizar los sentidos y dejar de lado las afectaciones y emergentes del devenir colectivo. Este modelo se corresponde con un ejercicio autoritario del poder, un estereotipo del que directores y directoras que integraron la muestra rehuyen. Por el contrario, para los modelos de menor jerarquización del rol, propios de la tradición de creación colectiva, la horizontalidad intenta desdiferenciar el rol de la dirección y restringirlo al ámbito de la coordinación de dinámicas grupales. Estas direcciones sujetan con más fuerza la pulsión colectiva y el devenir del proceso creativo, al apostar por mayores indeterminaciones o directamente escatimar cualquier decisión. Evitan “la violencia” (BOGART, 2013, p. 56) de la decisión y evaden el conflicto de escoger alguna opción.⁷ Este tipo de dirección tampoco es una meta para directores y directoras. Estos polos, caricaturizados, componen de manera compleja los modos en que directores y directoras sostienen la tensión entre el avance y la pausa.

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. La ruptura de la centralidad de la palabra directorial incluye la proliferación de diálogos en una trama que desarme la comunicación unidireccional. Otra tarea que opera sobre las dinámicas grupales es la verbalización de lo que se observa, dando un marco común al colectivo, ofreciendo la oportunidad de observar y reflexionar también a otros. Corresponde tener en cuenta que acciones como la verbalización se realizan a partir de la percepción de la dirección, que instaura desde su sensibilidad particular un común.

⁷ Anne Bogart se refiere a la violencia de la decisión consecuencia de “la necesaria crueldad de la decisión” (56) y dice que “ser decidido es violento”: no es por la forma en que se plantea la decisión, sino porque el acto mismo de tomar una decisión “destruye cualquier otra posibilidad, cualquier otra opción” (2013, p. 57).

Ahora bien, más allá del quehacer específico del rol, los grupos asumen la proposición que la dirección formula para crear sus propias expectativas sobre el proceso escénico. El proyecto incluye establecer un posible resultado, que puede ser una pieza teatral con presentación a público, el abordaje de unos materiales, la vivencia de un proceso con ciertas personas o una forma de trabajo grupal. En rigor de verdad, los objetivos están vinculados a la poética directorial, por ser origen de la propuesta. En sí mismo, el objetivo de quien dirige no tiene el peso necesario para sostener el proyecto hasta su consecución. Creo que la confianza que los grupos forjan en torno al proceso, la dirección y las potencialidades del propio grupo son fundamentales para comprender su mantenimiento y compromiso en el tiempo. La convicción en las capacidades de sus pares y los afectos mutuos son cruciales para la conformación y sostenimiento de grupos y proyectos.

El valor de los afectos y sus implicancias en la formación de colectivos

El análisis que desarrollé sobre grupalidad tomó como punto de partida su centralidad en las metodologías de trabajo. Las preguntas se concentraron en los fundamentos de las reuniones de personas, distinguiendo motivos, necesidades y condiciones. Considero que el origen de las conformaciones establece el encuadre de lo que el grupo hará y cómo se organizará. En las entrevistas, analicé las razones para conformar grupos, que mayoritariamente se volcaron a la cuestión de los afectos. A la hora de observar dichas motivaciones, registré la reiteración de emocionalidades y valores vinculados a la amistad, la confianza y la historia de vida compartida. Identifiqué el impulso hacia otras personas, vinculado al deseo de estar juntas, de crear con esos otros, de continuar indagando con unos individuos particulares. Al contrario de lo que podría suponerse, lo que organiza las grupalidades es la afectividad y no las capacidades artísticas de las y los miembros del grupo. El deseo de estar juntas fue reiterándose en la gran mayoría de los y las directoras. Esto motivó a que me pregunte qué efectos tienen los afectos sobre las grupalidades —ya que los afectos pueden ser individuales pero producen efectos en la conformación y acción de los colectivos—, en qué esferas actúan los afectos específicamente y qué ocurre con la tensión entre afectos y capacidades “artísticas”.

Propongo una lectura del “deseo de estar juntas”, que fue un emergente en las entrevistas, en una clave que complejice las afirmaciones tautológicas del tipo *trabajamos juntos porque somos amigos, somos amigos porque trabajamos juntos*, a través de la perspectiva del giro afectivo. Si bien es un campo teórico diverso, que está lejos de plasmar definiciones, hay algunas nociones que sirven para pensar lo que surgió en las entrevistas y en lo que conozco por mi inmersión en el campo. Sobre el giro afectivo Cecilia Macón y Mariela Solana entienden que es un “entorno conceptual” capaz de problematizar dicotomías tales como pasión y razón, cuerpo y mente, afectos e interior, pasiones y exterior y que puede

pensarse como un proyecto alternativo para abordar “la dimensión afectiva, pasional o emocional” y sus implicancias en la esfera pública (MACÓN Y SOLANA, 2015, p. 15).

De este modo la dimensión afectiva, pasional o emocional —que envuelve las tramas vinculares de hacedoras y hacedores teatrales— tiene efectos en el ámbito público: los grupos son organizaciones que afectan la vida social con su accionar. Dichas organizaciones de la esfera pública están colmadas de emocionalidades, pasiones y afectos. Es en este sentido que planteo que tanto en su funcionamiento como en su constitución, los colectivos se traman en una lógica afectiva, es decir que piensa a los afectos como aquello “que sustenta o preserva la conexión entre las ideas, los valores y los objetos” (AHMED, 2019, p. 102). Ahmed argumenta que las emociones son responsables de “lo que nos mueve” y según el modo en que seamos afectados conllevarán “interpretaciones de las sensaciones y los sentimientos”, interpretaciones que probablemente dependan de experiencias anteriores —propias o ajenas— (2015, p. 259).

Algunos autores entienden al afecto como una fuerza y destacan sus posibilidades performativas en tanto son capaces “de afectar y ser afectados” y remiten a una dimensión corporal: son los cuerpos los que actúan, conectan o se comprometen (GREGG Y SEIGWORTH, 2010, p. 2). Esa capacidad de actuar y de hacer es la que permite que el deseo *de estar juntas* se vuelva acto y los grupos dejen de ser imaginarios para volverse tangibles, concretos: grupos de personas reuniéndose en contra de cualquier lógica económica, e incluso a veces, en contra de cualquier “interés desinteresado” (BOURDIEU, 2013, p. 82).

Ana del Sarto recupera la diferencia spinoziana entre el afecto como fuerza, “la fuerza de un cuerpo que afecta a otro” y el afecto como capacidad, es decir, como huella del afecto sobre el cuerpo en el que impacta, más allá de la pervivencia de esa marca (2012, p. 47). Así identifico al afecto-fuerza con el impulso de armar un grupo, de reunir a un conjunto de personas. Ese afecto-fuerza suele ser impulsado por la dirección o por la dirección y algún actor o actriz que es pareja creativa desde el comienzo de su trayectoria. El afecto-capacidad o afectación se reconoce en la permeabilidad de hacedoras y hacedores a los impulsos de otros para formar grupo y su adherencia a esos afectos-fuerza. Aun permitiéndonos estas observaciones, advertimos que los afectos son “sociales, inestables, dinámicos, paradójicos” y que “constituyen una lógica capaz de dar cuenta del lazo social” (MACÓN Y SOLANA, 2015, p. 17). A la vez, Sara Ahmed exhorta a poner atención a la desromantización de los afectos ya “que ningún afecto es por sí mismo ni opresor ni emancipador” (MACÓN Y SOLANA, 2015, p. 20).

Históricamente la tradición cartesiana ha subordinado el cuerpo a la razón, en correspondencia a perspectivas de género que menosprecian lo femenino —y todo lo relacionado a estos géneros— y le asignan una posición subalterna respecto de lo masculino (LÓPEZ GONZÁLEZ DE ORDUÑA, 2015, p. 11). Al poner atención al valor de lo emocional, se perturba la hegemonía de la tradición cartesiana que asigna un disvalor en los afectos y

feminiza las emociones —lo que en un sistema patriarcal es igual a sustraer todo valor político (SEGATO, 2018, p. 102)—. De esta forma, desde la perspectiva hegemónica, una reunión de artistas basada en los afectos significaría que es un grupo meramente emocional cuyo valor artístico es cuestionable: están regidos por sus sentimientos y no por sus capacidades o talento. Según Ahmed, se establece una asociación entre pasión y pasividad, en las que la emoción es inferior al pensamiento y la razón: “ser emotiva quiere decir que el propio juicio se ve afectado: significa ser reactiva y no activa, dependiente en vez de autónoma” (AHMED, 2015, p. 22). Quienes se dejen guiar por sus emociones serían “menos capaces de trascender el cuerpo a través del pensamiento, la voluntad y el juicio”, en consonancia con la feminización de las emociones y la subordinación del cuerpo a la razón (AHMED, 2015, p. 22). Ahmed plantea que la emotividad es una característica que se asocia a unos cuerpos y no a otros: en este caso, puedo decir que la emocionalidad se asocia a ciertos roles y no a otros. Los actores y actrices están emparentados con la afectividad, mientras que otros artistas deben guardar una mayor racionalidad, como quienes ocupan roles técnicos y directoriales.

Bajo este ordenamiento, si un director o directora es centralmente emocional, disminuiría su calidad profesional porque perdería atributos como responsabilidad y mesura, guiándose exclusivamente por sus “caprichos”. Mientras que al mismo tiempo se le demanda sensibilidad, ya que eso le brindaría capacidades artísticas. La justa medida entre razón y sensibilidad pareciera ser un imposible, sin embargo, para algunos modelos directoriales, el rol de la dirección debe estar despojado de emociones y administrar los recursos de la puesta en escena del modo más eficiente posible. Esto implica control, cálculo y organización por encima de la sensibilidad y la emocionalidad.

Cuando Ahmed afirma que las mujeres son consideradas como incapaces de “estar a la altura” de las circunstancias a razón de su emocionalidad (2015, p. 257) trazo una semejanza con lo que ocurre con los roles teatrales. En los esquemas tradicionales de organización del trabajo teatral —un director en la punta de una pirámide jerárquica sostenida por actores y artistas técnicos— quienes actúan están desprovistos de poder de decisión sobre el sentido de la obra u otros aspectos de relevancia política del proceso escénico. El paralelismo establecido plantea que quienes toman en cuenta su emocionalidad a la vez estarán privados de poder. Es decir, la actuación queda subalternizada por su fundamento emocional (considero que actores y actrices operan centralmente con sus emociones) y la dirección es quién asume el lugar de decisión por su pensamiento supuestamente más racional y analítico. El caso que describo corresponde a sistemas tradicionales de producción, vinculados al teatro moderno europeo. Este modelo organizó a los artistas en función de una estructura jerarquizada con división de roles específicos en pos de la productividad, sistema asemejable al funcionamiento de una fábrica, cuyo contra maestre es quien dirige. En el teatro

independiente contemporáneo que analizo esta tradición tiene influencias en los artistas y sus concepciones, por ello lo tomo en cuenta.⁸

Una perspectiva que jerarquiza emociones y pensamiento no sólo excluye a los cuerpos feminizados sino que también sirve “para ocultar los aspectos emocionales y corporizados del pensamiento y la razón” (AHMED, 2015, p. 258). Ahmed pone en cuestión esta comprensión y defiende la existencia de un pensamiento racional emocional o un pensamiento corporizado. La valoración de la dimensión afectiva incluye considerar la complejidad de diferentes emociones. Mi interés por comprender los afectos vinculados a la formación de grupos implica preguntarnos por los afectos que son capaces de reunir personas. Por eso abordo en primer lugar el afecto amor, que para Ahmed guarda el riesgo de homogeneizar las subjetividades tras un ideal (el del objeto amado). En su análisis pone en cuestión los discursos nacionalistas y la patria como emoción que enlaza colectivos.

Si nos preguntamos por las razones por las cuales “los individuos se alinean con colectivos” se reconoce al amor como decisivo, ya que es la identificación con un ideal la que permite la vinculación (AHMED, 2015, p. 194). Para comprender la conformación de grupos la autora refiere a Sigmund Freud y plantea que “la orientación compartida hacia un objeto” es lo que da forma a los colectivos, proceso que ocurre cuando el ideal de yo es equiparado a un objeto que sirve para que los individuos se identifiquen “uno con otro en su yo” (AHMED, 2015, p. 203). Es necesario decir que Ahmed hace una crítica sobre los actos en nombre del amor, porque estos pueden terminar imponiendo a los demás adoptar un “ideal particular” como condición de pertenencia a una comunidad (2015, p. 217). El amor también tiene implicancias para dar cuenta del afecto solidaridad “en el trabajo que se hace para crear un mundo diferente” (AHMED, 2015, p. 220).

En términos de las economías afectivas, Sara Ahmed plantea que el amor y los afectos son válidos en las narrativas hegemónicas en tanto tiendan a la reproducción sexual y a la reproducción de la familia. Es decir, son afectos al servicio de lo productivo. Los afectos queer serían aquellos que pueden “leerse como la incapacidad para reproducirse y como una amenaza al ordenamiento social de la vida misma” (AHMED, 2015, p. 223). Para estos afectos, el placer y el disfrute de las relaciones que estas narrativas catalogan como “no (re)productivas” pueden jugar un rol de irrupción política para una economía afectiva articulada “a partir del principio de que el placer solo es ético” si funciona como recompensa de su (re)productividad (AHMED, 2015, p. 225). Para la autora el placer queer tendría capacidad de desafiar las economías afectivas que movilizan el placer como una “forma de

⁸ La tradición vinculada a la creación colectiva también influye en las concepciones contemporáneas. Esta aboga por una desdefinición y desjerarquización de los roles artísticos. Debido a que ambas tradiciones se yuxtaponen en las prácticas actuales, no se puede desconocer aquella que plantea una distribución del poder desigual y que aún persiste.

propiedad” y que prometen intercambiarlo en función de su reproducción y acumulación (AHMED, 2015, p. 250-251).⁹

Me permito realizar una analogía respecto al arte y los afectos queer: las prácticas teatrales del teatro independiente pueden ser entendidas como improductivas en muchos casos. Por ejemplo, los largos periodos de ensayo no garantizan la producción de la obra o incluso la inversión de recursos y tiempo en espectáculos que no necesariamente producirán capitales económicos ni simbólicos correspondientes. Las obras teatrales del circuito comercial son entendidas como productivas para las narrativas hegemónicas debido al caudal de dinero que movilizan y la plusvalía que producen. Mientras que, una obra del circuito independiente que ensayó durante un año y que tendrá, a lo sumo, 12 funciones de 25 espectadores, no es comprensible desde el punto de vista de la productividad.¹⁰ Puntualizo estos, sólo por mencionar algunos casos de energías “malgastadas” en términos de la subjetividad neoliberal.¹¹ La incapacidad del teatro independiente para garantizar un criterio productivo y aún más, su voluntad movilizar recursos y energías bajo el criterio del placer es lo que permite trazar paralelismos con los afectos queer, ya que estos valoran los afectos y emociones que redundan en efectos improductivos.

Ahora bien, ¿cómo es posible pensar en la conformación de colectivos desde afectos emancipadores? Sara Ahmed argumenta que la emoción esperanza y su capacidad de producir aperturas sería la oportunidad para reunir “diferentes cuerpos” en la lucha contra “lo que es” (AHMED, 2015, p. 285). La posibilidad de escuchar y empatizar con otros requiere destinar un tiempo para esa apertura, para así inaugurar vínculos fundados en la esperanza: “una no tiene esperanzas sola, sino para los otros, cuyo dolor no sentimos, pero que se vuelve uno de los hilos del tapiz del presente, tocado como está por todo lo que podría ser” (AHMED, 2015, p. 285).¹²

Existen algunos estudios sobre movimientos sociales y afectos que nos pueden permitir entender el lugar que ocupan las emociones para las acciones colectivas (SCRIBANO y ARTESE, 2012, p. 85). Para Adrián Scribano y Matías Artese las emociones tienen un rol en

⁹ La autora advierte que “es importante no identificar lo queer como algo fuera de la economía global, la cual transforma los “placeres” en “ganancias” al explotar el trabajo de otras personas” (AHMED, 2015, p. 252).

¹⁰ Ilustro el ejemplo con cifras aproximadas fundadas en mi relevamiento del campo. Por ejemplo, las obras de teatro independiente deben garantizar al menos 12 funciones si recibieron el subsidio del Instituto Nacional del Teatro para la producción de obra y por ello suele ser el número habitual de funciones de un espectáculo. Las salas donde las obras se presentan tienen capacidades máximas promedio de 50 butacas, por lo que los promedios de espectadores por temporada de una obra pueden ser de la capacidad media de la sala.

¹¹ Retomo el concepto de subjetividad neoliberal de los estudios de Miguel Angel Rossi y Luis Félix Blengino (2011, p. 43) y de Juan Manuel Reynares (2014, p. 69).

¹² De todas formas, Ahmed aclara que en el momento en que el colectivo es “leído «como si fuera» un individuo, como un sujeto que «tiene» sentimientos” se cae en un riesgo que reduce la potencia transformadora de estos vínculos: “La clave para asegurar que no suceda esta reducción sería cuestionar cualquier modelo de las emociones que las considere propiedad de individuos o colectivos como algo que «yo» o «nosotros» simplemente tenemos” (Ahmed 301).

el sostenimiento en el tiempo de los colectivos y estarían explicitando las “conexiones entre política, intimidad y emociones” (SCRIBANO y ARTESE, 2012, p. 97). La revisión bibliográfica que realizan estos autores destaca un trabajo de Jeffrey S. Juris en el cual las emociones son relevantes para producir “lealtades afectivas” entre quienes participan de movimientos sociales (SCRIBANO y ARTESE, 2012, p. 98). En el mismo sentido, un artículo de Summers-Effler señala que “las emociones recíprocas —como los lazos de amistad, el afecto, el compromiso y la confianza—” sirven para consolidar los colectivos transformadores, como el movimiento feminista (cit. en SCRIBANO y ARTESE, 2012, p. 98-99). Para los movimientos por los derechos humanos de Argentina, los autores observan que las “emociones íntimamente relacionadas a sucesos traumáticos” se reconvirtieron en “un impulso positivo” que permitió organizarse y luchar por la memoria y la justicia (SCRIBANO y ARTESE, 2012, p. 102).¹³ Scribano y Artese señalan que en la colisión de los movimientos sociales con las “políticas de control cultural, emocional y subjetivo por parte del sistema” emergen también las emociones contestatarias colectivas (2012, p. 103).

En cuanto a los grupos teatrales, podemos entenderlos como grupalidades que —sin llegar a ser movimientos sociales— configuran colectivos que reconvierten del desaliento de las narrativas hegemónicas y la subjetividad neoliberal por esperanza. Lejos de asumir exclusivamente un papel de trabajadores precarizados de la cultura o la educación, revierten el sitio que socialmente tienen asignado con la producción de obra artística que se escapa de las lógicas de mercado.¹⁴ En lo que sigue, se abordan algunos afectos-fuerza que conforman las concepciones de fundación de los grupos, conjugando lógicas afectivas que potencian la creación artística desde una dinámica que no pondera la productividad como valor insoslayable.

Afectos y conformación de grupos en el caso estudiado

DESEO DE ESTAR JUNTAS Y PROFUNDIZAR PROBLEMAS DE CREACIÓN

Uno de los primeros afectos que reconocí en las entrevistas fue el “deseo de estar juntas”. Es decir, la elección de las personas con las que producir estaría basada en la trayectoria compartida y en el placer que genera trabajar en conjunto. La continuidad en la reunión de personas también brinda posibilidades de profundización de problemáticas de creación. A la vez, algunos arriesgan un gesto hacia lo desconocido con la inclusión de alguna persona nueva que integre el grupo que viene consolidado desde hace varias décadas.

¹³ Los movimientos sociales por los derechos humanos se originaron como organizaciones de la sociedad civil que luchaban contra el golpe de estado cívico militar de 1976. Las Abuelas de Plaza de Mayo son uno de las organizaciones más importantes y reconocidas mundialmente.

¹⁴ He profundizado este aspecto en la tesis doctoral y en el artículo titulado “ARTÍCULO 1”.

Reconocen que lo colectivo se activa desde el placer, desde el deseo de compartir con esas personas el trabajo artístico y una voluntad por profundizar desafíos compositivos con ellas:

Generalmente hay vínculos y gente con la que vengo trabajando hace mucho y los sigo eligiendo, porque nos encanta trabajar juntos, pero siempre tratamos en cada proyecto, [de] abrirnos y trabajar con alguien que no conozcamos. Se viene dando eso y está bueno, porque trabajar con quienes ya tenés historia, te permite profundizar; pero también trabajar con gente, desconocidos, te permite ir hacia nuevos lugares. Entonces esa combinación está buena (Jazmín Sequeira, comunicación personal, 6 de junio de 2018).

La lógica afectiva tendría varios niveles de afectación: uno es la conformación del grupo, vinculada al deseo de estar juntas; otro es el conjunto de pasiones creativas individuales que se ponen en común para producir colectivamente. Advertí que los afectos creativos individuales pueden conjugarse en sentidos propuestos: hacia propuestas que uniformen el grupo en base a un único criterio o hacia procesos que incentiven la heterogeneidad y la explicitación de las singularidades técnicas o compositivas de los integrantes del grupo. En las concepciones de los y las entrevistadas había quienes asumían que las problemáticas de producción aportadas por cada integrante configuran un punto de partida para la creación y que al rol de la dirección le corresponde el montaje de las singularidades mediante las consignas y las dinámicas de trabajo de los ensayos:

[un proyecto] emerge de bucear previamente en el lugar de encuentro de los deseos o intereses más personales de los participantes del equipo [...] de la pregunta: hoy, ¿qué te problematiza, qué te cuestiona, qué te emociona, qué te atraviesa, qué te preocupa, qué querés conocer más y te llama? [...] La pregunta en realidad está más dirigida a que cada uno del grupo comparta al grupo algo, un material concreto [y] tangible que lo preocupe, lo emocione, pero verdaderamente. Que hay algo ahí que a vos te genere algo fuerte, importante, significativo aunque no sepas qué es, entonces quizá puede ser una poesía o puede ser una carta que alguien te escribió alguna vez, o puede ser un objeto o un evento que sucedió puede ser una escena de una película. Entonces el hecho de que esté materializado formalmente en algo, de alguna manera lo saca de tu subjetividad, lo pone ahí para que todos podamos vincularnos, sensorial, afectivamente... (Jazmín Sequeira, comunicación personal, 6 de junio de 2018).

Cabe aclarar que las conformaciones grupales pueden obedecer a motivaciones afectivas en primer lugar, que desencadenan un proyecto; o bien, la motivación de emprender un proyecto (pensado individualmente) lleva a convocar personas por sus aptitudes compositivas o técnicas y por afinidades afectivas. Si bien cada equipo se conforma de manera distinta, el deseo juega un rol relevante en los dos escenarios. Más allá del reconocimiento de los saberes y de las capacidades de esas personas, el valor afectivo organiza prioritariamente la conformación del grupo:

F.M.: ¿Cómo sería el proceso, por ejemplo, de *Recetaria*?

D.M.: sí [es adecuado precisar sobre una obra], porque para mí [los procesos] nunca son iguales, entonces está bueno señalar [uno en particular]. *Recetaria*. Primero nos juntamos con Maura [Sajeva], vimos con quién teníamos ganas de trabajar. Inmediatamente, las dos dijimos “Mauro [Alegret]”. Después, nos juntamos los tres con Mauro y dijimos “sumemos a alguien más” y estuvimos pensando hasta que llegamos a Fabricio [Cipolla] (Daniela Martín, comunicación personal, 7 de diciembre de 2018).

Se puede intuir que la necesidad de incorporar a un integrante nuevo radica en incluir la diferencia en vez de reiterar las coincidencias de un grupo que lleva más de 15 años reunido, como es el caso de *Convención Teatro*. En cambio, para otros proyectos la conformación del grupo queda en manos de la dirección. En algunas entrevistas esta actividad se percibe como constitutiva del ejercicio integral del rol. Varios directores y directoras consideran que esa responsabilidad integra la convención de lo que la dirección tiene estipulado como actividad:

En la conformación del grupo, por lo menos cuando es un proyecto impulsado por mí, porque estamos hablando de eso, ¿no? No [estamos hablando] de este [proyecto en] que [los integrantes del grupo] me llamaron para que lo dirija. [En] los dos [proyectos] que estoy haciendo ahora, me llamaron, no los impulsé directamente, por más de que les propongo cosas. En este sí, en *Inside Me*, por ejemplo, en casi la mayoría que dirijo, son [conformados] a través de las ganas de las personas con las que tenés ganas de trabajar o que alguna vez te cruzaste, o se te vino una imagen, un sueño. Y hay algo de eso que [te convoca]. O alguien con el que trabajaste una cosa y quisieras probar otras. Mutuamente, nos hemos dicho [que queremos trabajar juntos] (Eugenia Handandoniou, comunicación personal, 10 de julio de 2018).

En el caso de Eugenia Handandoniou aproximarse a ciertas personas para incorporarlas a proyectos está vinculada al deseo, a la aparición casi mística de las imágenes de posibles compañeros de trabajo o al impulso de experimentar escénicamente con un artista. En cambio, en los casos en que la persona que dirige es convocada, la dirección se limita a “proponer cosas”: que pareciera no ser lo mismo que dirigir. Entonces, para algunas concepciones directoriales la integralidad del rol ocurre cuando el proyecto es impulsado por la dirección y la conformación del grupo queda bajo su órbita.

El deseo de trabajar juntas y de profundizar problemáticas de creación es lo que hace que la dirección ejerza el afecto-fuerza que influye en los demás y termina constituyendo el grupo. En otras entrevistas el valor del encuentro con otros es el origen del proyecto: así lo plantaron Martín Gaetán, María Palacios, Gonzalo Marull y Marcelo Arbach —más allá de acoplar otros intereses a este—.

CALIDAD HUMANA COMO POTENCIA ARTÍSTICA

Cuando hablo de los afectos no sólo me referiero a su influencia en la conformación de los grupos, sino también a la posibilidad de reconocer cómo actúan sobre la potencia de la

producción artística. El director Marcelo Arbach menciona a la calidad humana como una condición para la creación. Su valor está en que permite la apertura a las contribuciones de todos los integrantes, cuyo aporte específico redundará en un proceso potente. Apertura, en el sentido que propone Ahmed para la vinculación de afectos en un colectivo. Es claro para muchos directores y directoras que las visiones egoístas o cerradas truncan los procesos creativos. Una convención de la comunidad teatral es valorar los procesos, asumiendo que las obras de calidad emergerán de procesos ricos o que, si la obra aún no fuera todo lo que el proceso sí fue, la experiencia es capitalizable por los integrantes del grupo. Por eso, la calidad humana como requisito viabiliza procesos creativos que valgan el tiempo que se invierte en ellos:

La facultad es un espacio importante porque te cruzas con gente. Formas grupos. En los talleres que he ofrecido, donde se ha formado gente, [también se han formado grupos]. Y encontrar gente, digo eso siempre, con calidad humana. Me parece que la gente que tiene calidad humana tiene muchas más probabilidades de entender cómo es la creación artística o la creación en teatro que otra gente que es más egoísta o más cerrada. Cada vez me centro más en hablar de calidad humana, que es lo que pasó en Piel de lobo, que se forme un colectivo de gente que son buena gente y que más allá de eso, después sí lograrás un buen producto, pero porque hubo un buen proceso (Marcelo Arbach, comunicación personal, 14 de noviembre de 2019)

Es posible cuestionar la asociación entre bondad y “creación” considerando que no es la bondad la que producirá la creación y que personas con actitudes egoístas bien pueden llevar adelante proyectos. Sin embargo, interpreto de las palabras de Arbach que la calidad humana propicia cierto tipo de procesos, especialmente aquellos que se permiten regular el avance y la pausa sin el apremio de la efectividad y la maximización de los recursos. Asimismo, llama la atención en el testimonio que “encontrar gente” es lograr dar con personas que tengan esa calidad humana: hallarlas, reconocer sus cualidades sensibles y trazar vínculos que pervivan en un proceso teatral. Este “encontrarse” implica momentos de observación como de atracción e incluyen al afecto como fuerza y al afecto en su capacidad de afectar. Los contextos de encuentro están muy vinculados a los espacios formativos, a la universidad y los talleres. En estas situaciones ocurren procesos de seducción debido a que, por un lado, es posible observar las capacidades compositivas y técnicas de pares o de estudiantes (si se está en el rol docente); y por otro, *solamente* es un ejercicio. Los espacios formativos son sitios de prueba y en ellos se ensaya si las dinámicas grupales entorpecen o potencian los procesos de creación, si las personalidades son compatibles, si las destrezas promueven concreciones escénicas, si la seducción deslumbra a los integrantes y los moviliza a continuar juntos. Ese espacio de sondeo dará la pauta para constituir un grupo en serio, por fuera del espacio de formación. Los ejercicios de construcción de escenas, los entrenamientos para el desarrollo de habilidades y los encuentros informales que se desprenden de los espacios formativos, son un campo de práctica de vínculos humanos. Dichos vínculos ensayan tanto el encuentro de las capacidades creativas

de las personas como las fuerzas que nos atraen a ellas o que nos repelen. Son los afectos los que terminan de consolidar los espacios grupales de creación.

Estas son razones más que suficientes para comprender por qué los castings y las audiciones —habituales en los modos de producción de otras ciudades, aún en el teatro independiente— no son una práctica habitual y suelen estar desprestigiados o no son tenidos en cuenta como modos de comenzar proyectos serios. La dinámica de estas selecciones se aleja de las lógicas afectivas, que son fundamentales para la organización grupal.

LA VIDA COTIDIANA, LA PRODUCCIÓN ARTÍSTICA Y LA RESPONSABILIDAD AFECTIVA

Otro afecto-fuerza es la confianza, asentada en amistades de muchos años que involucran aspectos diversos de la vida: lo artístico, lo familiar, la gestión, lo laboral. El afecto-confianza juega un rol fundamental en los grupos, ya que toma en cuenta que la historia de vida compartida incluye instancias de producción artística y de cotidianidad. En particular en la sala *El Cuenco*, sus integrantes comparten “la vida” (Rodrigo Cuesta, comunicación personal, 26 de junio de 2017), es decir, conversan sobre sus asuntos personales, ya que sostienen vínculos de amistad de larga data. Eso hace paradigmática la duración de los ensayos y sus etapas. El ensayo pasa por un caldeamiento emocional extenso (una hora o dos) —me referí a una conversación sobre asuntos privados, estados de ánimo y conversaciones propias de la amistad—, un tiempo de organización doméstica respecto de la logística y lo operativo de la sala que gestionan juntas y el tiempo de actividades vinculadas con la escena propiamente dicha. Quizá les tome 4 horas o más. Estos momentos no ocurren necesariamente consecutivos ni aislados, sino que se mezclen en la misma medida que la amistad, el trabajo y la creación lo hacen, como Cuesta describió en su relato de los ensayos.

Si los afectos son “aquello que pega una cosa con otra, que sustenta o preserva la conexión entre las ideas, los valores y los objetos” (Ahmed, *La promesa* 102), en este caso logran que aspectos a simple vista heterogéneos —como la gestión de un espacio, la vida familiar y la práctica del ritmo de un texto dramático— puedan coexistir en un mismo tiempo espacio, que es el ensayo:

Aprendí con *El Cuenco* sobre la confianza y sobre saber que estamos todos en la misma. Hay uno que se pone en otro rol, que es el rol de afuera, que guiará, pero en realidad estamos en la misma. Estamos creando juntos y jugando juntos. Es eso. [...] Me parece que en *El Cuenco*, todos nosotros fuimos tomando cosas y aprendiendo mutuamente, son 21 años juntos. Es un montón y algunas veces laburamos todos juntos, y otras veces no, otras veces nos separamos, nos re peleamos, que tiene que ver con esta cuestión de lo colectivo y de compartir la vida, prácticamente (Rodrigo Cuesta, comunicación personal, 26 de junio de 2017).

Cuesta propone una forma de estar juntas que se aparta de la indiferenciación, ya que “lo colectivo” implica labor compartida, pero también distancias y conflictos, involucra amistad

y afecto y se proyecta sobre la vida cotidiana y el paso del tiempo. Rodrigo Cuesta es plenamente consciente de que las elecciones son mutuas y que eso implica responsabilidades afectivas. El afecto-respeto y el afecto-escucha emergen en esta entrevista, como en las de otros directores, que reiteran que esta es una de las acciones que la dirección lleva adelante. Si los integrantes del grupo se están eligiendo de manera mutua, todos y todas ellas y en especial la dirección, no pueden desconocer que esos vínculos merecen ser honrados:

Uno elige trabajar con esas personas, entonces me parece que esa cuestión, pero no una cuestión, para mí, de contener afectivamente, sino que yo elijo laburar con vos y vos elegís también laburar conmigo. Me parece que si surgen cosas humanas en el camino hay que saberlas escuchar, porque estas laburando con personas (Rodrigo Cuesta, comunicación personal, 26 de junio de 2017).

La afirmación que plantea Cuesta de que se está trabajando con personas nos hace preguntarnos si existe en el teatro algún modo en qué no se esté trabajando con personas: lamentablemente la respuesta no es del todo obvia, porque basta bibliografía que considera que se está trabajando exclusivamente con materiales —objetos, actuaciones, textos, sonidos, colores—. Desde esta perspectiva, un proceso escénico es un trabajo creativo llevado adelante por un colectivo humano. Sin embargo, las concepciones que habilitan a pensar que no se está trabajando con personas son aquellas que creen que se está trabajando sobre ideas individuales que se imponen a otras personas. Este tipo de posturas le serían fieles a sus pulsiones personales, a afectos que conducen a producciones artísticas donde primarían las visiones individuales y se perdería la posibilidad de nutrirse de otras singularidades. El rol de la dirección tiene mucha facilidad para acomodarse en posiciones que sólo toman en cuenta las pasiones creativas de quien lo ocupa. Es que no todos los afectos son emancipadores (MACÓN y SOLANAS, 2015, p. 20).

AMISTAD Y ADMIRACIÓN

Un afecto-fuerza es la admiración: alguien se maravilla de las capacidades que un hacedor tiene para afectar a otros. Es decir, se fascina con la potencia que tiene una o un hacedor para afectar al espectador a través de su técnica o sus destrezas compositivas. Las capacidades producen un efecto de seducción sobre otros y otras, especialmente sobre quien dirige, pues es la persona que observa aptitudes proyectando sobre el propio deslumbramiento, la fascinación que vivirían otros espectadores. La admiración conjuga la dimensión de los saberes y capacidades particulares de las personas con las lógicas afectivas, que son trascendidas en el reconocimiento de las habilidades del colega. Esos saberes y capacidades despiertan pasiones creativas en quien dirige y activan su interés (y deseo) de formar grupo. El marco sigue siendo el afecto amistad y la confianza: no se convoca a cualquier actor excelente, se convoca a un amigo al que admiro. En nombre de esa amistad es que se buscan generar

beneficios recíprocos para que el proyecto sea un aporte significativo a la trayectoria artística de la otra persona, asumiendo que también lo será para la propia:

...porque yo trabajo con amigos. Sería distinto si me contrataran y definiera otro a los actores. No, yo trabajo con gente que admiro, que me gusta, que sé que ese personaje le va a venir bien, esa obra le va a venir bien, por algo en particular o encuentro alguna conexión. Me refiero por encontrar alguna conexión intuitivamente a saber que ese personaje o el universo de esa obra le va a hacer vibrar. Actoralmente me gusta que los actores estén bien, que [los espectadores] digan '¡qué buenos actores!' [...] Las veces que he elegido actores se relaciona con eso. También no soy ingenuo eligiendo actores, no es que voy a elegir [a un estudiante de teatro] de primer año y lo voy a hacer actuar, no es una cuestión así. Elijo actores que creo que van para la obra, que son buenísimos y trato de sacarles lo mejor, no que se queden con lo que saben de memoria. [Eso es] lo que más me interesa, que el actor convoque. Después, el texto brilla (Maximiliano Gallo, comunicación personal, 2 de julio de 2018).

De todas formas, se tiene conciencia de las lógicas de mercado que alterarían los modos actuales de conformación de grupo ("Distinto sería que a mí me contrataran"). El mercado garantizaría que el tiempo empleado se traduzca en bienes económicos y, en simultáneo, restringiría las elecciones posibles de formación grupal. Las lógicas afectivas tienen el imperativo de convertir el tiempo empleado en placer, por lo que para poder colmar ese mandato se elige según criterios pasionales, emocionales y afectivos. Las libertades en las elecciones están acotadas a esa trama vincular.

Conclusión

En algunos discursos de los/las entrevistados/as fue posible reconocer que presentar capacidades técnicas adecuadas para el desarrollo de la idea de quien dirigía era el causal exclusivo de invitación al proyecto, sin considerar los deseos, los vínculos o la profundización de problemáticas de producción. Sin embargo, las concepciones que revisé aquí son aquellas que potencien la comprensión de la dirección teatral en teatro independiente, más que reiterar modalidades que responden a las lógicas mercado, como lo serían aquellas que solo pretenden optimizar los recursos para obtener productos y sus réditos correspondientes. Al respecto Luciano Delprato critica la cooptación de estas lógicas al interior del teatro independiente: "sin que nos demos cuenta [decimos] (*en tono de parodia*) "hagamos una obra en cuatro meses en vez de un año". Son criterios industriales que están tratando de minimizar costos para maximizar ganancias" (Comunicación personal, 21 de marzo de 2019).

Me referiero a la importancia de la lógica afectiva por encima de las lógicas de mercado: no es el dinero, pero tampoco el éxito, el que cohesiona a un grupo o impulsa a quien dirige a efectuar la llamada que inicia un proyecto. El tiempo juega un lugar trascendente: es escaso para hacedoras y hacedores de teatro independiente, porque en su inmensa mayoría están obligados a emprender "trabajos alimenticios" (BOURDIEU, 1995, p. 337) que ocupan la

mayoría de su jornada. Entonces, los trabajos artísticos deben ser cuidadosamente elegidos ya que emplean un tiempo valioso: el tiempo recreativo, el tiempo improductivo, el tiempo del placer, el tiempo de vivir la vida. En ese marco, un proyecto teatral estará más emparentado a las pasiones, a los deseos y al placer que al éxito económico o al éxito de otras especies de capital.

El resultado de este estudio fue que las conformaciones grupales están guiadas por la afectividad y, secundariamente, por las capacidades artísticas de los integrantes del grupo. El impulso que moviliza a hacedores hacia otros hacedores y que logra cohesionarlos en el tiempo, se vincula al deseo de compartir, de crear, de continuar indagando. Amistad, confianza e historia de vida son motivos prioritarios de las reuniones, aunque los saberes y capacidades de los artistas también ocupan un lugar relevante. De todas formas, mi entendimiento de las capacidades está vinculado a los afectos, ya que las destrezas escénicas cautivan: causan efectos en la emocionalidad de quienes son hacedores y que se sienten convocados hacia ese artista y desean trabajar con él.

Para la dirección, la admiración es decisiva, ya que vincula la dimensión afectiva con las capacidades técnicas o compositivas de alguien. Al admirar, quien dirige se siente maravillado con las posibilidades que tiene un hacedor para afectar a otras personas. A la vez, el director logra ver la potencia compositiva o técnica desde una doble perspectiva: una le hace sentir y la otra, más fría, le permite proyectar escenas factibles. Una perspectiva corresponde a una racionalidad emocional y la otra a una racionalidad cartesiana. Allí, hay un reconocimiento de saberes y capacidades que activan las pasiones de la persona que dirige, lo seducen y por extrapolación, seducen también al público. Los afectos implican fuerzas para actuar y capacidades para ser afectadas: permiten que el deseo de estar en comunidad se concrete mediante la conformación de grupos. Está convencionalizado que el primer impulso para la creación de un grupo proviene del rol de la dirección o de algunos actores y quien dirige. Se percibe que el ejercicio integral del rol contempla esta tarea. A la par, quienes son convocados se dejan afectar y suscriben a las convocatorias.

Las instancias de formación se encuentran entre los espacios que ponen a prueba los afectos, para luego fructificar en grupos. Sean oficiales o no oficiales —la universidad o talleres independientes—, activan la posibilidad de ensayar no sólo las capacidades, sino también las potencialidades afectivas. Además de propiciar el trabajo escénico concreto, los espacios de formación habilitan una serie de encuentros informales, “domésticos”, en los cuales la comunidad de artistas tiene oportunidad de que los afectos hacia otros hacedores aparezcan y se desarrollen. Aunque para algunas direcciones las capacidades técnicas adecuadas sean prioritarias, a la hora de convocar a integrantes a un proyecto, no es la tendencia mayoritaria.

Referencias

- AHMED, Sara. *La política cultural de las emociones*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- AHMED, Sara. *La promesa de la felicidad: Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Buenos Aires: Caja Negra, 2019.
- BOENISCH, Peter. *Directing scenes and senses: The thinking of Regie*. Manchester: Manchester University Press, 2015.
- BOGART, Anne. *La preparación del director: Siete ensayos sobre teatro y arte*. Barcelona: Alba, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama, 1995.
- DEL SARTO, Ana. Los afectos en los Estudios Culturales Latinoamericanos. Cuerpos y subjetividades en Ciudad Juárez. *Cuadernos de Literatura*, v.16 n. 32, p. 41-68, 2012. Disponible en <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/cualit/article/view/4060>. Consultado: 25 de junio 2021.
- FUKELMAN, María. Influencias del teatro europeo en el primer teatro independiente de Buenos Aires. *Acta Literaria*, n. 54, p. 159-178, primer semestre, 2017. Disponible en https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0717-68482017000100159. Consultado: 2 de septiembre 2023.
- GLOZMAN, Mara. Lingüística, materialismo, (inter)discurso: elementos para una lectura de Las verdades evidentes. En: PÊCHEUX, Michel. *Las verdades evidentes: lingüística, semántica, filosofía*. Buenos Aires: Ediciones del CCC Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2016, pp. 7-18.
- GREGG, Melissa y Gregory J. SEIGWORTH (eds.). *The Affect Theory Reader*. Duke University Press, 2010.
- LÓPEZ GONZÁLEZ DE ORDUÑA, Helena. Prólogo. En AHMED, Sara. *La política cultural de las emociones*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México, 2015, pp. 9-18.
- MACÓN, Cecilia y Mariela SOLANA. Introducción. En: *Pretérito indefinido: afectos y emociones en las aproximaciones al pasado*. Buenos Aires: Título, 2015, pp. 11-42.
- MARIN, Fwala-lo. El rol de la dirección en el teatro independiente argentino y su potencia para abrir brechas de igualdad. *A Contracorriente: una revista de estudios latinoamericanos*; aceptado en 2022; en prensa.
- MARIN, Fwala-lo. El rol de la dirección en la intersección entre metodologías de trabajo creativo y condiciones materiales en el teatro independiente argentino. *Tercio Creciente. Revista de Estudios en Sociedad, Artes y Gestión Cultural*, n. 22, p 131-144, 2022. Disponible en <https://doi.org/10.17561/rtc.22.6882>. Consultado: 2 de septiembre 2023.
- RANCIÈRE, Jacques. *El reparto de lo sensible: Estética y política*. Santiago de Chile: LOM Ediciones, 2009.
- REYNARES, Juan Manuel. *El neoliberalismo cordobés. La trayectoria identitaria del peronismo provincial entre 1987 y 2003*. Tesis para optar al grado de Doctor en Ciencias Políticas. Centro de Estudios Avanzados de la Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 2014.
- ROSSI, Miguel Angel y Luis Félix BLENGINO. La lógica del neoliberalismo a partir de la interlocución de Immanuel Kant y la impronta de Michel Foucault. En: ROSSI, Miguel Angel y Andrea LÓPEZ (eds.). *Crisis y metamorfosis del Estado argentino: el paradigma neoliberal en los noventa*. Buenos Aires: Ediciones Luxemburg, 2011, p. 19-46.
- SCRIBANO, Adrián y Matías ARTESE. Emociones y acciones colectivas: un bosquejo preliminar de su situación hoy. En: CERVIO, Ana Lucía (Comp.). *Las tramas del sentir: ensayos desde una sociología de los cuerpos y las emociones*. Buenos Aires: Estudios Sociológicos, 2012, p. 85-114.

SEGATO, Rita Laura. *La guerra contra las mujeres*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2018.