

El teatro en Córdoba: posibles abordajes sociohistóricos

Dr. Mauro Alegret

Centro de Investigaciones, SECyT,
FFyH, UNC

Algunos hacedores teatrales de la ciudad de Córdoba se autodefinen como pertenecientes a un ambiente teatral independiente. Encontramos allí un punto de partida para caracterizar ese mundo teatral del cual se sienten parte y partícipes y nos planteamos los siguientes interrogantes ¿Cómo es que los hacedores dicen pertenecer a un mismo grupo siendo tan distintos entre sí? ¿Cómo se identifican con un mismo teatro, pero producen espectáculos disímiles? ¿Por qué realizar una diferenciación nominal al menos, del teatro comercial y estatal?

La voz “campo teatral” viene a resolver en variadas investigaciones y textos teóricos como los de Graciela Frega (2004), Dubatti (2011), o Lorena Verzero (2010) –por nombrar solo algunos especialistas– la nominación de dicho mundo creativo. Para profundizar en los alcances y límites analíticos de esta noción, resulta necesario detenernos en la categoría de campo de la teoría relacional de Pierre Bourdieu (1995). En rigor, el sociólogo francés nunca define “campo teatral”, sin embargo en sus reflexiones sobre el campo artístico-literario, lo habilita:

El lector podrá, a lo largo de todo el texto, sustituir escritor por pintor, filósofo, científico, etc., y literario, por artístico, filosófico, científico, etc. (Para recordárselo todas las veces que sea necesario, es decir todas las veces que no hayamos podido recurrir a la designación genérica de productor cultural, escogida, sin placer particular alguno, para señalar la ruptura con la ideología carismática del “creador”, la palabra escritor irá seguida de etc.). (Bourdieu, 1995: 318. El destacado es del autor).

Los diferentes usos de la teoría social de Bourdieu sobre campo, capital y habitus en entornos sociales diversos deben realizarse en forma conjunta, interrelacionadas y contextualizadas sociohistóricamente (Tovillas, 2010: 51). De aquí se desprende nuestra tarea de aproximación, redefinición y utilización operativa de campo y campo teatral.

Desde una perspectiva sociohistórica, nos introducimos en la procedencia social y las propiedades socialmente construidas de las que el hacedor teatral es tributario, cómo puede ocupar o producir posiciones en un estado particular del campo y las tomas de posición que están inscriptas en dichas posiciones.

Bulcourn y Cardozo (2011) advierten que Bourdieu, en sus variadas definiciones de

campo, utiliza dos metáforas: la de campo magnético o de fuerzas creado como consecuencia del movimiento, lo que implica que cualquier movimiento afecte necesariamente el entorno; esto conduce a la autonomía relativa de unos con otros, es decir, se encuentran atraídos por el que cuenta con mayor densidad o peso. La otra metáfora es deportiva: el espacio social como un campo de juego: existen jugadores, un capital –el balón–, reglas y estrategias para obtener beneficios. Bourdieu, en su texto *Sociología y Cultura* (1990), observa que el campo “se define, entre otras formas, definiendo aquello que está en juego, y los intereses específicos, que son irreductibles a lo que se encuentra en juego en otros campos o a sus intereses propios” (1990: 36). De aquí planteamos la existencia del campo teatral con un capital específico en juego –así como lo tienen el campo político, económico o académico, entre otros–, y preguntamos: ¿cuál es el capital específico del teatro independiente de Córdoba? ¿Es posible, al diferenciar dicho teatro del teatro comercial y oficial, hablar de un “subcampo” teatral independiente?

Para definir el subcampo de producción teatral independiente realizamos dos operaciones analíticas sobre tres dimensiones de la realidad social. La primera gira en torno a estos interrogantes: ¿cuál es la posición del subcampo de producción teatral en el seno del campo del poder?; la segunda observa la estructura interna del campo, las propias leyes de funcionamiento y de transformación, es decir, las relaciones de estructuras objetivas entre la posición que en él ocupan individuos o grupos en situación de competencia por la legitimidad.

Según Bourdieu, en todo espacio social suceden procesos de diferenciación que, debido a los conflictos, competencias y luchas internas de los agentes para mantener o mejorar sus posiciones, según la disponibilidad de recursos o capitales, son de carácter dinámico. Estas luchas internas dentro del campo se cristalizan en relaciones de fuerza y poder. El trazo distintivo que fundamenta las diferencias sociales y que estructura el espacio social no se puede establecer sólo por la acumulación de capital económico, sino que también hay que tener en cuenta las otras especies de capital (social, cultural, simbólico, los principales). De aquí que el espacio social quede, por un lado, estructurado por posiciones y relaciones entre posiciones definidas siempre unas en vínculo con las otras: por proximidad, distancia o relatividad; y, por otro lado, jerarquizado y diferenciado basalmente entre favorecidos y desfavorecidos.

Dicha distribución diferenciada de las posiciones de hacedores teatrales e instituciones formales e informales dentro del campo se puede aprehender en base a tres dimensiones de análisis del campo:

1. según el volumen de capital (mayor o menor volumen);
2. según la composición del capital: económico, social, cultural, simbólico (según los pesos relativos de las diferentes especies en el conjunto de sus posesiones);
3. según su evolución en el tiempo.

La teoría relacional nos permite elaborar un espacio de las relaciones objetivas entre las diferentes posiciones constitutivas del campo teatral y de las relaciones necesarias que se establecen, por la mediación del habitus de sus ocupantes, entre esas posiciones y las tomas de posición correspondientes. Afirma el autor respecto a la noción de habitus:

Los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen habitus, sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predisuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones que pueden ser objetivamente adaptadas a su meta sin suponer el propósito consciente de ciertos fines ni el dominio expreso de las operaciones necesarias para alcanzarlos, objetivamente “reguladas” y “regulares” sin ser para nada el producto de la obediencia a determinadas reglas, y, por todo ello, colectivamente orquestadas sin ser el producto de la acción organizadora de un director de orquesta (2010: 86. El destacado es del autor).

El habitus es comprendido como un sistema de disposiciones duraderas que, por devenir de experiencias vividas por el agente, funciona en cada momento como una matriz de percepciones y apreciaciones que orientan la acción social, volviendo posible concretar diferentes tareas en el espacio social. El habitus del hacedor teatral está compuesto por estructuras estructuradas objetivas e incorporadas en los procesos de socialización – que pueden llegar a funcionar como estructurantes–, así como también por representaciones sobre el mundo teatral que además guían u orientan la acción. Por esto nos interesan los códigos simbólicos compartidos, parte fundamental para la construcción de dicho mundo, ya que otorgan sentido a quienes lo habitan, y su lugar de enunciación.

Desde otro ángulo, la correspondencia entre estructuras sociales y mentales –entre el objetivismo y la subjetividad del agente, la percepción y apreciación del mundo teatral–, se encuentra arraigada en el cuerpo del hacedor teatral, donde se interiorizan los esquemas constitutivos del habitus. Estas disposiciones conformadas por las condiciones de existencia sociales llevan a los agentes a hacer cuerpo las necesidades del espacio social coyuntural

donde viven, incorporando la exterioridad. El habitus, como lo social hecho cuerpo, también incorpora las relaciones de poder y las jerarquías sociales estructurales y estructurantes, lo que, según Bourdieu, dificulta –aunque no niega– la rebelión, el rechazo o la alternancia de los esquemas y las conductas legítimos.

Dicha incorporación no es reproductivamente pasiva, sino todo lo contrario, activa y dinámica, por eso el habitus es capaz de operar como estructura estructurante, es decir, como sistema de disposiciones incorporadas, durables, transferibles y capaces de transformar el entorno, lo que nos permite concebir al hacedor teatral como un agente activo que se manifiesta en comportamientos y actitudes dentro de un margen de acción posible. Este ser social puede entenderse como un cuerpo socializado que ha adquirido, en la experiencia social, los principios que le permiten organizar, apreciar, percibir y actuar sobre la realidad social. De esta manera, concebimos al hacedor como un “operador práctico” (Bourdieu, 1995: 269) de construcciones de lo real/teatral. Así, el ambiente teatral se presenta como un campo de producción guiado por reglas propias, cuyo conocimiento posibilita jugar y producir/consumir teatro a los hacedores y espectadores. En este sentido, para elaborar la construcción teórica del campo teatral, nos es necesario delimitar el momento de su génesis, momento definitorio de las primeras luchas internas y específicas que conformaron la legitimidad y que además nos permite comprender cómo el estado actual corresponde a una sucesión –no evolutiva– de estados.

El sentido práctico (Bourdieu, 2010) –noción clave de la teoría relacional– evita la oposición entre espontaneidad creativa y estructura social para introducir al hacedor teatral en una posición estructurada del campo teatral, en la cual otros hacedores también están ocupando posiciones relacionales, accionando y participando. El sentido práctico se define como conocimiento sin concepto, conforma una de las propiedades del habitus y nos posibilita analizar las jugadas tácticas o “naturales” de los hacedores dentro del campo teatral independiente. De esta manera, el sentido práctico en el subcampo teatral, como juego social aprendido y hecho cuerpo durante la etapa de socialización secundaria, habilita indagar cuáles son aquellos comportamientos, modos de ser y hacer, conductas esperables y convenciones que se van internalizando durante las primeras experiencias en

la práctica teatral y que permiten la participación en el juego social, la pertenencia al campo de producción, la espectación y cualquier tarea de producción teatral.

Comprendemos a la práctica teatral y las representaciones circulantes siempre en referencia al campo del poder, respecto al cual el campo teatral –como cualquier campo de producción cultural– ocupa una posición subordinada (Bourdieu, 1995: 319). Dentro del campo teatral, delimitamos el subcampo de producción restringida teatral independiente diferenciado de las prácticas teatrales comerciales y oficiales, que juntas constituyen el subcampo de gran producción.

El orden teatral independiente en Argentina –experimental en sus comienzos (Fukelman, 2015)– que ha sido instaurado progresivamente desde 1920 en las orillas del Río de la Plata (Ordaz, 2011) y desde 1960 en Córdoba (Frega, 2004), al cabo de un proceso de ruptura con las tradiciones artísticas funcionales al poder hegemónico, encuentra su criterio de autenticidad en el desinterés, que renuncia a los beneficios económicos pero accede a los simbólicos para así poder crear libremente y proponer formas estéticas y contenidos alternativos. De aquí que el campo responda a un “modelo económico invertido: a quienes entran en él les interesa ser desinteresados” (Bourdieu, 1995: 320), y que goce de una autonomía que

...se manifiesta en el grado en que el principio de jerarquización externa está subordinado dentro de él al principio de jerarquización interna: cuanto mayor es la autonomía, más favorable es la relación de fuerzas simbólicas para los productores más independientes de la demanda y más tiende a quedar marcada la división entre los dos polos del campo, es decir entre el subcampo de producción restringida, cuyos productores tienen como únicos clientes a los demás productores (...) y el subcampo de gran producción, que se encuentra simbólicamente excluido y desacreditado (1995: 322).

Bourdieu supone artistas idealmente desinteresados que renuncian en sus inicios al rédito económico de su arte, en tanto todo capital simbólico que generan durante los primeros años de trayectoria puede ser reconvertido en capital económico posteriormente. Este planteo nos conduce a preguntarnos si actualmente –y particularmente en Córdoba– existen posiciones férreas que encarnen una “lógica invertida” de producción que permitan generar beneficios económicos posteriores. Según Bourdieu, los campos artísticos están habitados en todo momento por la lucha entre los principios de jerarquización: el heterónimo (que responde a las posiciones dominantes o teatro comercial de arte) y el autónomo (que responde al teatro independiente), el cual está desprovisto, siempre

relativa o parcialmente, de imposiciones económicas o políticas. El estado de implicancia entre estas fuerzas depende de la autonomía, es decir, del grado en que llega a normativizar el espacio y las sanciones propias e internas que puede imponer al conjunto de hacedores teatrales.

Respecto a las sanciones internas, volvemos a la situación de poder legitimada por los mismos hacedores, entendida como la capacidad de asegurarse el cumplimiento de obligaciones tácitas por parte de los todos los hacedores y espectadores dentro del subcampo. Estas obligaciones tácitas las comprendemos dentro de convenciones de comportamiento y conviviales, legítimas en tanto respetan el pacto fundacional del campo –la *illusio*–, que apunta a la pervivencia y obtención de beneficios “colectivos”. Cuando surgen las resistencias a jugar dentro de las reglas, emergen sanciones, sea cual fuere el hacedor que dispone concretamente de tal imposición, porque en realidad opera un control colectivo y relacional sobre la posición que ocupa el agente.

Las luchas internas que enfrentan a los sectores dentro del campo teatral, sobre todo el teatro independiente frente al teatro comercial o estatal, “revisten inevitablemente la forma de conflictos de definición” (Bourdieu, 1995: 330). Cada hacedor intenta definir los límites de los modos de producción, convenciones conviviales y formas del hacer en general, que en definitiva es definir las condiciones de pertenencia al subcampo. El teatro convencionalizado es aquel que queda definido por aquellos que ocupan las posiciones dominantes del campo, que son, al mismo tiempo, los que estipulan el principio de visión y división o la ley fundamental del campo teatral independiente, a través de la cual este se constituye como tal y se determina el ingreso al campo. Desde Bourdieu, podemos suponer luchas internas por el monopolio de la legitimidad teatral, es decir, del monopolio respecto de habilitar quién está autorizado a autodefinirse como hacedor teatral independiente, o “el monopolio del poder de consagración de los productores y de los productos” (Bourdieu, 1995: 331). Esta es la razón por la que las definiciones de hacedor teatral no son universales, sino que giran en torno al estado de lucha por la definición legítima dentro del campo, son dinámicas y sufren transformaciones continuamente.

Las luchas internas establecen fronteras y jerarquías internas que estructuran el orden establecido del campo teatral. Nos resulta funcional la idea de que el producir efectos –ya sean espacios de resistencia o de exclusión–, permite a los hacedores teatrales

entrar en la discusión por las definiciones, ubicarse en algún lugar de la jerarquía, luchar internamente y, por supuesto, cobrar visibilidad dentro del mundo teatral independiente. En ese sentido, cualquier participación en el estado de lucha “implica una forma de reconocimiento” (Bourdieu, 1995: 335). Cabe señalar al respecto que existe una codificación de ingreso al campo, código que implica la existencia de un conjunto de reglas de juego y de un consenso sobre dichas reglas. Para ingresar y ser parte, hay que respetar, al menos al comienzo de la trayectoria, las reglas del campo.

Bourdieu propone el concepto de *illusio* para plantear pensar las luchas por el monopolio de la definición del “modo de producción legítimo” (1995: 337) en el campo artístico en general. Al mismo tiempo, estas luchas son las que distinguen lo importante, reproducen la creencia, el interés y los envites en el juego social, que una vez que logran monopolizar las definiciones en torno al teatro, son estas mismas las que reproducen la *illusio* inicial. Los hacedores teatrales creen en la *illusio* específica que los motiva y los dispone a efectuar las distinciones pertinentes desde el punto de vista de la lógica de la práctica teatral. Afirma Bourdieu:

Cada campo (religioso, artístico, científico, económico, etc.), a través de la forma particular de regulación de las prácticas y de las representaciones que impone, ofrece a los agentes una forma legítima de realización de sus deseos basada en una forma particular de la *illusio* (1995: 338).

En la relación entre el sistema de disposiciones producido por la estructura y el funcionamiento del campo y el sistema de potencialidades objetivas ofrecidas por él, se define un abanico de posibilidades limitado y se elaboran las estrategias propias a la lógica del juego. Por ello, cada una de las obras de teatro y procesos creativos presentes en el campo son posibilidades del abanico y estrategias de juego. La creencia colectiva en el juego y en el valor sagrado de sus apuestas es a la vez la condición y el producto del funcionamiento mismo del juego. Esta *illusio* está en la base de cualquier poder de consagración y es la que permite a los hacedores consagrados constituir determinados productos mediante la sola firma en la gráfica de una obra de teatro. Nuestra perspectiva indaga en la “*illusio* teatral independiente” (Alegret, 2017), así como todo aquello que surge para producirla y mantenerla.

Bibliografía

ALEGRET, M. (2017), *Condiciones y convenciones del teatro independiente cordobés*, Tesis de Doctorado en Estudios Sociales de América Latina (CEA, UNC). Córdoba, Argentina: inédita.

BOURDIEU, P. (1990) *Sociología y Cultura*, México DF, México: Grijalbo.

—— (2010), *El sentido práctico*, Madrid, España: Taurus.

—— (1995), *Las reglas del arte*, Barcelona, España: Anagrama.

BULCOURF, P. & CARDOZO, N. (noviembre, 2011), Apuntes para una teoría del campo político: poder, capital y política en la obra de Pierre Bourdieu. *Crítica Contemporánea* (nº1), p. 274-293.

DUBATTI, J. (2011), *Introducción a los Estudios Teatrales*, México DF, México: Godot.

FREGA, G. (2004), Circulación y recepción del teatro porteño. En *El teatro de Córdoba (1900-1930)* (pp. 31-50). Córdoba, Argentina: Imprenta FFyH, UNC.

FUKELMAN, M. (2015). El concepto de “teatro independiente” y su relación con otros términos. *Colombiana de las Artes Escénicas*, nº 9 (pp. 160-171).

ORDAZ, L. (2011), *Historia del teatro en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Argentina: Instituto Nacional del Teatro.

TOVILLIAS, P. (2010), *Bourdieu. Una introducción*, Buenos Aires, Argentina: Quadrata.

VERZERO, L. (julio 2010): Leónidas Barletta y el Teatro del Pueblo: problemáticas de la izquierda clásica. *Telón de Fondo* (nº10). Recuperado de: <http://www.telonde fondo.org>.

Mauro Alegret es Licenciado en Teatro (UNC) y Doctor en Estudios Sociales de América Latina (CEA). Se desempeña como Profesor de las cátedras: Teatro Argentino y Teatro Latinoamericano, Departamento de Teatro, (Facultad de Artes, UNC). Además se desempeña como actor en el teatro independiente de la ciudad de Córdoba.