

Políticas de la composición, descomposición y recomposición de un elenco de danza-teatro

Politics of the composition, decomposition and
recomposition of a dancer theatre cast



Alba Lunari

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)

Universidad Nacional de Villa María

Centro de Investigación y Transferencia

Villa María, Argentina

alunari@unvm.edu.ar



<https://orcid.org/0009-0005-1068-7701>

Recibido: 24/02/2025 - Aceptado con modificaciones: 19/06/2025



<https://doi.org/10.55443/artilugio.n11.2025.49875>



<https://id.caicyt.gov.ar/ark:/s2408462x/a0qr167hf>

Resumen

En el año 2021, la Municipalidad de Río Tercero convocó a la apertura de nuevos elencos municipales, entre ellos, uno de danza-teatro. Cuatro años después, esta política pública, novedosa para la localidad, se encontraba completamente desarticulada. El siguiente texto explora la propuesta artística de dicho elenco en interacción con las instituciones de la ciudad, pone en valor las prácticas artísticas locales y las recupera dentro del marco de la relación entre arte, política y formas de vida. Desde este nudo crítico, surge la pregunta: ¿qué lleva a un municipio mediano del interior a elegir una disciplina experimental, como la danza-teatro, para integrarla al repertorio oficial?

Palabras clave

danza, teatro, elenco
municipal



unc



artes
editorial



Abstract

In the year 2021, the municipality of Río Tercero called for the opening of new municipal casts, among them, a dance-theater one. Four years later, this public policy, a novelty for the locality, was completely disarticulated. The following text explores the artistic proposal of this cast in interaction with the city's institutions; it highlights the value of local artistic practices and recovers them within the framework of the relationship between art, politics and ways of life. From this critical knot, the question arises: What leads a medium-sized municipality of the interior to choose an experimental discipline, such as dance-theater, to integrate it into the official repertoire?

Key words

*dance, theater, municipal
cast*

INTRODUCCIÓN

La posibilidad de abrir nuevos espacios de creación colectiva en el marco de las políticas públicas municipales ha seguido múltiples trayectorias en las ciudades del interior. El vínculo entre artistas e instituciones locales ha sido un campo fértil de investigación, aunque en el caso de los municipios medianos aún persiste una diversidad de historias no contadas, lecciones de organización colectiva y aperturas estéticas y políticas por explorar. En este artículo me propongo analizar la experiencia del elenco municipal de danza-teatro de Río Tercero, valorando las prácticas artísticas que emergieron en esta localidad y vinculándolas con los cruces entre arte, política y formas de vida. La pregunta que guía esta indagación es: ¿qué impulsa a un municipio mediano del interior a incorporar una disciplina experimental como la danza-teatro en su repertorio oficial? Al tirar de ese hilo, es posible rastrear sus derivas estéticas y políticas. Para lograr una respuesta, la contextualización de la ciudad y la elaboración teórica y metodológica se desarrollarán a la par a partir de un conocimiento situado (Haraway, 1991), retomando las posiciones críticas del transfeminismo así como lecturas posestructuralistas derivadas, y considerando las prácticas del elenco como espacios de experimentación novedosos de micropolíticas vitales (Rolnik, 2019), que proponen otros modos de existencia y organización sensible. Me interesa, en consonancia, plantear que la tensión entre la macropolítica del régimen colonial-capitalístico y la micropolítica de la composición poé-

tica del elenco despliega un campo interesante para el estudio de las artes (des)financiadas por las entidades públicas en contextos urbanos del interior.

Mi intención será contar otras historias sobre este complejo vínculo. Aunque nuestras protagonistas y su escenario no sean lo que suele narrarse en el marco de mi trabajo de investigación doctoral,¹ comparten algunas características: las demarcaciones geográficas que distribuyen jerarquías, la necesidad de repensar las artes (particularmente las escénicas) en estas localidades y el deseo de darle voz a quienes protagonizan historias de resistencia desde el ámbito cultural.² En este sentido, mi función autoral será la de “mostrar sin demostrar, sin decir, hacer que la cosa exista sin justificar su existencia (...) Hacer y no re-hacer el mundo. Existir como acontecimiento del mundo, no como simulación” (Lábatte, 2006, p. 19). Para esto, se requiere una clara posición ética sobre las cosas que se narran.

1 Mi investigación en el marco de la beca doctoral cofinanciada CONICET-CIT Villa María se centra en los procesos de organización colectiva de las artes escénicas de otra ciudad del interior, Villa María, en el contexto sociohistórico que va del año 2001 al 2020.

2 Este artículo se escribió en el marco de encuentros y debates sucedidos a la par de la planificación del 1° Congreso de las danzas de Río Tercero: “Memorias y territorio, encuentros y resistencias” gestionado por el colectivo Celebración y Memoria y financiado por un proyecto de extensión de la Universidad Provincial de Córdoba. Además de estos primeros 3 encuentros, se desarrolló una última lectura y debate en voz alta del artículo completo, así como de la devolución del equipo evaluador para considerar los acuerdos necesarios a la publicación de su versión final en la revista.

POSICIONAMIENTO ÉTICO- EPISTEMOLÓGICO Y REPERTORIO TEÓRICO

Parto de estos interrogantes con la convicción de que es posible interpretar lo inmediato, lo cercano y lo particular sin obturar los procesos que permiten la objetivación. A este proceso de contextualización, respeto y horizontalidad con las protagonistas de las narraciones científicas, lo denomino una epistemología de la amabilidad “en la[s] que la parcialidad y no la universalidad es la condición para que sean oídas las pretensiones de lograr un conocimiento racional” (Haraway, 1991, p. 335).

Como sostiene Silvio Lang (2020), “Les artistas no hacemos obra. Inventamos prácticas” (párr. 1). Para atender estos objetivos, es necesario suspender las pretensiones metodológicas de la ciencia formal y abrir un campo exploratorio y sensible. Me referiré a las protagonistas como concepto análogo a *informantes* (Cabrejas, 2015). Las informantes no solo tienen acceso a la información, sino la voluntad de compartirla para la investigación, además de contar con consistencia interna, y ser confiables respecto a aquello que brindan.³

El uso del término *protagonistas* busca centrar la estructura narrativa en la forma en que contamos historias relevantes a la supervivencia de formas artísticas en riesgo. En cuanto a

la metodología de trabajo, realicé tres entrevistas consecutivas a estas personas, en el marco del proceso de ajuste y cierre de los elencos municipales de la ciudad, y las contrasté tanto con la información pública de los elencos municipales como los informes internos de este elenco en particular.⁴ Aunque la autoría del texto es individual, la historia que aquí se cuenta es colectiva: habla de formas de expresión comunitarias desarrolladas durante los años de funcionamiento del elenco de danza-teatro, así como de las consecuencias en las formas de vida que las condiciones precarias de trabajo tuvieron sobre las directoras del elenco y quien fuera la gestora de los elencos municipales.

Tres serán las protagonistas del elenco: Alejandra, exdirectora de la Biblioteca Popular J. J. Urquiza y exsecretaria de cultura de la ciudad, que llevó a cabo varias de las políticas culturales descritas, incluyendo la apertura de nuevos elencos; Chiare, egresada de la Tecnicatura en Métodos Dancísticos de la Universidad Provincial de Córdoba, docente adscripta de Composición coreográfica 2 en dicha carrera, gestora y docente de Cinestesia Laboratorio de Movimiento; Antonela, egresada de la Licenciatura en Teatro por la Universidad Nacional de Córdoba, actriz, pro-

3 Las fotografías que acompañan el artículo fueron brindadas por las protagonistas. Estas fueron realizadas como registro personal de los ensayos y como parte de campañas publicitarias de actividades del elenco. Se han brindado los permisos pertinentes para su publicación.

4 Por razones de cuidado de las personas involucradas en la realización de este artículo, se han obviado diversas situaciones de carácter personal, incluso en los casos en que estas afectaran de forma directa el relato aquí descrito. Las lecturas particulares sobre la afectación emocional del cierre del elenco, así como las opiniones interpersonales derivadas, se han resguardado, intentando centrar la argumentación en la caracterización efectiva del corpus de obra realizado, las condiciones de apertura, supervivencia y cierre del elenco y las condiciones laborales a las que las protagonistas se atendieron para realizar su labor.

ductora y técnica en varios proyectos colectivos e individuales como el Corredor Escénico Calamuchita, rampante y gestora en RAMPA Plataforma de Despegue.

Las tres protagonistas nacieron y se criaron en Río Tercero. Chiare y Antonela comparten varios proyectos, como el Festival Independiente Celebración y Memoria y la codirección del elenco de danza-teatro. Como militantes políticas e identidades feminizadas y minorizadas, sus trayectorias se entrecruzan con las oleadas feministas de la última década. Han estado involucradas en polémicas y acciones públicas, tanto por el contenido de sus obras como por su propia visibilidad como figuras reconocidas. Han experimentado directamente distintas formas de violencia simbólica patriarcal (Bourdieu, 2001).

Su praxis política se enmarca en posiciones abiertamente transfeministas. En palabras de Chiare “hay cierto desvío, no solo en el género, sino en la práctica misma de creación” (A. Chiare, comunicación personal, 9 de abril 2025). Esta desviación implicó un choque ontológico con la estructura hegemónica del municipio: subjetividades singulares frente a individualidades normativas; lo común frente a lo masivo (Guattari y Rolnik, 2006).

Nombrar las formas de vulneración que el municipio ejerció sobre ellas como trabajadoras no es solo un gesto de denuncia; es también una vía para caracterizar cómo las instituciones se erigen sobre un régimen macropolítico colonial, patriarcal y capitalista. Retomaré esta caracterización en las conclusiones.

La expresión pública permite a las personas trascender la individuación, volviéndolas solidarias a procesos de subjetivación que no están dominados por la lógica producción-consumo-reproducción. Frente a esta tríada destructiva, propongo otra para pensar el obrar artístico: componer, descomponer, recomponer el mundo. En esta nueva tríada germinan narraciones posibles. Y es en el quehacer científico donde construimos la bolsa que las transporta (Le Guin, 2021). Lxs artistas son fundamentales en cuanto permiten desarrollar las técnicas que las comunidades utilizan para expresarse, conocerse y cuidarse.

La falta de recursos –y, por ende, el escaso interés estatal en ciertas expresiones– no responde únicamente a una lógica de prioridades funcionales entre áreas públicas. También constituye una forma de ordenar el mundo sensible: desactiva su potencia, empobrece la experiencia compartida y limita la vitalidad estética. Este escenario me conduce a pensar la creación artística como un producto cognoscente, inseparable de sus condiciones materiales y simbólicas.

Las consecuencias de esta tríada destructiva (producción, consumo, reproducción) se manifiestan en modos particulares de subjetivación. Entre ellos, una infantilización social que se expresa en la dependencia de la mediación estatal para resolver conflictos y habilitar la posibilidad misma de las expresiones públicas (Guattari y Rolnik, 2006, p. 57).

El valor que le da el Estado al control, por medio de políticas culturales, de los procesos de elaboración y creación artística se acrecentó en el



Imágenes 1 y 2: Elenco municipal de danza-teatro de Río Tercero (2022). Ensayo en el anfiteatro municipal. Lxs intérpretes en escena llevan a cabo su actividad de forma vocacional.

paso de un capitalismo industrial a uno flexible y financiero (Infantino *et al.*, 2019). Al considerar la cultura como un recurso (Yúdice, 2002), esta es plausible de intercambiarse como elemento central dentro de nuevos mercados. Pero la relación entre obra y quien la crea no es tan fácil de desarticular como la de otras esferas de la

producción, sobre todo en las obras que requieren la presencialidad física de quien la realiza con su público. La creación artística, como toda forma de producción cognitiva, implica la combinación de procesos de comprensión del mundo con actos de transformación de la materia, singularizando la experiencia más que individualizándola. Esto la vuelve una actividad eminentemente micropolítica, en cuanto requiere “obrar para reapropiarse de la fuerza de creación y cooperación”; sin embargo, tales acciones “tienden a chocar contra la barrera de la política de producción de la subjetividad y del deseo inherente al régimen vigente” (Rolnik, 2019, p. 30).

La producción de malestar es sintomática de las condiciones de subyugación precaria a las que son sometidas las creadoras protagonistas. Ingresos inestables, dificultad para el sostenimiento del espacio colectivo y límites objetivos al acceso a mejores posiciones institucionales por ser artistas y/o mujeres son algunas de las condiciones que derivaron tanto en la salida de Alejandra de su conducción del área de cultura como en el agotamiento de las instancias de negociación y el posterior cierre del elenco. Estas coordenadas ético-teóricas y metodológicas me permiten leer las prácticas del elenco como intervenciones micropolíticas. Para comprender cómo se materializaron estas tensiones en un espacio local concreto, es necesario ahora presentar el contexto social, político y estético de la ciudad de Río Tercero.

RÍO TERCERO ES UN LUGAR: HISTORIA LOCAL Y RENOVACIÓN ESTÉTICA

Río Tercero, cabecera del departamento Tercero Arriba, es una ciudad de tamaño y distribución demográfica media (INDEC, 2023). Nacida al calor del proceso de industrialización del río Citalamochita, experimentó un veloz crecimiento poblacional y económico hasta fines del siglo XX (Colautti, 1999). Su desarrollo estuvo ligado al ferrocarril, el pensamiento vivo de la generación del 80 y a los intereses agroindustriales regionales. Más tarde, se consolidó como polo petroquímico y militar.

En 1995, la ciudad fue marcada por un hecho trágico: la voladura intencional de la Fábrica Militar de Río Tercero por parte del Estado nacional, con el fin de encubrir la venta ilegal de armas a Croacia y Ecuador (Scorza y Agüero Gioda, 2015). Este atentado a la población civil dejó secuelas materiales, psicológicas y políticas aún vigentes. Desde entonces, la identidad política local se estructura en torno a la demanda de reparación histórica, lo que ha consolidado una hegemonía radical desde 2003 hasta el presente, articulada en diversas coaliciones, con distancias del gobierno provincial –de signo peronista– y del gobierno nacional, con el vector de la demanda por una reparación histórica de las explosiones como centro de la identidad política local.⁵ Esta

5 Se puede tomar como ejemplo de esto la Sala de exposición permanente *3 de noviembre*, emplazada en la Casa de la Cultura, así como diversas actividades que se realizan cada año en homenaje. Otro ejemplo de esto es la muestra realizada en el 2022 *No fue un accidente* en el Museo

hegemonía radical, a pesar de las disputas internas, cuenta con características que la establecen a lo largo de 22 años: un alto grado de cohesión interna, renovación de autoridades en el seno del sistema partidario radical y un claro predominio masculino en los niveles altos de decisión, especialmente en áreas clave como Obras Públicas.

Me detendré en la conceptualización de ciudad mediana del interior. A partir de los procesos de regionalización de la literatura comparada, una visión crítica respecto a la regionalización entre centro/puerto y periferia/interior ha demarcado una serie de demandas culturales e identidades políticas. En este proceso, la reivindicación de la idea de *interior* ha tomado fuerza como carácter particular, desde las construcciones de la narración nacional de sus “fronteras interiores” hacia la diferenciación entre el poder central y sus estructuras provinciales/regionales. Bajo este paradigma, comprendo *interior* como una característica localista de las ciudades medianas en su doble faceta: interior respecto al enclave portuario conectado con el *exterior* del mercado internacional; interior respecto a los puntos nodales del poder provincial.⁶ Esta situación de interior implica además una cercanía epistémica

de Antropología de la Universidad Nacional de Córdoba. <https://idacor.conicet.gov.ar/crimen-de-estado/>

6 Para un mayor desarrollo de la idea de las regionalizaciones y su vínculo con la literatura comparada, recomiendo consultar Massara, del Valle Guzmán y Nallim (2011). Para un análisis de los efectos de los discursos de interior sobre la práctica artística, el artículo de Lunari (2023).

con el objeto de estudio, dado que yo misma soy cohabitante de la ciudad de Río Tercero y artista.

En este contexto, ingresamos a la contemporaneidad del mundo artístico (Becker, 2008) de esta ciudad que se ha visto actualizado tanto por procesos similares a los de otras ciudades (Lunari, 2023) como por la renovación de figuras clave en las tomas de decisiones de políticas culturales, a la par de la politización feminista a partir de la primera movilización Ni Una Menos. Sumado a esto, los cambios demográficos producidos por el reflujo de actores sociales tras la pandemia de Covid-19 tuvieron importantes efectos en las ciudades del interior. La creación de nuevos espacios culturales como el Museo Enrique Gandolfo, la política de elencos, la restitución de una feria del libro local o el cambio de autoridades públicas a cargo de instituciones históricas del campo cultural como la Biblioteca popular o la Secretaría de cultura son algunas de las consecuencias de estos procesos de renovación. Gran parte de estas transformaciones se ha dado de la mano de un cambio de protagonismo hacia figuras femeninas y disidencias, quienes ganaron espacios de expresión pública a la par de estar dotadas de altos grados de formación académica y práctica en sus áreas de producción artística. La convocatoria a nuevos elencos fue una de las oportunidades que se abrieron en este contexto.

Durante el año 2021, en los procesos de reapertura de actividades tras la crisis epidemiológica y bajo el interés de fomentar la participación de la comunidad local en las prácticas artísticas, la Secretaría de cultura, en ese entonces a cargo

de Alejandra, llama a convocatoria de elencos municipales, con el objetivo de “promover el ejercicio de los derechos culturales de personas, grupos y comunidades. Hacer referencia a un eje social, en el sentido de aproximar unos ciudadanos a otros” (Municipalidad de Río Tercero, 16/09/2021).

En artículos anteriores he sostenido que la disputa entre el *derecho a realizar cultura* y el *derecho a disfrutarla* es un componente central en la relación entre artistas y estados locales (Lunari, 2022, 2023). Esta disputa es donde las políticas culturales cumplen su función reguladora entre un registro y otro, orientadas a “canalizar la creatividad estética y los estilos colectivos de vida” (Mercadal, 2017, p. 4). Tal como se puede pensar en trabajos recientes sobre gestión cultural (Infantino *et al.*, 2019; Mendes Calado *et al.*, 2023), la posibilidad de ingresar a la mesa chica de toma de decisiones políticas en los municipios por parte de sectores otrora disminuidos permite novedosos ejes de transformación social.

La creación y promoción de elencos de diversas ramas artísticas y culturales varía fuertemente entre distintos estamentos nacionales. Las orquestas sinfónicas nacionales, provinciales y locales, los elencos de artes escénicas provinciales, los elencos de danza nacional y los diversos modelos de elencos locales son ejemplo de gestiones eclécticas. Dichas agrupaciones cumplen funciones en eventos oficiales, a la vez que constituyen espacios recreativos y formativos para sus participantes, con diversos grados tanto de profesionalización como de continuidad en el tiempo. El caso rioterцерense no es diferente.

Alejandra buscó jerarquizar la orquesta municipal ya en funcionamiento y sumar un ensamble con repertorio de géneros contemporáneos y un coro infantojuvenil. A su vez, se puso el objetivo de incorporar otras ramas artísticas del ámbito escénico, particularmente con el interés de jerarquizar dichas disciplinas. Esto deriva en la creación del elenco de danza-teatro, pero ¿qué lleva a un municipio del interior a elegir una disciplina experimental, bifronte, como parte de los elencos estables?

Una primera aproximación da cuenta de que a Alejandra, quien ingresa al área con cierto nivel de externalidad estructural a las dinámicas municipales por no ser militante política activa del espacio radical, se le imponen condicionamientos de razón presupuestaria que la llevan a limitar el alcance disciplinar y con ello la inversión requerida para sumar elencos separados de teatro y danza. Esto implica un límite claro a las posibilidades de ejercer la conducción política del área, conflicto con el que lidiará los 4 años de gestión.

Bajo estos condicionamientos, Alejandra, en conjunto con quien pensaba incorporar en primer momento como directora, Chiare, toma la decisión de pensar una propuesta novedosa de codirección, sumando a Antonela (A. Chiare, comunicación personal, 9 de abril 2025). A pesar de la intención de profesionalizar la práctica artística y de que, desde su creación al día de la fecha, los elencos han llevado un gran número de funciones, esto no ha derivado en una salida laboral estable. El elenco se sostuvo sobre una estructura

vocacional para el resto de los participantes, por lo que, en la práctica, la creación y renovación estatutaria de los diversos elencos respondió a la condicionalidad presupuestaria impuesta por el municipio. Ahí el primer encuentro entre la macropolítica de las instituciones y las micropolíticas de la diversidad de caminos de nuestras protagonistas. Alejandra, al reflexionar sobre su interés en las disciplinas experimentales comenta sobre la necesidad de potenciar las relaciones afectivas que se establecen entre integrantes del elenco y su público, ya que “la posibilidad de identificarse con una disciplina, de recorrerla, aprenderla y pensarse profesionalmente dentro de un espacio legitimado, fortalece el compromiso y la pertenencia” (Alejandra, comunicación personal, 2024).

La decisión de incorporar una disciplina experimental en el marco de una política pública es interesante en esta lectura. Al pensar en la propuesta de danza-teatro se requiere un enfoque particular que la distancia igualmente de ambas ramas artísticas que componen el nombre, lo que les permitió a las directoras un marco de experimentación amplio, acorde a sus trayectorias profesionales.

La coreógrafa y docente argentina Susana Tambutti sostiene que:

incluso en algunas oportunidades la discusión artística sobre esta relación (teatro-danza) se transformó en una argucia instrumental para la jerarquización de la danza como arte y hasta para lograr un lugar dentro de las leyes culturales o una posibilidad de aparición en Festivales de Teatro donde la danza se incluyó a partir



Imagen 3: Elenco municipal de danza-teatro de Río Tercero (2022).
Ensayo en el anfiteatro municipal para la obra *Derivas oníricas*.
¿Cuál es el límite establecido entre público e intérprete?

de ese guión salvador ubicado entre los dos términos; danza-teatro⁷ (Lábatte, 2006, p. 9).

Continuando con la línea hipotética, es posible considerar que el elenco da cuenta de disputas entre una renovación del repertorio estético profesionalizado y la flexibilidad de las institu-

ciones municipales para recibir dicha renovación en un contexto aperturista a partir de la gestión de Alejandra.

A esto se suma la complejidad de una disciplina compuesta que requiere absorber y tomar decisiones estéticas entre dos mundos que se complementan escénicamente, pero que tienen instancias compositivas diversas. Como disciplina eminentemente grupal y que requiere de la convivencia del público con la obra, permite, a su vez, la práctica de narrativas o poéticas poco exploradas en la localidad.

Posteriormente, el paso de la gestión de Alejandra a otra con una dinámica más cercana a los modos tradicionales del área intensificó las condiciones vocacionales del elenco. Vocacional o profesional son dos modos de ejercer una práctica artística desde las instituciones públicas, determinando entre una y otra la caracterización sobre las formas de acceder y permanecer en el mundo artístico, particularmente desde una perspectiva de género (Nochlin, 2007). Después de todo, la posibilidad de ejercer un oficio artístico por pura vocación da cuenta de determinadas condiciones socioeconómicas que no están igualmente repartidas. En el decir de las directoras, “antes se nos permitía encontrarnos en el gris de ciertas cosas. Cobrar una gorra o un bono para financiarnos, o estirar el límite entre intervención pública y función. Ahora ya no” (Antonela, comunicación personal, 28 de febrero 2025).

Desde la interpretación que intento sostener aquí, el nudo crítico que se genera en la intersección de los procesos compositivos artísticos,

⁷ Mientras el teatro tiene un régimen de trabajo y una organización legal a nivel nacional y local con cierta tradición, la danza carece de estos componentes legales, siendo la lucha por una Ley Nacional de Danza un conflicto abierto al día de hoy, cuando esta se encuentra disciplinariamente subyugada al Instituto Nacional de Teatro.

las condiciones políticas de creación y las formas de vida autorizadas por el régimen capitalista dominante producen el marco que compone y descompone formas de vida que deben producir caminos de encuentro para la supervivencia de ciertas prácticas.

COMPONER, DESCOMPONER: CREACIÓN ARTÍSTICA ENTRE LA PRECARIEDAD Y EL DESEO

En la resolución interna que define los lineamientos de funcionamiento de los elencos podemos encontrar: la selección de miembros de todos los elencos, las obligaciones por parte de dichos integrantes, la función de los elencos hacia la comunidad y los protocolos de trabajo que requeridos para el correcto funcionamiento. Dicha resolución exige 1 ensayo semanal, idealmente en el espacio del Auditorio Municipal, una división en 2 temporadas por año especificadas por los semestres y la disponibilidad para fechas patrias y aniversarios de la ciudad. Además, impone al municipio la inversión correspondiente al pago de los directores para su funcionamiento, así como técnica y sonido. Al día de la fecha el elenco de danza-teatro no tiene participantes pagos, a diferencia de los elencos dirigidos por varones. Junto a esto, se propone que tanto artistas como directores de todos los elencos “tendrán que tomarse 15 días hábiles de vacaciones,

teniendo que presentar planilla en la secretaría (sic)”. (R.I. Municipalidad de Río Tercero, 2021). Dichas vacaciones, que en la gestión de Alejandra eran pagas, en las sucesivas gestiones no lo serán y para el periodo 2025 se extienden a 60 días, lo que implica un ajuste directo a los ingresos de quienes componen el elenco.

Como se ha visto, dicho camino les exigió aceptar condiciones particularmente precarias, pero que son moneda corriente de los estamentos más bajos de los Estados: la figura de su salario será la de una beca de fomento con contrato anual.⁸ El monto de la beca es muy inferior a un salario mínimo, vital y móvil, y, en el caso de este elenco que cuenta con dos codirectoras, el ingreso es dividido a la mitad en lugar de contar con 2 becas, mientras que el resto de los elencos no sufre dicho ajuste al ser de dirección individual. Bajo esa resolución, Chiare y Antonela ponen a disposición sus conocimientos, asumen un rol de efectoras de la política pública y comienzan su trayecto laboral dentro del municipio como codirectoras.

Como se observa en diversos trabajos sobre la profesionalización de artistas y la relación trabajo-salario-artistas (Zallo, 2007; Mauro, 2018), lo que encontramos son varios grados de estratificación de ingresos y tareas, siempre en condiciones inestables, donde la norma es que quienes toman las decisiones estéticas, de dirección, planificación y/o creación tienen mejor

8 Recientemente, se ha modificado la resolución interna de los elencos para convertirse en ordenanza, sin el correspondiente aviso y acuerdo de los directores.



Imagen 4: Elenco municipal de danza-teatro de Río Tercero (2024). Función de *Ejército compostista* en el anfiteatro municipal. En escena se puede observar tanto el trabajo de vestuario como la ruptura de la espacialidad de caja negra.

posición que ejecutantes rasos, quienes realizan tareas de mantenimiento de equipos o ejecución de la técnica. En resumen, ellas son facilitadoras de un espacio de creación y se hacen cargo de las tareas de dirección y composición estética; a su vez, asumen roles de técnica de sonido e iluminación de las obras llevadas a cabo, y sus salarios son inferiores a los de directores de otros elencos. También se sumó, de forma vocacional, a Felipe Pez como vestuarista. Se lee en el balance interno del año 2024: “Este elenco comenzó a funcionar en septiembre de 2021. Desde ese momento hasta hoy, participaron en diferentes instancias unos 20 artistas vocacionales mayores de 16 años y se realizaron 4 obras (sic)”. (Balance Interno del

Elenco, 2024). A estas obras fue, en calidad de público, una gran cantidad de vecinos de la localidad, incluyendo instituciones educativas, para realizar actividades con fines pedagógicos.

Así podemos asomar una sospecha: las diferencias establecen jerarquías entre disciplinas y entre miembros. Esta estructura es llamada por Rancière (2009) “reparto de lo sensible” y aquí la denomino *macropolítica capitalística*, a partir de la congruencia entre las capacidades objetivas de las instituciones para determinar las formas de trabajo y los efectos subjetivos que se producen. Para el municipio hay un plusvalor positivo que se genera, por ejemplo, desde la práctica orquestal, dirigida por varones, de estética clásica y de fácil

apreciación para los miembros de la comunidad, lo que lleva a su sostenimiento a lo largo del tiempo. Ese plusvalor no es percibido en la creación de un elenco codirigido de una rama experimental de las artes escénicas, por parte de figuras feminizadas (Vargas-Monroy, 2018), a pesar del compromiso establecido entre sus directoras y la gestión municipal. Se puede leer este plusvalor desde el lente de la narrativa voluntarista que impone el municipio a los miembros participantes de los elencos, que condiciona la práctica de la gestión cultural y el uso de sus espacios desde una estética colonial. Considerando que lo que posibilita la realización escénica del elenco son los recursos que aporta el municipio (el marco legal, el uso del anfiteatro y sus elementos técnicos para ensayos), al ser sustraídos estos, el municipio los redirecciona en la producción de narrativas oficiales, utilizándolos exclusivamente para actos de gestión institucional del año corriente y anulando la continuidad en la producción del elenco. El elenco ha desarrollado las siguientes obras desde su creación: *Ustedes, convocar a los propios fantasmas* (2021), adaptación libre de *Antígona* de Jean Anouilh con una primera función en el Cementerio del Carmen y Galpón de Pietro (Noche de los Museos) y una segunda versión caja negra en el Anfiteatro Municipal; *Luna de noviembre* (2021/2022), en conjunto con el coro de las niñeces, presentada en diversas ocasiones, en razón de cumplir dicha instancia de integración, y realizada completamente por las directoras de ambos elencos para garantizar el descanso de lxs otrxs participantes; *Derivas oní-*

ricas ¿A dónde vas cuando soñas? (2022); *Existencias menores* (2022) en formato audiovisual presentado en 2023; *Regocijo: el escenario de lo posible* (2023), obra de improvisación presentada en diversas ocasiones como el Festival Celebración y Memoria y en la ciudad de Alta Gracia; y *Ejército compostista* (2024) basada en los cuentos de las niñas del compost de Donna Haraway, con primeras funciones en el Anfiteatro municipal.

Si, como suponemos, en la investigación en artes, “la obra de arte es portadora de datos, reflejos, metáforas que aportan una cierta instancia de conocimiento sobre el mundo y sobre una época” (Lábatte, 2006, p. 6), ¿qué clase de datos portan obras constituidas en el contexto descrito? Para esto, debemos recomponer lo hecho.

RECOMPONER: NARRACIONES ESCÉNICAS PARA VOLVERSE OTRXS

Decir que el elenco desde su nacimiento tuvo una propuesta “escandalosa” puede sonar amarillista, pero encontrarse en plena primavera con una *performance* en un cementerio municipal implicó un fuerte golpe emocional para el público y la administración pública. La primera función formal del elenco implicó un golpe simbólico a su propio estatuto que trasciende la mera ejecución escénica: representa tensiones sociales, políticas e institucionales (Alejandra, comunica-



Imagen 5: Elenco municipal de danza-teatro de Río Tercero (2021). Ensayo para la obra *Ustedes* en el cementerio municipal. La función finalmente se llevó a cabo en tierra no santa dentro de este establecimiento.

ción personal, 2024). Esta tensión se funda en el entramado descrito anteriormente: la condición de precariedad y la falta de importancia que el entramado institucional le otorgó al elenco le permitió desarrollar la primera función en un espacio gris del ojo censor de la macropolítica municipal.

Alejandra, a sabiendas de que la primera obra se desarrollaría en el cementerio y con la dirección de artistas con alto grado de disidencia política, optó por el factor sorpresa (Alejandra, comunicación personal, 2024). De esta forma, las directoras inauguraron una búsqueda estética particular, basada en la exploración metodológica de formas compositivas improvisadas en espacios no convencionales y convencionales. Desde entonces decidieron modular, medir, reaprender. Pero se mantenían firmes en relación

con un objetivo: era necesario que la brecha de posibilidad que les habilitara el elenco implique un espacio de juego y libertad, un espacio para discutir temas tan urgentes como postergados en el repertorio estético de la ciudad.

De este modo, podría decirse que hay dos grandes temas en el corpus de obras desarrolladas que resuenan junto al cuerpo teórico. El primero es la indeterminación del límite entre lo humano y lo no-humano. Trabajar con *Antígona* como texto inaugural en *Ustedes* permitió plantear las preguntas: ¿de qué descansan los muertos?, ¿hay paz entre el cuerpo vivo, que transita los pasillos del cementerio, los cuerpos muertos que se encuentran resguardados y las estatuas elaboradas por el escultor local Pietro Sachetti? Este tema se retomó con intensidades

variables en las siguientes obras, siendo *Ejército compostista* un verdadero réquiem a los procesos de descomposición y recomposición de elementos creados y manipulados por la humanidad. Durante una función de una hora, un grupo de insectos-humanos-basura se movió del escenario al son de un tutorial en *off* de cómo realizar adecuadamente el compostaje. A la par, el sonido de las máquinas de campo que siembran, rastullan y sepultan toneladas de veneno.⁹ Durante los ensayos de la obra se repetía el siguiente fragmento: “Por lo general, los animales simbiotes son miembros de especies migratorias, lo que da forma de manera crítica a las formas de visita, trabajo y juego de todos los asociados de la simbiosis” (Haraway, 2019, p. 214). El énfasis en esas tres acciones compuso la improvisación para producir los efectos de extrañamiento no humano.

El segundo tema central del elenco es la potencia de formas-de-vida otra. Una fiesta sin sonido tomará el escenario en *Regocijo*. Fiesta que será lentamente clausurada, inaugurando el espacio de la música. Como un paso de postas, el cuerpo en movimiento se aleja y su desplazamiento le permite el lugar al sonido, alertando sobre los peligros que la clausura de espacios nocturnos produce sobre las disidencias. En *Luna de noviembre* se invita a improvisar el movimiento con la modificación del punto de observación y juego. En lugar de bailar con los pies asentados en el suelo, lxs bailarinxs se posicionan en una

lona, “caminando” en perspectiva horizontal al suelo, interrumpiendo sus pasos y jugando con los niveles visuales y físicos para la interpretación corporal al compás de la composición coral realizada por el elenco infantil.

Este corpus de obra se mueve en consonancia a una ética de trabajo particular. Aunque sea diverso y fructífero en su corta duración y su abrupto cierre y a pesar de que quienes participan en escena como intérpretes varían de obra en obra a razón de su carácter vocacional, algunos factores unifican y matizan la poética elaborada. Estos son la improvisación como forma compositiva, la atención sobre la producción de una estructura emotiva en relación con el espacio, lxs intérpretes y los lenguajes compositivos basados en los efectos sensibles por sobre la narración en el pacto ficcional.

Ambas directoras se consideran a sí mismas portadoras de una obligación política como efectoras, pero a su vez toman distancia crítica y producen un espacio de creación abierto a la comunidad. Segunda sospecha epistémica: no hay programa de obra, sino construcción de un espacio común que hacen llamar “el elenco”, donde la improvisación es la técnica predilecta para explorar el campo de posibilidades.

⁹ El sonido de las máquinas trilladoras fue generado a partir de las grabaciones de la máquina de coser con la que se realizaron los trajes.

CONCLUSIONES

Por el carácter exploratorio de nuestra narración, he intentado caracterizar la creación del elenco como una oportunidad surgida por la coordinación de voluntades en una situación novedosa respecto al marco normativo del municipio. Sin embargo, dicha oportunidad se vio limitada en las condiciones laborales que son dadas a quienes participan del grupo. La creación y exploración del campo de posibilidades para crear lo común es, en sí, la práctica política por excelencia de las micropolíticas.

Cuando una política pública de fomento artístico implica la subyugación de los efectores de dicha política a condiciones de precarización para cumplir con sus objetivos, se degrada de igual manera la condición de vida de dichas personas y el valor general de la cultura en una comunidad. De esta forma, el disfrute inherente a participar de la vida cultural de una localidad requiere una cuota de sacrificio demasiado alta. Esta historia no pretende saltar al vacío del análisis abstraído de las condiciones en que se desenvuelven las vidas de sus protagonistas, personas marcadas en su condición de género y clase, así como con historias particulares. Es una narración al borde del abismo que, al intentar contestar la pregunta acerca de qué lleva a un municipio del interior a abrir y posteriormente cerrar un elenco de danza teatro, lo que debe enfrentar primero es el conjunto de formas de minorización de la vida de artistas, trabajadores y narraciones otras posibles.

Vuelvo aquí a la caracterización entre el régimen macropolítico y la micropolítica de las formas de vida de nuestras protagonistas. En la medida que el ejercicio de estas es la experiencia sensible de la composición, la cooperación y la creación, se han enfrentado directamente con las estructuras dominantes de las instituciones locales. He caracterizado estas instituciones como coloniales, patriarcales y capitalistas, y, aunque considero que es una obviedad decir esto de una institución estatal de un país colonizado y liberal, se hace necesario desgarnar esta descripción a partir de lo aquí narrado. Lo llamo *colonial* en cuanto valoriza formas artísticas que pueden sustentarse y disfrutarse a partir del canon occidental de arte realizado por y para el disfrute institucional, bajo una dinámica de voluntarismo cortesano, por sobre las formas de creación colectiva con la comunidad que pretendían las protagonistas. *Patriarcal* en cuanto construye las condiciones de vulneración de la vida y obra de personas feminizadas, distribuyendo desigualmente recursos, estigmas y responsabilidades, escindiendo los espacios de tomas de decisión a ámbitos privados donde en general no acceden estas personas. Y deben considerarse *capitalistas*, para el caso que compete, en el marco de que la toma de decisión sobre el cierre de determinadas políticas públicas es justificada a partir de la eficacia y el ahorro de recursos del Estado para sustraer la diferencia política del debate. Estas son las características que llevaron a la clausura del elenco, que se efectuó en el marco de una reunión personal, donde las decisiones sobre

una política pública se tomaron en un encuentro intramuros, tensionando las demarcaciones público/privado que han sido parte integral de los debates feministas, para luego justificar la decisión bajo el cambio de situación política nacional y el achicamiento del Estado.

Los circuitos donde se toman las decisiones que abren los mundos posibles no siempre son accesibles para todas las personas. La promesa de “sentarse en la mesa chica” (Mendes Calado *et al.*, 2023) no es suficiente si la mesa, efectivamente, sigue siendo pequeña. Para realmente apropiarse de apropiarse de la fuerza creadora se hace necesario trastocar los bordes institucionales, del mismo modo en que esta historia se produce en los límites del debate académico propiamente dicho. Es posible realizar obra por fuera de estos circuitos e incluso nuestras protagonistas lo hacen de modo más que satisfactorio, pero eso no puede implicar abandonar el terreno de disputa por mejor y mayor presupuesto por parte de las instituciones que se arrojan a sí mismas las garantías de producción y circulación de obras, ideas, formas de vida.

Es sobre esta tensión que nuestras protagonistas se mueven cotidianamente. Producir y gestionar las condicionalidades para que se den propuestas artísticas ha sido una preocupación central de ellas, tanto dentro del elenco como en la creación de festivales independientes como

acto político contra la desmemoria del atentado (Celebración y Memoria ocurre en vísperas del día de las explosiones de 1995) o en la práctica de tensionar los límites impuestos por las instituciones municipales para incorporar artistas y no solo funcionarios en las tomas de decisiones.

Cómo citar este artículo:

Lunari, A. (2025). Políticas de la composición, descomposición y recomposición de un elenco de danza-teatro. *Artilugio Revista*, (11).

Recuperado de: <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/ART/article/view/49875>

Referencias

- Becker, H. S. (2008). *Los mundos del arte: sociología del trabajo artístico*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Bourdieu, P. (2001). *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- Cabrejas, G. (2015). Arriba el telón: propósitos y método de una Historia del Teatro Marplatense. En *Un escenario en la playa: itinerarios del teatro marplatense 1940-1950*. Mar del Plata: Eudem. Editorial de la Universidad Nacional de Mar del Plata.
- Colautti, F. (1999). *Río Tercero tiene historia*. Río Tercero: Biblioteca Justo J. de Urquiza.
- Guattari, F. y Rolnik, S. (2006). Cultura ¿un concepto reaccionario? En *Micropolítica. Cartografías del deseo* (pp. 27-36). Madrid: Traficantes de sueños.
- Haraway, D. (1991). Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. En *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza* (pp. 313-346). Valencia: Ediciones Catedra Universitat de València.
- Haraway, D. (2019). Historias de Camille. En *Seguir con el problema. Generar parentesco en el Chtuluceno* (pp: 207-252). Bilbao: Consonni.
- Infantino, J. et al. (2019). *Disputar la cultura: Arte y transformación social en la Ciudad de Buenos Aires*. Caseros: RGC Libros.
- Lábatte, B. (2006). *Cuadernos del picadero, 10. Teatro-danza. Los pensamientos y las prácticas*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

- Lang, S. (2020). Performance: menos obras, más prácticas. *Revista Anfibia*. <https://www.revistaanfibia.com/performance-menos-obras-mas-practicas/>
- Le Guin, U. K. (2021). La teoría de la ficción como bolsa transportadora. *Cuadernos materialistas*, 5, pp. 12-15.
- Lunari, A. (2022). El Arte como trabajo: El caso Villamariense desde una perspectiva etnográfica. *Panambí. Revista De Investigaciones Artísticas*, 1 (15), pp: 57-69. <https://doi.org/10.22370/panambi.2022.15.3252>
- Lunari, A. (2023). Teatro entre dos vacas: acercamientos problemáticos a los estudios regionales del teatro en el caso de “Mutis por Foro”. *Heterotopías*, 6(12). <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/43634>
- Massara, L., del Valle Guzmán, R. y Nallim, A. (Eds.) (2011). *La literatura del noroeste argentino: reflexiones e investigaciones vol. II*. San Salvador de Jujuy: Universidad Nacional de Jujuy, Secretaría de Políticas Universitaria.
- Mauro, K. (2018). Entre el mundo del arte y el mundo del trabajo. Herramientas conceptuales para comprender la dimensión laboral del trabajo artístico. *Telondefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, 27. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/5097/4611>
- Mendes Calado, P. et al. (2023). *Sentarse a la mesa chica: el espacio de las políticas culturales en la agenda de los gobiernos locales*. Caseros: RGC.

- Mercadal, S. (2017). Políticas culturales alternativas al Estado: Comunidades experimentales y sociabilidad [ponencia]. Terceras Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Universidad Nacional de Cuyo, Pre-Alas de Mendoza. Mendoza, Argentina.
- Nochlin, L. (2007). ¿Por qué no han existido grandes artistas mujeres? En K. Cordero Reiman e I. Sáenz (Comps.), *Crítica feminista en la teoría e historia del arte* (pp. 17-43). Ciudad de México: Universidad Iberoamericana.
- Rancière, J. (2009). Del arte y del trabajo. En qué las prácticas del arte son y no son una excepción respecto de las otras prácticas. *El reparto de lo sensible. Estética y política* (pp. 53-58). Santiago: LOM Ediciones.
- Rolnik, S. (2019). Insurrecciones macro y micropolítica. Diferencias y entrelazamientos. En *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente* (pp. 89-132). Buenos Aires: Tinta Limón.
- Scorza, D. y Agüero Gioda, C. (2015). Explosiones de Polvorines de la Fábrica Militar de Río Tercero. Consecuencias psicológicas a Largo Plazo. *Anuario de Investigaciones de la Facultad de Psicología*, 1, pp. 154-165. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/aifp/article/view/13174/13371>
- Vargas-Monroy, L. (2018). Disciplinarización del género y producción de mujeres trabajadoras: una discusión desde la obra de Paul B. Preciado. *Intervenciones en estudios culturales*, 4, pp. 79-93.
- Yúdice, G. (2002). *El recurso de la Cultura*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Zallo, R. (2007). La economía de la cultura (y de la comunicación) como objeto de estudio. *Zer*, 22, pp. 215-234.

Fuentes

Balance interno del Elenco de Danza-Teatro (2024, diciembre). Municipalidad de Río Tercero, Córdoba, Argentina.

Instituto Nacional de Estadística y Censos (INDEC). (2023). Censo Nacional de Población, Hogares y Viviendas 2022: Resultados definitivos. Buenos Aires, Argentina. https://www.indec.gob.ar/ftp/cuadros/poblacion/censo2022_indicadores_demograficos.pdf

Municipalidad de Río Tercero (2021). Resolución interna para el funcionamiento de elencos. Río Tercero, Córdoba, Argentina.

Municipalidad de Río Tercero (2021, 16 de septiembre). Convocatoria a elencos municipales. Municipalidad de Río Tercero. https://rio-tercero.gob.ar/index.php?option=com_content&view=article&id=5318:convocatoria-a-elencos-municipales&catid=314:noticias-2021&Itemid=1246

Biografía

Alba Lunari

AUTORA

Poeta, trans, lesbiana, investigadora. Nació en Río Tercero un año y medio antes del atentado. Se dedica a la investigación social en artes como becaria doctoral en CIT-UNVM. En poesía publicó *Mi primer verano en Cementerio Parque* (2016, a.t.e.o.), *El peor cine de todos* (2017, APulmón), *Los orales* (2023, Cabecita Negra) y varias plaquetas. Amiga de sus amigxs, enemiga del capital.

Contacto: alunari@unvm.edu.ar