

Rimoldi, Lucas

*Estrategias de gestión y producción escénica
en el teatro independiente argentino de 2001
a 2011*

Letras N° 63-64, 2011

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central "San Benito Abad". Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

Rimoldi, Lucas. "Estrategias de gestión y producción escénica en el teatro independiente argentino de 2001 a 2011" [en línea]. *Letras*, 63-64 (2011). Disponible en:
<http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/estrategias-gestion-produccion-escenica-teatro.pdf> [Fecha de consulta:.....]

Estrategias de gestión y producción escénica en el teatro independiente argentino de 2001 a 2011

Lucas RIMOLDI

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

Resumen: Este ensayo establece una territorialización de los lenguajes teatrales alternativos como zona específica de la cultura urbana, y los historiza en la tradición de la escena independiente argentina. Analiza el contexto específico de la crisis financiera que eclosionó en 2001 y la producción más reciente, dando cuenta de un periodo tan conflictivo en lo económico como prolífico en lo teatral. Se describen las actividades de gestión y producción escénicas, que incluyen la búsqueda de espacios, subsidios y respaldo institucional, y la implementación de estrategias de difusión y explotación. Estas labores específicas son desarrolladas de manera particular por numerosos teatristas argentinos de entre 30 y 40 años, ya legitimados, incluso a nivel internacional. Estos dramaturgos-actores-directores co-construyen representaciones sociales compartidas, y manifiestan diferentes modalidades estratégicas asociativas, tales como la rotación de roles y el trabajo en colaboración.

Palabras clave: teatro independiente argentino – período 2001-2011 – gestión – producción escénica

Abstract: This essay establishes a territorialization of the alternative theatrical languages as an specific area of urban culture, and historicizes them in the tradition of the independent scene in Argentina. It analyzes the specific context of the financial crisis that hatched in 2001 and most recent production, in order to understand a period so troubled in the economic aspect as prolific in the theatrical. We describe the activities and production stage management, including the searching for spaces, grants and institutional support. Also, the implementation of strategies for promotion and play exploitation. Those are usual activities developed by many argentinian artists between 30 and 40 years old, legitimized even internationally. These playwrights-actors-directors, co-construct shared social representations and show different asociative strategies, such as rotation of roles and collaborative work.

Keywords: Argentine Independent Theatre – 2001-2011 period – management – stage production

LUCAS RIMOLDI

Contexto social y espectacular

Los principios metodológicos de la teatrología indican el análisis contextual de los fenómenos de la escena (Pavis, 1996; De Marinis, 1997; Pellettieri, 2001; Dubatti, 2002). En este ensayo enfocaremos el estudio del teatro independiente argentino a partir del año 2001, período de enorme riqueza cuyo inicio se enmarca en la crisis financiera que eclosionó en diciembre de ese año. Este recorte permite establecer un matiz respecto de categorías más abarcadoras como la de teatro de la posdictadura (Dubatti 2002), que alude a la actividad teatral desde el año 1983 hasta el presente. Consideramos que el panorama cultural a partir de 2001 se inscribe en un contexto diferente y presenta aspectos novedosos respecto de, por ejemplo, la década pasada, y aspiramos a profundizar su análisis.

Las crisis económicas y políticas de Argentina, más que cíclicas, parecen ser ya el caldo de cultivo de nuestra cultura, tal vez incluso un rasgo definitorio. El “corralito bancario” marcó la más grave quiebra económica de nuestra historia, y fue coronado con la sucesión de cinco presidentes en una semana. Estas condiciones sociopolíticas encontraron un espejo paradójico en los lenguajes y prácticas teatrales, que asumieron la precarización multiplicando producción y creatividad.

Buenos Aires tiene de antiguo una gran tradición teatral y una importante plaza, por lo tanto es inevitable vincular la riqueza de esa zona específica de la cultura urbana con el patrimonio heredado. Sin embargo, fue la necesidad de volcarse a la autogestión la que produjo resultados asombrosos hacia 2000, como la apertura de pequeñas y numerosas salas de teatro alternativo, en una expansión del *off* que es uno de los indicadores más potentes de esa primavera teatral¹. Su manifestación en lo edilicio abarca por ejemplo unas cuarenta salas en el barrio del Abasto. A pesar de la crisis, el rol del Estado fue fundamental al fomentar la aparición de esos espacios y promover las puestas en escena mediante el sistema de subsidios del Instituto Nacional del Teatro, instituido a partir de la Ley del Teatro, y los de Proteatro y el Fondo Nacional de las Artes. Aunque este apoyo suele retrasarse y ser insuficiente, existe, y es curioso que sea disimulado o negado a manera de queja por muchos de los teatristas que lo solicitan y reciben de manera sistemática, financiando con él gran parte de los costos de mantenimiento de sus salas². Dado que los ingresos que devienen de la venta de entradas, de un costo mucho menor que las del teatro comercial, no alcanzan para sostener la actividad, la afluencia de

¹ Estas salas se organizan usualmente bajo formas colegiadas como Asociaciones Civiles sin fines de lucro, Sociedades de hecho o Fundaciones.

² Incluso podría pensarse que algunos de ellos emplean esta estrategia construyendo cierta figura de “víctima”.

Estrategias de gestión y producción escénica en el teatro independiente argentino

dinero público se hace imprescindible. No mencionar el sistema de subsidios sería desconocer una de las causas de que la escena independiente sea la más productiva del país y la que más proyectos integra, en el sentido de que dicho estímulo posibilita que el sistema teatral como un todo disponga de ciertos recursos que lo sitúan en una dimensión diferente. También es preciso señalar que hacia 2000 comienzan a sancionarse a nivel nacional y de la Ciudad leyes específicas de regulación para salas de teatro independiente, instalando un marco para el otorgamiento de habilitaciones y ayudas. Para debatir dicho corpus regulatorio y lograr mayor legitimidad, se establecen dos asociaciones de teatristas: Artei, que funciona hace 13 años asociando 76 salas habilitadas antes de 2006, y Escena, que nuclea unos 21 pequeños espacios autónomos, abiertos con posterioridad y que responden a una legislación de 2010. Constituyen dos experiencias concretas que comienzan a mostrarnos la modalidad asociativa como estrategia de gestión.

La transformación de la plaza teatral hacia 2001 arroja números contundentes: son pocas las grandes capitales del mundo que dentro de su perímetro, como Buenos Aires, cuentan hoy con ciento setenta espacios, entre salas oficiales, comerciales e independientes, centros culturales, ámbitos experimentales, donde ver teatro. Puntualiza Trastoy:

Lejos de una —tal vez esperable— retracción creativa y receptiva, la pertinaz laboriosidad de los realizadores redundó en una actividad teatral sostenida y vital, que casi no tiene equivalentes en el resto del mundo [...] (hasta mediados de 2002) funcionaban 132 espacios inscriptos en el registro de salas independientes del Instituto Nacional del Teatro (PELLETTIERI, 2004: 102).

Para algunos, se trata de una inédita época de oro que acerca nuestro teatro al de países como Alemania, Francia, Inglaterra, España o Estados Unidos. La prensa extranjera se hace eco de ello: “La pasión argentina por el teatro provoca que el número de funciones en la capital supere a las de Nueva York... hay unas 160 salas *off* con 150 ó 160 butacas que hacen teatro de autor, o de imágenes, o creaciones colectivas o teatro aéreo. Tienes salas con restaurante, con cafés...” (Palacios, 2005)³. La oferta promedio —incluyendo los infantiles—, es de más de trescientos espectáculos, si bien algunos de ellos sólo realizan una o dos funciones semanales. Esta visión se complementa observando que la cantidad de funciones que se brindan todos los días de la semana cubre la más variada gama de vertientes estéticas: puestas y resignificaciones de clásicos universales y locales, teatro dramático y

³ Otras investigaciones arrojan cifras levemente menores. Pellettieri destaca ciento cincuenta salas funcionando los fines de semana (2004: 9); ver otros indicadores en Graham-Jones, 2008.

LUCAS RIMOLDI

postdramático, musicales, biodramas y teatro documental, entre otros. Esta amplitud y heterogeneidad hacen al renombre que nuestra escena ha venido adquiriendo para público, investigadores y consumidores de cultura de diversas procedencias. Debido a ello Buenos Aires está propuesta ante la UNESCO como “Capital del Teatro de Habla Hispana”, y el Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires sancionó la Ley 3.475, decreto 591/10, instituyendo el Día del Teatro Independiente como reconocimiento a su incesante actividad.

Desde el punto de vista cualitativo, este profuso abanico de expresiones artísticas resulta naturalmente desparejo; sin embargo, encontramos cuanto menos un puñado de excelentes propuestas por año. Lo mejor de la temporada porteña es distinguido por los multimedios, agrupaciones gremiales o colectivos académicos a través de diferentes premios: Diario Clarín, Teatro XXI, Teatro del Mundo, Florencio Sánchez, María Guerrero, Trinidad Guevara, Asociación Cronistas del Espectáculo.

El Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires, instituido políticamente hacia 1997 y emparentado con otros festivales de cine, tango y guitarra, aparece como otra muestra de una riqueza cultural que parecería inagotable, a pesar de las malas administraciones. Si los lenguajes teatrales fundados en la experimentación del ámbito independiente alcanzaron gran receptividad en los más prestigiosos festivales internacionales, que requieren constantemente de nuestros espectáculos, por su parte el festival local implicó la ocasión de una interesante inversión del flujo de artistas argentinos hacia el exterior. Ello genera oportunidades únicas para el público, para los distribuidores interesados en exportar bienes culturales, y para quienes reafirmando el perfil de ciudad cultural que caracteriza a Buenos Aires buscan potenciar las ganancias provenientes del turismo⁴. Efectivamente, las prácticas, acciones y productos que forman parte del campo cultural tienen, además de su dimensión simbólica, una económica. En los últimos años se ha manifestado el alto carácter de “valor agregado-intensivo” de las actividades culturales, alcanzando su impacto sobre el PBI local al 3,5 por ciento en 2009, según estadísticas oficiales del Sistema de Información Cultural de la Argentina⁵. El crecimiento y las transformaciones cualitativas de los modos de producción, distribución y consumo muestran en el caso del teatro su aporte en ese sentido, acompañado por una capacidad estra-

⁴ Cf. p. e. los dichos de uno de los integrantes de su Comité de Selección Artística, en Kartún, Mauricio, “Pasión por la independencia”. *Funámbulos*, II, 27, 21-23.

⁵ La captura de valor económico que puede derivarse del proceso de internacionalización, más allá de su esencial condición simbólica, nos enfrenta a una concepción de los bienes culturales en tanto mercancías. De esa manera tienden a considerarlos entidades como la Organización Mundial de Comercio (OMC), y aquí entran a jugar los compromisos que asumen los gobiernos frente a las migraciones e intercambios de ese tipo, tanto como las regulaciones impuestas por los mercados.

Estrategias de gestión y producción escénica en el teatro independiente argentino

técnica de resguardo de su riqueza, identidad y autonomía ante una economía mundializada. En el caso de la escena independiente, su baja rentabilidad también funciona como factor de preservación ante las regulaciones del capitalismo cultural, asegurando la libertad de que dispone para generar belleza y pensamiento crítico, y tender a que su público pueda realizarse más allá del consumismo individual. Si la naturaleza convivial hace del teatro un fenómeno refractario a la reproductibilidad técnica característica de las industrias culturales, sin embargo irradia sobre ellas su productividad y prestigio, y acompaña de diversas maneras su crecimiento⁶.

Los factores mencionados hacen evidente que asistimos a un fenómeno singular y sin precedentes, según Pellettieri, un “momento de verdad” del teatro argentino (2004: 8). A su pregunta sobre si el crack de 2001 traería una crisis a los escenarios parecen responderle la resistencia cultural y los resultados escénicos de esa revuelta. Nuestro teatro asumió activamente que “...en cualquiera de las áreas del quehacer teatral, el realizador está acotado en términos económicos y esto lleva a que la producción escénica, la escritura de una obra o el diseño de producción de un espectáculo estén necesariamente ligados con lo posible.” (Trastoy en PELLETTIERI, 2004: 105). En su discurso paratextual, los teatristas han convertido esta cuestión en tópico. Arias y Sancerni lo expresan así:

En términos de representación, ha cambiado la manera de pensar y producir los espectáculos. En el mismo momento de iniciar la escritura uno ya piensa en pocos actores, en un espacio reducido, en que la distancia con el público sea mínima [...] todas las obras que he visto últimamente trabajan con objetos extraídos del Mercado de Pulgas. Uno va al mercado y se encuentra con otros que también están buscando algún objeto escenográfico (Arias en PELLETTIERI, 2004: 256-257).

La gran paradoja es ¿cómo una Argentina degradada, que tiene enquistada una clase política corrupta e impune, que ha dejado un país empobrecido (no sólo económicamente) puede producir la cantidad, calidad y diversidad de propuestas teatrales que hay hoy en nuestro país? [...] El no dejar de hacer, a pesar de todos los obstáculos, constituye una forma de resistencia. La diversidad, la diferencia, también son una respuesta [...] Hay una tendencia a producir mundos pequeños, íntimos, con reglas internas propias, y lenguajes particulares [...] Mundos disparatados, singulares, difusos, poéticos, que no necesitan la obviedad, sino que instalan territorios paralelos, metáforas de lo que se respira en este país. Estéticas de despojo, ascetismo, no ostentosas. El teatro y la actuación producen movi-

⁶ En este sentido, por ejemplo, es curioso que no haya referencias concretas al teatro en el estudio elaborado por el Sistema de Información Cultural de Argentina; v. Calcagno, Natalia (dir.) *Valor y símbolo. Dos siglos de industrias culturales en la Argentina*. Buenos Aires, Sinca, 2010.

LUCAS RIMOLDI

miento, pensamiento, reflexión, conmoción. Presiento que la tarea del teatro y del actor es hablar de lo que pasa. Sin perder sutileza, ni inteligencia. Pero sobre todo, sin perder poesía⁷.

Por su parte, Spregelburd destaca la dimensión política que implica producir con sistematicidad cultura en condiciones desventajosas, vinculando de la siguiente manera las formas de representación teatral con los efectos recientes de la política argentina:

La Argentina se ha convertido últimamente en un excepcional campo de estudio para analizar la relación entre política histórica y arte político, o “de cambio”. En principio porque en Argentina han hecho eclosión los paradigmas del neoliberalismo más agónico, y al mismo tiempo es un país en el cual la actividad artística es incesante, porque tiene una característica prácticamente única en el mundo: ha aprendido a desvincularse de los sistemas de producción de dinero, y por lo tanto toda actitud artística es casi automáticamente política, en cuanto siempre implica una resistencia al sistema de dominación basado en el poder asociado a la riqueza. Éste es un momento político muy especial en la Argentina. La política neoliberal convive con contradicciones enervantes: una clase media que se subleva para finalmente no cambiar nada, una guerra de clases en ciernes, un sistema monetario que funciona como representación y falsificación (la moneda argentina viene de pasar por un viaje surrealista más cercano al viaje de Peer Gynt que al curso normal de los mercados). Es que no existe tal cosa como “un curso normal”, y la Argentina, y su teatro, vienen a demostrarlo fehacientemente⁸.

La habilidad para diseñar producciones baratas, hechas con elementos reciclados de tradiciones culturales variadas, debe vincularse con la experiencia histórica de grupos surgidos en nuestro sistema teatral en los primeros años de la década de los 80, como Las Gambas al Ajillo, Los Melli, La Organización Negra o Los peinados Yoli. A esta estética emergente Pellettieri la denominó teatro de la parodia y el cuestionamiento⁹. Dentro de su diversidad, estas agrupaciones compartían su rechazo por la fuerte tradición del teatro realista argentino, y de una visión del

⁷ Sancerni, María Inés, “Ser actor o el arte de lo inasible”. *Teatro XXI*, Año IX, 17, 81. La idea de trabajar con desechos no es privativa de dramaturgos jóvenes o poco legitimados. Una de las figuras más asentadas de nuestro campo teatral, Mauricio Kartún, define la escritura de sus obras en términos de mezcla de desechos. Similar actitud expresa en su rol directorial, en relación al diseño y construcción de la utilería a partir del cirujeo –no ya únicamente simbólico o cultural sino objetual y concreto– y el gusto por lo viejo, por lo descompuesto.

⁸ Spregelburd, Rafael, “¿El arte como quinto poder?”, ponencia presentada en el festival FIND Berlín 2004, mimeo cedido por el autor.

⁹ Pellettieri, Osvaldo, “La puesta en escena argentina de los '80: realismo, estilización y parodia”, *Latin American Theatre Review*, 24/2, 117-131.

Estrategias de gestión y producción escénica en el teatro independiente argentino

pasado como un algo a ser rectificado o traducido en un todo coherente y legible; por el contrario, lo entendieron como otro reservorio de materiales residuales disponibles para la creación estética.

El reconocimiento en el exterior de creadores como Lola Arias, Federico León o Rafael Spregelburd implica un interés de los campos que producen arte bajo condiciones más confortables, por otras estéticas y modos de producción. En 2006, por ejemplo, el festival Buenos Aires in Translation, organizado en Nueva York por la argentina Shoshana Polanco y el colombiano Felipe Gamba, incluyó *La escuálida familia* de Arias, *Ex Antuán* de León, *Mujeres soñaron caballos* de Veronese y *El pánico* de Spregelburd, en traducciones de la profesora e investigadora de teatro argentino Jean Graham-Jones¹⁰. Este “traslado al norte” muestra tanto la capacidad de resistencia de nuestros artistas como su sólida pertenencia cultural, aunque, a diferencia de creadores de generaciones anteriores, lejos estén de buscar una identidad estética que nos represente como sociedad. Como explica Graham-Jones, ello constituye un interesante posicionamiento frente a la crítica extranjera, habituada a manejar (y en un punto, demandar) estereotipos argentinos como lo son Evita y Perón, la dictadura militar o Gardel (2008). Dado que estos artistas consideran que los vínculos de índole representativa entre los mundos ficcionales y lo real histórico resultan didácticos, poco convincentes y política y artísticamente ingenuos, si se producen eventuales referencias a esos hitos de la cultura nacional, se dan de maneras poco evidentes. El mismo colectivo teatral refracta esa opción; sin embargo, a veces se producen concesiones, como en los casos de algunos espectáculos subsidiados por festivales europeos y destinados a rotar por ellos. En cualquier caso los artistas —algunos de manera minimal y despojada, otros con virtuosismo en la invención de procedimientos de cuño experimental— expresan inevitablemente la realidad argentina de los últimos años, aunque no la ilustren.

En cuanto a la recepción local, es preciso señalar que la movida teatral, incluso en los momentos socialmente más críticos, como el de la disolución del gobierno de la Alianza, fue sostenida mediante la negativa del público a abandonar las salas. Fue el complemento de la resistencia de los teatristas a dejar su trabajo. De esa manera el teatro funcionó como un espacio fáctico comunitario donde reconocer una identidad vapuleada y reafirmar una pertenencia simbólica, donde concretizar el estado mental al que se veía reducida la clase media en ese momento. La escena

¹⁰ Los títulos en inglés fueron respectivamente *A Kingdom, a country or a wasteland, in the snow*, *Ex Antuán*, *Women Dreamt Horses* y *Panic*. Durante la misma temporada neoyorquina, *La omisión de la familia Coleman* fue programada por el TeatroStageFest (con subtítulos en inglés) y *Un hombre que se ahoga* se vio en el Festival Hispano (GRAHAM-JONES, 2008).

LUCAS RIMOLDI

operó a modo de repliegue o reacción frente a los peligros inminentes que amenazaban la autoimagen de ese grupo social, que concibe esa salida como ocasión de reflexión y producción de sentido, de intercambio simbólico. Y que busca en ella un tipo de ratificación de la condición humana y de la esperanza de que algo puede mejorar. También en este aspecto opera nuestra tradición, dado que como en tantos otros países latinoamericanos a lo largo del siglo XX, nuestra educación y nuestra cultura están marcados por los intereses y las transformaciones que experimentan los sectores medios, en tanto a ellos pertenece la mayor parte de la producción cultural legitimada.

El rechazo creativo a lo adverso como seña de identidad de la clase media se funda entonces parcialmente en las raíces echadas décadas atrás, por ejemplo, por el teatro independiente. Desde esta consideración, la cultura escénica es producto de un mandato educacional sostenido por generaciones anteriores, un patrimonio invaluable acumulado trabajosamente a lo largo de un siglo en el contexto de una cultura de por sí *teatral*: por la marca de sangre del componente inmigratorio español y especialmente italiano, y por el permanente interés que nuestros sectores letrados manifestaron por las corrientes y novedades que se producían en Francia, Inglaterra, y también en Estados Unidos.

Considerar al teatro independiente desde una dimensión histórica permite trazar ciertas líneas y comprender mejor su presente. Dentro de nuestro campo teatral, el término “independiente” remite a un movimiento nacido en 1930, momento en que Leónidas Barletta funda el Teatro del Pueblo. La iniciativa tuvo su origen en la necesidad de establecer un ámbito alternativo a la escena oficial y especialmente comercial, dando así mayor cabida a las inquietudes estéticas. Esa experiencia se desarrolla hasta la década del 60, cuando la apertura del Teatro San Martín y cierto desarrollismo en la escena oficial modifican una relación específica que venía dando sentido de pertenencia a la actividad: la existente entre grupos y salas y territorios teatrales. A mediados de los 70, la dictadura militar impone la invisibilización y por lo tanto rompe la territorialidad céntrica, promoviendo involuntariamente el surgimiento de espacios teatrales no convencionales. La dictadura afectó la supervivencia económica de ese tipo de teatro, a la vez que precarizó convenciones como la crítica, pero involuntariamente también incidió en la modificación de dispositivos espaciales rígidos, como el que atañe a la tradicional ubicación de escenario y butacas en las salas a la italiana. Bajo ese signo y a partir de un consiguiente “en cualquier lugar puede hacerse teatro”, proliferaron los estudios en viejas casas particulares y locales alternativos, fenómeno que se consolida y crece luego de Teatro Abierto y con el advenimiento de la democracia.

Estrategias de gestión y producción escénica en el teatro independiente argentino

Este proceso sigue en aumento en la década del 90 y hasta la actualidad, y en tanto traducción en los planos arquitectónico y territorial de la búsqueda de nuevos lenguajes escénicos, que rompan con las formas convencionales del pasado. Ubicados ya frente a los sentidos actuales de los términos independiente, alternativo u *off*, entendemos que, más allá de matices semánticos, todos definen una actividad con rasgos característicos cuya reseña completaremos ahora. Como dijimos, durante los años 90 se produce una transformación explosiva del sistema de producción teatral que funda un fenómeno atípico. El fundamento en torno del cual se constituyen en ese momento los grupos sigue siendo artístico, y su finalidad la producción y difusión de los espectáculos como forma de distribución social de bienes culturales. Los objetivos no son comerciales ni apuntan a la renta personal de los artistas, cuyas tareas no están remuneradas al nivel de su prestación. Ello no obsta a la profesionalidad de las personas involucradas, en tanto esta queda definida por su dedicación al estudio y la capacitación, la especialización y la efectividad en el desempeño de labores usualmente múltiples. También es necesario aclarar que la trayectoria y proyección de figuras paradigmáticas como Daniel Veronese, Alejandro Tantanián, Emilio García Wehbi o Javier Daulte, demuestran que en algunos casos sí puede alcanzarse la rentabilidad económica que otros artistas buscan en el teatro comercial, incluso a veces incursionando en él, y/o estableciendo vínculos con instituciones extranjeras. Se da hasta el caso de creadores jóvenes que logran adquirir teatros-estudios, como Claudio Tolcachir con su Timbre 4; y también de proyectos falsamente alternativos cuyo fin sí es generar dinero.

Si el repertorio de un grupo es objeto de deliberaciones vinculadas a la investigación formal y conceptual, en tanto fundamento del valor que se pretende comunicar dentro de un contexto espectacular que ejerce su influencia, no menos cierto es que la independencia de los poderes públicos que caracteriza al ámbito alternativo linda o está articulada con los subsidios del estado. Afirmamos por lo tanto que la denominación alternativo o independiente no significa en absoluto una existencia por fuera de los apoyos institucionales, sino que responde a una configuración compleja e históricamente situada, en la que intervienen motivaciones, así como territorialidades y genealogías.

El portón de Sánchez o *El camarín de las musas* son paradigmas de espacios subsidiados que contienen salas pequeñas, con capacidad para menos de cien espectadores, y en cuya órbita pueden desarrollarse otras actividades como cursos, charlas y muestras. Son también un semillero de artistas que luego trabajan en los ámbitos oficiales y comerciales, en la industria del cine y la televisión: pensemos por ejemplo en José María Muscari, Mike Amigorena o Carla Peterson. Respecto de estos pres-

LUCAS RIMOLDI

amos, sustentados las más de las veces en la calidad, toda la experimentación que se acumula en el *off* brinda luego la habilidad y las herramientas para resolver lo que cada oficio requiere.

La capacidad de gestión se articula con otros dos rasgos distintivos que identificamos con los artistas de teatro independiente. Hablamos de la rotación de roles y del trabajo en colaboración, aspectos que estudiaremos a continuación.

Gestión y producción escénica

La capacidad de gestión, la rotación de roles y el trabajo en colaboración son elementos propios de cierto colectivo teatral alternativo, que comparte un campo representacional, el cual establece una particularización no solo respecto del vasto entramado social sino también del teatral. La teoría de las representaciones sociales (Moscovici, 1986, 1997) establece que éstas se constituyen por una diversidad de elementos y están impregnadas de los saberes y valores de época. No son solo ideas o imágenes, sino que orientan de manera activa actitudes y comportamientos. En una acción recíproca, un determinado grupo co-construye sus representaciones, y ellas fortalecen la identidad de sus integrantes. Consideraremos a continuación el despliegue de estrategias de producción escénica que acusan modalidades particulares de inscripción en el campo teatral local y de interrelación dentro de él, y que responden a prácticas compartidas, a una cantidad de conocimientos, valores y creencias elaborados a lo largo del tiempo.

Según Naugrette, en los albores del siglo XX se inicia en Occidente una transformación en la concepción del teatro, cuando deja de ser considerado solamente un género literario para constituirse en un objeto ambiguo y heterogéneo, que abarca mediante diferentes modalidades la escritura y la representación escénica (2004: 15-21, 161). Esa transformación impone la necesidad de superar el análisis del texto dramático e incorporar la dimensión espectacular, y por lo tanto, el conocimiento pragmático de la plaza teatral y el contexto espectacular. Referentes locales como Mauricio Kartun o Ricardo Bartís, que desarrollan su actividad desde antes de la reapertura democrática y hasta la actualidad, ayudaron a concebir y establecer una praxis dramática innovadora, a la que Pellettieri catalogó como “emergente” (2001). En esa estela, marcamos aquí un recorte en el que incluimos artistas que expresan una tendencia epocal propia, definida como la capacidad de desarrollar simultánea o alternativamente los roles de actuación, escritura dramática y dirección de manera sostenida en proyectos de teatro alternativo. En él incluimos a Rafael Spregelburd, Mariana Chaud, José María Muscari, Lola Arias, Mariano Pensotti, Matías Feldman, Luciano Suardi, Romina Paula, Santiago

Estrategias de gestión y producción escénica en el teatro independiente argentino

Gobernori, Javier Drolas, Maximiliano de la Puente, Agustín Mendilaharsu, Luciano Cáceres, Andrea Garrote, William Prociuk, Carolina Tejada, Laura López Moyano, Walter Jakob y Claudio Tolcachir. Deslindamos a creadores ligados a este grupo pero que no desarrollan alguna de las tres actividades especificadas, o que habiéndolo hecho en algún momento la han abandonado (casos de Javier Daulte o Daniel Veronese); tampoco incorporamos otros artistas distantes en cuanto a la franja etaria promedio, que oscila entre los 30 y 40 años (casos de Laura Yusem, Norman Brisky o Eduardo Pavlovsky).

Estos dramaturgos se alejan de la figura de escritor de “gabinete”, al estar sus prácticas escriturales fuertemente incididas o intervenidas por la dimensión escénica del fenómeno teatral, con la que guardan relaciones complejas. Muchos de ellos escriben a la par de su labor de dirección de actores, “sobre la escena”, idean sus obras para determinado elenco o en colaboración con él; otros fijan textualmente sus piezas con posterioridad al estreno, o lo hacen de manera no convencional. Como actores, algunos trabajan en obras propias (Sprengelburd, de la Puente, Muscari), pero lo más frecuente es una modalidad de colaboración con cruce de roles. Esta dinámica es múltiple y abarca aspectos y actividades diversos. Aunque el teatro es eminentemente una actividad compartida y siempre se establecen colaboraciones, aquí se trata de un recurso definido, y sostenido en el tiempo, y que instituyéndose como rasgo de época permite establecer una diferencia tanto respecto de otras etapas de nuestra historia teatral, como de otros campos teatrales. Declara Woodyard:

Los estudiosos norteamericanos del teatro solemos observar que el teatro argentino es el más rico del hemisferio no sólo por la cantidad de los estrenos y publicaciones sino también por la calidad de sus textos. Aunque no tiene la historia tan larga como algunos países, ha logrado en el siglo XX un nivel impresionante que le da una acogida internacional (1997: 8).

Así, en Latinoamérica, la situación teatral de Argentina solo sería comparable con la de México, alcanzando ambos países un *standard* que los distingue del resto. Sin embargo, Argentina es más estable en su tradición y manifiesta una mentalidad grupal que no se da tanto en el otro país. Pensemos en la amistad de Emilio Carballido con Luisa Josefina Hernández, quienes siendo artistas de rango similar, se leían sus textos pero jamás colaboraron entre sí¹¹.

¹¹ Comunicado por George Woodyard, Noviembre de 2009. De la misma opinión es la Dra. Jacqueline Bixler (Virginia Tech University), especialista en teatro mexicano, según la cual la menor colaboración entre los artistas jóvenes de México, o cierta rivalidad, puede estar condicionada por la existencia acotada de subsidios a la creación otorgados por el gobierno; comunicación personal.

LUCAS RIMOLDI

La crítica no se ha detenido lo suficiente en marcar la manera en que los actores-directores-dramaturgos desarrollan la gestión escénica. Esta abarca la búsqueda, obtención y explotación, secuenciada y sistemática, de una cantidad de subsidios, becas e invitaciones a festivales y giras. En Buenos Aires las tres líneas de subsidio estatal son el Instituto Nacional del Teatro, Fondo Nacional de las Artes y Proteatro, a las que su suman eventualmente apoyos de instituciones internacionales, embajadas y fundaciones. La capacidad de gestión de alguna manera se relaciona con la experiencia histórica exitosa de grupos como *El Periférico de Objetos*, que conquistaron la escena internacional en los 90; como señala Baró, “Es probable que cuando la globalización acarició nuestro micromundo teatral porteño, las obras invitadas a giras y festivales no hayan podido responder a esta nueva tarea organizativa sin sufrir en el intento” (2010: 8). En esa época se definió la figura del productor de teatro alternativo o independiente, y simultáneamente se comenzó a conceptualizar sobre ella. Dice Schraier, uno de los protagonistas de ese proceso:

[...] la *gestión y producción* escénica está relacionada con llevar adelante una idea o un proyecto a través de un proceso complejo y colectivo en el que confluirán diferentes prácticas artísticas, técnicas y administrativas que, un conjunto de personas, realizará con la intención de materializar esa idea o proyecto en un espectáculo que pueda ser presentado ante un público y durante una temporada determinadas (*sic*) (2010: 4, subrayado en el original).

En este sentido podemos definir gestión como el desarrollo de una serie de tareas y actividades, a veces engorrosas, que incluye la negociación de espacios y apoyos en instituciones estatales o entes privados, obtención de respaldo financiero, asunción de determinadas posiciones y políticas culturales, y logro de legitimación artística e institucional. En el teatro independiente la gestión no es una actividad rentada, salvo en el caso de que un productor o asistente se dedique especialmente a ello, y los recursos involucrados en esta tarea devienen por lo general de actividades docentes de los mismos sujetos interesados. La gestión, fogueada en la lucha por reconocimiento, incluye en este caso la habilidad para pensar e implementar estrategias de comunicación y promoción efectivas, que posibiliten el contacto entre las prácticas teatrales con sus diferentes públicos, en general atomizados frente a una oferta que excede la demanda (podría decirse que en general el público de estos espectáculos ronda los 30 espectadores por función). Muchas veces se recurre a agentes de prensa especializados (Duche/Zárate, Simkin/Franco), quienes articulan diferentes aspectos estratégicos en un momento comunicacional con

Estrategias de gestión y producción escénica en el teatro independiente argentino

muchas posibilidades. Se trata de un recurso costoso en relación a la rentabilidad económica que producen la mayoría de las piezas estrenadas, pequeñas, de creadores no conocidos, y concebidas para una cantidad reducida de funciones; por lo que su explotación difícilmente justifique el montaje desde el punto de vista de los costos y las ganancias. Entonces la estrategia de prensa no se funda tanto en la búsqueda de público, sino que se instituye como una tendencia de época basada en el intento por obtener reconocimiento, respaldo y legitimación dentro del mismo campo teatral, respecto de pares, autoridades y funcionarios, críticos y otros referentes. El mismo campo va marcando esta pauta, de manera contradictoria, dado que acusa en simultáneo cierta sobredimensión de los agentes de prensa y productores (figura ésta relativamente reciente para el ámbito independiente) que intervienen en diversas fases del proceso creativo. Pero el reconocimiento buscado a través de estos agentes luego se concatena con el acceso a más subsidios, premios, giras, festivales, etc.; y además el éxito alcanzado en las etapas de “distribución” por los festivales europeos se constituye casi en una marca distintiva y de pertenencia, y una meta para artistas ingresantes al campo. Ulteriormente, la abundancia de subsidios retroalimenta todo el proceso.

El objetivo de la producción escénica es materializar un montaje con metas de excelencia, equilibrando los factores plazo, costo y calidad, calculando tanto los recursos como la promoción. En efecto, la producción también incluye las previsiones necesarias para hacer efectivas las etapas de difusión y explotación. Es interesante mencionar que nuestros creadores saben exportar a diversos campos, incluso centrales, no sólo sus creaciones, sino aún las modalidades de producir; otras veces, aplicando recetas que funcionaron previamente, cristalizan productos formuláticos tendientes a satisfacer las expectativas internacionales de consumo de teatro latinoamericano. En cuanto a los montajes, el éxito de nuestro teatro tiene mucho que ver con su ascesis, en el sentido de que es posible porque está hecho con (o para) pocos medios materiales. Aunque esta marca de origen invita a hacer lecturas sociológicas reduccionistas, atender las múltiples facetas del fenómeno nos evita ceñirlo a la incidencia de sus bases materiales.

Hay casos de teatristas para quienes la producción teatral ha devenido un medio profesional en sí mismo. No nos detendremos en ellos, en tanto nuestro interés se centra en aquellos creadores en quienes esta capacidad expresa una habilidad intelectual manifiesta con similar potencia a nivel poetológico, en diversos aspectos de la dramaturgia: los autores arriba mencionados son cultores de poéticas de alto contenido intertextual, gran originalidad en sus procedimientos, con derivaciones meta y para-textuales. Precisamente, los paratextos constituyen una instancia privilegiada

LUCAS RIMOLDI

para delinear, expresar y difundir una determinada manera de producir, territorializada en el *off* pero que no excluye la incursión-inscripción en ámbitos oficiales o comerciales. Es recomendable poner a jugar las opiniones que los creadores difunden sobre su propio quehacer con otros datos que recoge la crítica, para evitar parcialidades y lecturas ingenuas.

El trazado de las coordenadas que permiten “mapear” y cubrir un territorio teatral vasto, aun si, como aquí, lo limitamos a lo que sucede en la metrópolis, constituye una etapa necesaria y laboriosa. Ofrecemos finalmente un ejemplo concreto de cruce de roles y colaboración artística, para el cual partimos de la labor interpretativa de Laura López Moyano. Esta actriz ha protagonizado durante los últimos años éxitos de Rafael Spregelburd (*Bizarra*, 2003), Mariana Chaud (*Budín inglés*, 2006), Mauricio Kartun (*Ala de criados*, 2009), Luciano Suardi (*Jálei*, 2006) y Mariano Flores Cárdenas (*Mujer armada, hombre dormido*, 2011). En *Budín inglés*, López Moyano interpretó uno de los cuatro personajes que Chaud —su co-protagonista en *Jálei*— creó a partir de un cuestionario sobre el universo de la lectura, elaborado con Walter Jakob, y aplicado a cuatro informantes reales (el subtítulo de la obra es *Sobre la vida de cuatro lectores porteños* —Chaud, 2006). Uno de esos lectores fue Mariano Llinás, director de *Historias extraordinarias*, film en el que actuaron Chaud y Jakob, así como Lola Arias, Agustín Mendilaharsu, William Prociuk, Santiago Governori y Rafael Spregelburd. Una de las secuencias de este complejo film fue luego presentada en formato teatral dentro del ciclo Biodramas bajo la dirección de Governori, *Deus ex machina* (Cornago, 2005). Para esta versión, Governori, que había compartido con López Moyano el reparto de *Budín inglés* (también perteneciente al ciclo Biodramas), convocó a Chaud como actriz... quien lo volvió a convocar como protagonista de su siguiente producción, *Los sueños de Cohanaco*. Del elenco de la obra de Governori participó Matías Feldman, autor de *Reflejos*, donde actuó Luciano Suardi, co-autor y co-director de uno de los primeros Biodramas. Feldman escribió y dirigió *Hacia donde caen las cosas*, protagonizada por Suardi y Governori. También en *Reflejos* actuó Javier Drolas, intérprete asimismo (como Governori) de algunas obras de Spregelburd y de las *Veladas Temáticas*, espectáculo casi de culto sobre improvisación teatral, que hizo por diez años con Ximena Banús, co-protagonista de López Moyano en *Mujer armada, hombre dormido*. Drolas, por otro lado, realizó la escenografía en algunos espectáculos de Spregelburd. En efecto, el cruce de roles abarca actividades múltiples, así, y completando un ejemplo que podría ampliarse más, López Moyano se encargó de la asistencia artística en *Los sueños de Cohanaco*.

Estrategias de gestión y producción escénica en el teatro independiente argentino

Este auténtico rizoma deleuziano muestra la concreción de estrategias sostenidas en el tiempo y apoyadas en representaciones comunes, que si tal vez expresan cierta tendencia a la endogamia, en todo caso manifiestan con nitidez la opción por la colaboración solidaria, como posibilidad de permanencia dentro de un campo teatral tan rico como complejo y atomizado.

Bibliografía

- BARO, Paula (2010), "Producir teatro independiente", *Saverio* (número especial dedicado a la gestión y producción de proyectos escénicos), Año 3, 10, 8-10.
- BOBES, María del Carmen (1987), *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus.
- BOYLE, Catherine (2004), "The theatre space in Latin America", en John King (ed.) *Modern Latin American Culture*, Cambridge, Cambridge UP, pp. 276-281.
- BULMAN, Gail (2008), *Staging Words, Performing Worlds: Intertextuality and Nation in Latin American Theatre*, Lewisburg, Bucknell.
- CHAUD, Mariana (2006), "La misteriosa vida de los lectores", *Teatro*, Año XXVII, 84, 70-73.
- CORNAGO, Oscar (2005), "Biodrama. Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro", *Latin American Theatre Review*, 39.1, 5-28.
- DARWIN WINET, Evan (2009), "Between 'Glocal-Locality' and 'Subversive Affirmation'. Introduction to a Special Section on Glocal Dramatic Theories", *Journal of Dramatic Theory and Criticism*, Vol. XXIII, 2, 41-45.
- DELEUZE, Gilles y Carmelo BENE (2003), *Superposiciones*, Buenos Aires, Artes del Sur.
- DOSIO, Celia (2008), *El Caraja-Jí (Primera parte). Lo joven, la tradición y los años noventa*, Buenos Aires, Los Libros del Rojas.
- DUBATTI, Jorge (2002, comp.), *El nuevo teatro de Buenos Aires en la posdictadura (1983- 2001). Micropoéticas I*, Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación.
- FISCHER-LICHTE, Erika (1999), *Semiótica del teatro*, Madrid, Arco.
- GRAHAM-JONES, Jean (2008, Marzo) "Un vacío crítico: los traslados al norte del teatro argentino".

- Conferencia presentada al VII International Conference/ Festival on Latin American Theatre Today. The Department of Foreign Languages & Literatures of the College of Liberal Arts & Human Sciences, Virginia Tech University, Blacksburg, EE.UU., Mimeo cedido por la autora.
- GUILLORY, John (1994), *Cultural Capital, The Problem of Literary Canon Formation*, London, Chicago Press.
- HERNÁNDEZ, Paola (2009), *El teatro de Argentina y Chile. Globalización, resistencia y desencanto*, Buenos Aires, Corregidor.
- KNOWLES, Ric (2000), "Making meaning in the Late-Capitalist Cultural Economy of the International Theatre Festival", *Gestos*, Año 15, 29, 39-55.
- MOSCOVICI, Serge (1986), *Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales*, Barcelona, Piadós.
- (1997), "Representations of society and prejudices", *Papers on social representation*, 6, 1, 27-36.
- NAUGRETTE, Catherine (2004), *Estética del teatro. Una presentación de las principales teorías del teatro y una reflexión transversal sobre las problemáticas de la creación teatral*, Buenos Aires, Artes del Sur.
- PAVIS, Patrice (2001), "La dramaturgia de la actriz o 'He aquí por qué su hija es muda'", *Gestos*, Año 16, 31, 9-34.
- (1996), "Performance Analysis: Space, Time, Action", *Gestos*, Año II, 22, 11-32.
- PELLETTIERI, Osvaldo (2004, dir.), *Teatro argentino y crisis 2001-2003*, Buenos Aires, EUDEBA.
- (2001, dir.), *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*, Vol. V, Buenos Aires, Galerna.
- RIMOLDI, Lucas (2008), "El tiempo recobrado en una dramaturgia *vintage*, Entrevista a Mauricio Kartún", *Latin American Theatre Review*, 41.2.
- (2006), "Daniel Veronese, de la periferia al centro de la nueva dramaturgia argentina", *Latin American Theatre Review*, 39.2.
- SCHRAIER, Gustavo (2010), "Productor de ideas, materializador de sueños", *Saverio*, Año 3, 10, 4-5.
- WOODYARD, George (2009, prol.), *Fábula, sexo y poder. Teatro argentino de fines del siglo XX*, Lawrence, University of Kansas.
- (1997), "Prólogo", en Osvaldo Pellettieri (ed.), *Una historia interrumpida, Teatro argentino moderno (1949-1976)*, Buenos Aires, Galerna, pp. 7-9.