

MODALIDADES ASOCIATIVAS EN EL TEATRO ARGENTINO DESDE LA TEORÍA DE LAS REPRESENTACIONES SOCIALES

RIMOLDI, Lucas¹; & MONCHIETTI, Alicia²

Resumen

Caracterizamos aquí algunas modalidades asociativas de creación, producción y gestión propias del teatro alternativo argentino, basándonos en la observación del trabajo de 20 dramaturgos-directores-actores cuya franja etaria oscila entre los 30 y 40 años. En un periodo que coincide con el impacto social del neoliberalismo y con la crisis financiera de 2001 se producen nuevas formas de interrelación dentro del sistema del teatro, se observa un viraje hacia un artista-gestor hábil en el desarrollo de diferentes estrategias asociativas, como escritura en colaboración, rotación de roles, participación en colectivos teatrales. Esas modalidades se sostienen en una común concepción del teatro y para dar cuenta de ella recurrimos a la teoría de las representaciones sociales (Moscovici; Rose y Efraim; Monchietti), la cual ha cobrado interés como una de las principales perspectivas en las ciencias sociales. Ella nos permite ver a los artistas como partícipes de un grupo que comparte un campo representacional que lo particulariza dentro del vasto ámbito teatral. El consenso en las representaciones sociales no es un acuerdo banal entre los participantes, ni está exento de tensiones o fragmentaciones, aspecto que ejemplificamos en relación con las estrategias de comunicación empleadas por estos artistas, como el recurso a los agentes de prensa.

Abstract

In this lecture we will define several associative modalities of creation, production and management in the Argentine alternative theater, based on a study of the work of 20 playwrights-directors-actors whose age ranges between 30 and 40. In a period that coincides with the social impact of neoliberalism and the financial crisis of 2001, new forms of interaction within the theater system occur. A shift can be observed to an artist-manager that develops several strategies of association, such as collaborative writing, the rotation of roles and the participation in theater groups. These modalities are based on a shared understanding of theater. In order to describe this collective theater conception, we will use the theory of social representations (Moscovici; Rose and Efraim; Monchietti), which has gained interest as one of the major perspectives in the social sciences. This theory will allow us to see the artists as participants in a group that shares a representational field, which sets them apart within the vast theatrical field. The consensus on social representations does not stem from an agreement among participants and nor is it free from tension and fragmentation. We will exemplify this last aspect with the communication strategies employed by these artists, such as the use of press agents.

Palabras clave: Teatro argentino, Modalidades asociativas, Representaciones sociales.

Keywords: Argentine Theater, Associative Modalities, Social Representations.

Data de submissão: Dezembro de 2013 | **Data de publicação:** Março de 2014.

¹ LUCAS RIMOLDI - Investigador CONICET (Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas). Argentina. Email: lrimoldi@yahoo.com.

² ALICIA MONCHIETTI -Universidad Nacional de Mar del Plata. Argentina. Email: amonchie@mdp.edu.ar.

Este ensayo tiene por objeto caracterizar algunas modalidades asociativas de gestión y producción propias del teatro alternativo argentino. Apunta a explorar las representaciones comunes sobre el quehacer teatral en un grupo específico de teatristas y a describir dichas representaciones. Enfocamos el estudio en un período de gran riqueza cuyo florecimiento se enmarca en la crisis financiera que eclosionó en Argentina en diciembre de 2001. El contexto social influyó tanto en las poéticas como en las formas de inscripción en el campo teatral y de interrelación dentro de él. El recorte temporal permite establecer un matiz respecto de categorías más abarcadoras como las de teatro de la posdictadura o emergente, que aluden 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 a la vez presenta aspectos novedosos respecto de, por ejemplo, la década pasada.

Investigaciones previas nos permitieron determinar algunas de las estrategias de producción escénica propias de ese ámbito (RIMOLDI, 2011). Nuestro estudio abarca un grupo de sujetos capacitados y formados en diversas facetas de la profesión teatral, cuya franja etaria oscila entre los 30 y 40 años. Se trata de artistas unidos por la capacidad de desarrollar de manera sostenida, ya sea simultánea o alternativamente, los roles de escritura dramática, dirección y actuación en proyectos escénicos alternativos. A esta tendencia epocal dominante se suman en ellos otras de igual relevancia, una significativa habilidad de gestión, la capacidad de desarrollar diferentes estrategias asociativas de producción, y una pericia intelectual que abarca, o se expresa, en las dos características precedentes. Conforman este grupo Lola Arias, Mariana Chaud, José María Muscari, Laura López Moyano, Walter Jakob, Mariano Pensotti, Matías Feldman, Santiago Governori, Javier Drolas, Maximiliano de la Puente, Agustín Mendilaharsu, Luciano Cáceres, Alberto Ajaka, William Prociuk, Carolina Tejeda, Marcelo Minnino, Patricio Abadi y Claudio Tolcachir. Los primeros estrenos importantes de estos creadores se dieron hacia el año 2000. No se incluyen en este estudio artistas que no desarrollan alguna de las tres actividades especificadas o que habiéndolo hecho en algún momento la han abandonado, así como tampoco sujetos demasiado distantes de la franja etaria señalada.

Durante la década del 90 estos creadores se formaron absorbiendo una serie de conceptos y pautas estéticas que antecesores y maestros, ya legitimados en los años 80 como Kartún, Bartís o Daulte, establecieron luego de la reapertura democrática. Entre ellos destacamos la ruptura con la fuerte tradición del realismo reflexivo cuyo apogeo se remonta a los años 50 bajo la influencia de Arthur Miller. Dentro de las innovaciones introducidas por el llamado teatro de intertexto posmoderno durante los 80 también se destaca la incidencia que cobra el actor sobre la autoría dramática de los espectáculos, y aún sobre la concepción de nuevas modalidades de escritura teatral (TRASTOY, 2002). Ese paradigma dramaturgico llamado “emergente” (PELLETTIERI, 2004) o “de la posdictadura” (DUBATTI, 2001), acusa a lo largo de los 90 y de la mano de autores como Daniel Veronese una revalorización de la dimensión literaria en la dramaturgia, en poéticas que combinan opacidad semántica y arreferencialidad con sofisticados intertextos líricos y cinematográficos. A partir de allí las características del contexto espectacular y social, ligadas a experiencias exitosas de grupos como *El Periférico de Objetos*, *De la Guarda*, *La Organización Negra* o *Caraja-ji* van a ir determinando un nuevo viraje, hacia un artista teatral que pasa a ser no sólo un creador-intelectual, sino también un artista-gestor.

Consideramos posible recurrir a un marco teórico apropiado que permite dar cuenta de una manera innovadora de la rotación de roles, el trabajo en colaboración y la capacidad de gestión con que identificamos a los artistas mencionados. La teoría de las representaciones sociales ha cobrado reciente interés como una de las principales perspectivas en las ciencias sociales, desde los trabajos pioneros de Moscovici. La representación social es un concepto operativo que permite abordar tanto prácticas como contenidos simbólicos que circulan y se reciclan por medio de los intercambios de los sujetos. Respecto del grupo que nos ocupa, nos permite ver a los artistas como partícipes de un grupo que comparte un campo representacional (MOSCOVICI, 1986), que lo particulariza no solo respecto del vasto entramado social sino también del teatral. Es decir, dispone de un núcleo básico de concepciones, creencias e imágenes que garantiza su integración al grueso de la sociedad y a otras expresiones contemporáneas del teatro argentino, pero comparte valores y prácticas específicas que lo recortan de ambos conjuntos.

Según Moscovici, las representaciones sociales están constituidas por diferentes tipos de conocimientos legos (mitos, tradiciones, prejuicios, modas, fragmentos de discursos científicos, religiosos y mediáticos, y experiencia personal), influidos por factores como género, edad, historia individual y colectiva y nivel educativo. Esos elementos, en coexistencia, tensión y predominio temporal, componen el campo representacional, configurando un mundo del que surgen marcos interpretativos que facilitan la comunicación, la interacción y la cohesión social. Este autor define las representaciones sociales como elaboraciones colectivas complejas, atravesadas por contenidos simbólicos, donde se integran, en una imagen significante, la experiencia de cada uno y los valores, creencias e informaciones circulantes en la sociedad (sociogénesis). Co-determinadas individual y socialmente, para Moscovici expresan y estructuran tanto la identidad como las condiciones sociales de los agentes que, en un dinamismo recíproco, las reproducen y transforman. Existen en la cultura y en la mente de las personas, son un “environment” (ROSE & EFRAIM, 1995). Su validez debe buscarse en acuerdos básicos sobre el contenido que predicen derivado de intercambios sociales (MONCHIETTI, 2012: 36, 189). Como la religión y la ideología, son el resultado de la construcción social, pero se distinguen de ellos por sus modos de elaboración y funcionamiento. En efecto, es de subrayar que aunque los elementos constitutivos pueden pertenecer a distintos niveles de pensamiento, es un modo de articulación prelógico el que hace posible su coexistencia dentro del campo representacional, y no llegan a conformar una estructura articulada lógicamente según las leyes del pensamiento formal (MONCHIETTI, 2012).³

Castoriadis vincula asimismo imaginario social e inconsciente. Formula al imaginario social (“un magma de significaciones imaginarias sociales”) como productor de una red de representaciones que a su vez dan forma a lo social y que progresivamente y con el tiempo encarna en instituciones. Para Castoriadis el imaginario social constituye una fuerza de creación, el hacer ser una forma de ser que no existía, la creación de nuevas formas de ser.⁴ La diferencia fundamental es que su concepción remite eminentemente al orden de lo

³ El concepto de polifasia cognitiva da cuenta de esta dinámica y de la naturaleza plural o híbrida del conocimiento social, despertando gran interés en los teóricos de las representaciones sociales (Jovchelovitch, 2002).

⁴ Castoriadis, Cornelius (1999), *Figuras de lo pensable*. Frónesis. Catedra Universitat de Valencia, pp. 93-94.

inconsciente, mientras que las representaciones sociales integran elementos conscientes e inconscientes.

El campo representacional se conforma a partir de informaciones y modelos de pensamiento recibidos y transmitidos a través de la tradición, la educación y la comunicación, y varía en función de la diversidad propia del contexto. Su producción está determinada históricamente, y sus cambios suceden fundamentalmente por transformaciones de naturaleza histórico-social y cultural. De esta manera las representaciones sociales modelizan valores de época y orientan activamente actitudes, comportamientos y prácticas.

Dentro de lo que los artistas seleccionados conciben como escritura dramática, hay aspectos que han sido recibidos de sus formadores, por ejemplo la apuesta por un teatro de “estados” atento a las emociones y a la vez desentendido de la construcción realista y psicologista de los personajes. Por su lado, ellos comparten entre sí otras creencias como la de que la configuración del texto dramático está ineludiblemente ligada a los procesos de puesta en escena y dirección de actores, creencias que a su vez comienzan a legar a sus propios discípulos o seguidores. Muchos de ellos escriben mientras dirigen o en colaboración con determinados actores, o fijan textualmente sus piezas con posterioridad al estreno del espectáculo. La escritura de ficción dramática se articula entonces con otras facetas de la profesión teatral y bajo una idea de dramaturgia donde el texto escrito y “alfabéticamente orientado” no ocupa un lugar tiránico.

Varios de estos creadores actúan en obras escritas por ellos (por ejemplo Muscari, Jakob, de la Puente, Abadi, Tejeda), pero lo más frecuente es una modalidad de colaboración con cruce de roles. Esta dinámica múltiple abarca también otras actividades como diseño y realización escenográficos, diseño de sonido y audiovisual, investigación o supervisión dramática y asistencia de dirección. Aunque el teatro es una actividad compartida donde siempre se establecen lazos, creemos que esta modalidad asociativa sostenida a lo largo del tiempo marca una diferencia respecto de otras etapas de nuestra historia teatral, así como de otros campos teatrales. Según Woodyard, en Latinoamérica la situación teatral de Argentina solo sería comparable con la de México, alcanzando ambos países un *standard* que los distingue del resto (1997: 8). 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 paradigmáticos y de rango similar, se leían sus textos pero sólo colaboraron entre sí una vez.⁵

Las asociaciones entre Mariana Chaud, Laura López Moyano, Walter Jakob, Agustín Mendilaharsu y Santiago Governori constituyen un buen ejemplo de una modalidad que responde a afinidades autorales y actorales, y a su mentalidad grupal, pero que también es funcional a la búsqueda de continuidad artística y laboral dentro de un medio superpoblado. Es decir que sobre ella inciden las características y preferencias del orden de lo estético así como determinaciones procedentes del entorno social y económico. Comencemos con Chaud, quien como la mayoría de estos artistas, participó del ciclo *Biodramas* (Sala Sarmiento, 2002-2008), donde presentó *Budín inglés. Sobre la vida de cuatro lectores porteños* (2006). Inició la dramaturgia con un trabajo de investigación realizado junto a Jakob.⁶ Protagonizaron la puesta en escena López Moyano y Governori, junto a otros actores. Como actrices, López Moyano y Chaud compartieron protagónicos en *Jálei* (2006), *El triángulo de las bermudas* (2012) y *La escuálida familia*, ópera prima de Lola Arias en la que Jakob realizó la asistencia de dirección. Moyano, Jakob y Governori protagonizaron otras obras de Chaud, los tres actuaron en *elecho* (2006), y Jakob y Governori protagonizaron respectivamente *Sigo mintiendo* y *Los sueños de Cohanaco*, donde López Moyano realizó la asistencia artística.

Todos ellos salvo López Moyano actuaron en el film *Historias extraordinarias* de Mariano Llinás (2007), de cuyo elenco participaron asimismo Arias y Prociuk junto a muchos otros actores de trayectoria dentro del teatro independiente. Llinás, compañero de estudio y amigo de Jakob, había realizado declaraciones sobre las que se basó uno de los “lectores porteños” de la obra de Chaud. Jakob ha actuado en numerosas películas de la productora de cine independiente de su amigo. Y cuando Governori dirigió su propio biodrama *Deus ex machina*, una versión teatral de una de las secuencias del mencionado

⁵ Comunicado por George Woodyard, Noviembre de 2009, Kansas University.

⁶ Véase Cornago, Oscar (2005), “Biodrama. Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro”, *Latin American Theatre Review*, 39.1, pp. 5-28. Chaud, Mariana (2007). *Budín inglés. Sobre la vida de cuatro lectores porteños*. Buenos Aires, Teatro Vivo.

film de Llinás, convocó a Chaud como actriz.⁷ Cierta poetización del trabajo en colaboración y la rotación de roles puede advertirse en las últimas creaciones de Chaud y Jakob, ambas partícipes del *ProyectoManual: El horticultor autosuficiente* y *La Edad de Oro. El horticultor...* fue protagonizada por Prociuk y por Moro Anghileri, con quien Chaud escribió en 2001 *Puentes*. *La Edad de Oro* Jakob la escribió y dirigió junto a Mendilaharzu, desempeñándose también como actor en la puesta en escena.

Estas modalidades pueden ser vistas como saberes que los individuos tienen a disposición y prácticas compartidas y elaboradas a lo largo del tiempo. Responden a una representación común sobre lo que es el teatro, que ayuda a los artistas a autodesignarse. Entre los aspectos fundamentales que confluyen en dicha representación destacamos: la intencionalidad explícita de (re)inventar procedimientos experimentales, de huir de un teatro didáctico y artísticamente ingenuo, el rechazo de los fines comerciales en el teatro, las modalidades asociativas, y el desarrollo de la gestión. Los elementos que conforman esta representación pueden rastrearse en entrevistas, paratextos y en las figuraciones periodísticas (declaraciones, materiales de archivo escritos o multimediales) que convergen en la plasmación de una imagen de sí de estos artistas. Tomemos a modo de ejemplo lo que nos dijo Walter Jakob sobre la escritura en colaboración en una entrevista

Trabajé mucho con Agustín Mendilaharzu, tenemos una “dupla creativa” que nos gusta, somos íntimos amigos de toda la vida (nuestras mamás se conocen desde antes de que nacióramos). El hecho de que nos conozcamos tanto y hayamos compartido tantas cosas genera un campo muy especial para la escritura, las ideas se encuentran y es muy rico para los dos. Escribimos dos obras juntos, *Los talentos* y *La edad de oro*. Muchas de mis obras las escribí con actores. Por el deseo de trabajar con ellos, de crear y generar una dramaturgia que se ajustara a sus inquietudes y realidades (o a las ficciones de sus vidas). Me importa ver qué se genera del encuentro y elaborar una dramaturgia desde ahí. Se trata de buscar un producto que resulte de la búsqueda de una verdad en el encuentro de esas personas y para mí sólo tiene sentido si generamos un material original y no simplemente compartimos un elenco. Algunas de estas experiencias de co escritura son *El Animador*,

⁷ Sobre los lazos de la productora *El Pampero cine* y los artistas de esta muestra, véase Pérez, Martín (9/9/2012). “Uno para todos todos para uno. Qué se puede hacer salvo hacer películas”. *Radar*, 16, 833, pp. 4-7.

Vuelve la rabia y *El alimento del futuro*. *El animador* la hice con Federico Buso y Florencia Braier, a quienes conocía del taller de Javier Daulte. Empezamos actuando... y terminamos los tres actuando, escribiendo y dirigiendo la obra. Escribí otra obra con Juan Pablo Gómez, que me propuso desarrollar con él una idea que tenía sobre luchadores de catch. Resultó *Vuelve la rabia* y en ella actuó Adrián Fondari. Y después escribí una obra con Adrián, un unipersonal poco convencional, *El alimento del futuro*. Es decir que la idea siempre es trabajar con determinados actores y con lo que ellos traen, son amigos y gente a la que conozco hace mucho tiempo, no es que piense en trabajar con cualquier actor porque sí. Y lo que hago con Agustín tiene el matiz de pensarnos a nosotros mismos, pensar nuestra amistad, hay una interacción que tiene otro matiz. El valor agregado de esos textos es que nos contienen a Agustín y a mí de un modo radical. En ese punto los distingo (RIMOLDI, 2013).

Creemos que el surgimiento y afianzamiento de esta modalidad teatral con herramientas y dispositivos propios tiene que ver con determinadas condiciones sociales, políticas y económicas. El teatro argentino de las últimas décadas, hecho con (o para) pocos medios materiales, es un paradójico emergente cultural de una época determinada por la crisis económica, producto de la aplicación del neoliberalismo en nuestro país desde fines de los 80. Sin embargo no es de nuestro interés sobreinterpretar esa marca de origen ni realizar lecturas sociológicas reduccionistas, por el contrario aspiramos a una solidaridad de conceptos que pueda dar cuenta de la multidimensionalidad del fenómeno estudiado.

Como señalamos al principio, la crisis financiera de 2001 fue el marco de los primeros estrenos significativos de estos artistas. En el aspecto económico, constituyó el colofón del proceso de privatizaciones que ya en 1995 arrojaba índices de desocupación del 18,4 %.⁸ En la peor crisis de la historia económica argentina convergieron la pobreza en sus índices más altos, depreciaciones de la moneda, la incautación de los ahorros de la población por parte de los bancos, la falta de legitimidad de las instituciones y la inseguridad.⁹ A la manera de un espejo paradójico, las prácticas y lenguajes teatrales del

⁸ Rosemberg, Diego (2009). "El poder de la acción", en *Teatro comunitario argentino*, Buenos Aires, Emergentes (pp. 11-12).

⁹ "La ley de convertibilidad... fue el punto de partida del camino hacia el infierno, usando la frase de Hayek en abierta oposición a su creencia de que intentar cambiar la receta neoliberal nos colocaba en tal ruta hacia las llamas eternas..." (Gómez, Ricardo -2003-. *Neoliberalismo globalizado. Refutación y debacle*. Buenos

período acusaron la precarización multiplicando la producción y la creatividad, generando resultados específicos como la expansión de la escena *off* y una puesta en sincronía de nuestro teatro con el de países como Alemania, Francia, Inglaterra, España o Estados Unidos.

La crítica suele soslayar ciertas cuestiones de base material, a veces por “corrección política” o idealización. Pero para tener una visión realista del fenómeno es necesario contrastar las imágenes que los creadores tienen de su labor con la praxis y lo que observa el investigador. Bourdieu define los bienes simbólicos como “realidades de doble faceta, mercancías y significaciones” (213), en tanto las prácticas, acciones y productos que forman parte del campo cultural tienen también una dimensión económica. En el proceso que analizamos, el rol del Estado fue fundamental, a pesar de la crisis y de su funcionamiento deficiente, mediante los sistemas de subsidios del Instituto Nacional del Teatro, Fondo Nacional de las Artes y Proteatro.¹⁰ Se trata de la implementación de una oferta programática y curatorial mediante una inversión de recursos públicos a través de fondos la mayor parte de las veces concursables. La creación por ley a fines de los años 90 del Instituto Nacional del Teatro cambió el escenario, promoviendo la escritura dramática con diferentes eventos y financiando festivales, salas y publicaciones. Se trata, como señala Barría, de un importante estímulo a la dramaturgia (BARRÍA, 2009). Este apoyo es una de las causas de que la escena independiente sea tan productiva en Argentina, y la que más proyectos integra, posibilitando además que el sistema teatral como un todo se sitúe en una dimensión diferente. Si bien es cierto que los fondos suelen retrasarse y ser insuficientes (o a veces exiguos), muchos teatristas sostienen económicamente sus salas con estos subsidios, aunque a veces tiendan a disimularlo o negarlo a manera de queja o estrategia de victimización. Lo cual constituye por un lado una presión en pos de mejorar sus condiciones, y por otro, una renuencia a pagar la dependencia estatutaria con el Estado que se deriva de su apoyo (BOURDIEU, 176). Es verdad como afirma Spregelburd que producir cultura de manera sostenida en condiciones desventajosas implica una posición

Aires, Macchi, p. 116).

¹⁰ Sobre la historia y regulación de estos organismos descentralizados puede consultarse Bayardo, 2008, 33-38. Citando a Martínez Quijano, Bayardo señala que en 2005 el INT tuvo un excedente presupuestario de USD 2.000.000, que fue transferido al Tesoro Nacional (p. 36). En relación a Proteatro, un indicador es que hacia 2011 se presentaron ante la institución aproximadamente 600 proyectos, y su presupuesto fue de más de 4.000.000 de pesos argentinos.

política. Sin embargo, el hecho de que artistas como él, a la vez que enarbolan la independencia de los poderes públicos, gestionen hábilmente los subsidios estatales -a los que puede sumarse el apoyo proveniente de fundaciones y embajadas-, hace que sea pertinente releer desde una postura crítica afirmaciones como que el teatro argentino se produce sin dinero. Establecer este a priori sirve a los fines de entender que el teatro alternativo, independiente u *off* no implica una existencia por fuera de los apoyos institucionales; se trata de una categoría en cuya definición intervienen genealogías tanto históricas cuanto estéticas, territorialidades, así como luchas simbólicas y materiales.

Actualmente, el término independiente denota un fenómeno atípico fundado en la transformación explosiva del sistema teatral hacia 2000. La búsqueda experimental de nuevos lenguajes escénicos se tradujo en los planos arquitectónico y territorial, en espacios como *El portón de Sánchez* o *El camarín de las musas*, paradigmas de muchas decenas de teatros que contienen salas pequeñas para menos de cien espectadores.¹¹ Dentro de esa esfera donde se prioriza lo estético sobre lo comercial se ubican los artistas estudiados, siendo su objetivo producir y difundir espectáculos generados bajo el signo de la investigación formal y conceptual. El hecho de que no apunten a lo comercial ni a su renta personal ayuda a que estos creadores delineen un subcampo de producción pura, zona más autónoma y vanguardista que al enunciar su diferencia se posiciona antagónicamente respecto del polo comercial y oficial, visto como lo “viejo o superado”.

Las modalidades asociativas que atañen a la escritura teatral tienen un antecedente en el colectivo llamado *Caraja-ji*, que integraron a mediados de los 90 artistas como Daulte, Spregelburd y Tantanián, entre otros. Dentro de esta dimensión histórica, en el mismo momento adquiere relevancia el desarrollo de la gestión, ayudando al éxito de grupos como *El Periférico de Objetos* o *De la Guarda* y su conquista de la escena internacional en el contexto de los procesos de globalización. Luego de 2000, dos experiencias concretas nos muestran la modalidad asociativa articulando la gestión. Nos referimos a Artei y Escena, asociaciones constituidas para lograr legitimidad y posibilitar el financiamiento de aproximadamente 100 salas, reguladas a partir de 2000 bajo el marco de leyes específicas (leyes 14800, 2147, 2542, 4104).

¹¹ De 2001 a 2003 se abrieron unas diez salas por año, el barrio de Abasto cuenta con unas cuarenta salas.

La voluntad y capacidad de gestión de estos artistas ha sido en sí misma poco considerada por la crítica, frecuentemente centrada en destacar, desde una mirada idealizadora, su habilidad para trabajar con pocos recursos materiales. Este sentido ligado a la “autogestión” resulta más pertinente para entender, por ejemplo, el teatro *under* de la década del 80, y no es homólogo al que, estudiando otro momento, definimos acá. Es útil precisar el término para evitar ambigüedades. Si hablamos de un artista-gestor, tampoco nos estamos refiriendo a la figura del gestor cultural tal como se la comprende en el ámbito europeo o norteamericano, no se trata de un gestor profesional dedicado a organizar actividades culturales con el fin de nutrir con ellas un medio, ni de un artista volcado a esta profesión o que la ejerza de manera paralela.

La gestión constituye una capacidad de estos artistas que les permite conseguir medios para concretar sus propios fines artísticos, sus espectáculos, y se manifiesta en la búsqueda, obtención y explotación sistemática de becas, subsidios e invitaciones a festivales y giras. Expresa una manera específica en que sujetos que integran un mismo grupo se apropian de las informaciones y los saberes sobre un objeto social. Cabe notar que la existencia de recursos no constituye solamente un menú sino que instala una red de tensiones y competencias, es decir que la gestión también está propiciada por demandas del contexto.

Ubicada en una zona operativa y de mediación entre los artistas y las instituciones, definimos aquí gestión como la capacidad de desarrollar una serie de tareas y actividades organizativas a veces engorrosas, de negociar espacios y apoyos en instituciones estatales o entes privados, obtener respaldo financiero y legitimidad artística, y asumir determinadas políticas culturales. En el teatro alternativo argentino la gestión institucional no suele ser una actividad rentada. En el caso de los artistas sobre los que se basa este estudio, como dijimos, la gestión no constituye su actividad principal. Pero manifiesta una particular habilidad intelectual, que se evidencia con potencia similar en diversos aspectos de la creación, por ejemplo a nivel poetológico (aunque a veces el intelectualismo anegue a los autores del *off*). La capacidad de gestión nos permite generar una nueva categoría: la de artista-gestor o *networker*.

Su talento, el desarrollo de la gestión y los modos asociativos facilitan las incursiones de los artistas de este grupo en el teatro oficial, donde importan las matrices estéticas propias del *off* (y el prestigio a ellas asociado), obteniendo por su parte más apoyo económico y de infraestructura. Ejemplo de ello son sus participaciones en los ciclos *Biodrama* y *Manual*. Incluso a veces trabajan en el teatro comercial, si bien a los fines de definirse se posicionen antagónicamente respecto de él. La labor de José María Muscari, Luciano Cáceres o Claudio Tolcachir tiende hoy a consolidarlos como directores de teatro comercial, o del llamado “comercial de arte”. Algo similar sucedió con figuras de más edad, como Daniel Veronese o Javier Daulte. Estos préstamos –que ayudan a alcanzar la rentabilidad que otros artistas buscan en la televisión– se nutren de la habilidad para la diversificación, acumulada en el *off* en tanto ámbito de real “experimentación”. La escena alternativa es por lo tanto un semillero que luego nutre al teatro oficial y comercial, como también a la industria del cine y la televisión. El crecimiento y las transformaciones cualitativas de los modos de producción, distribución y consumo muestran en el caso del subsistema analizado que, pese a su baja rentabilidad, irradia sobre otras industrias su potencia y prestigio y acompaña de diversas maneras su crecimiento.

Estos artistas son asimismo sumamente hábiles para establecer vínculos con instituciones extranjeras. Para ellos el éxito alcanzado en las etapas de “distribución” por los festivales europeos se ha constituido en una marca distintiva y de pertenencia, por lo que se vuelve una meta para artistas aspirantes a ingresar al campo. Otra de estas señas es la obtención del Premio S.¹² Spregelburd ha liderado en este aspecto, los programas de mano de sus espectáculos incluyen cuidadosamente su lista de *sponsors* en una suerte de anuncio emitido de cara al interior del espacio teatral nacional y simultáneamente hacia el internacional. Ello hace a la autoconstrucción minuciosa de una figura autoral tendiente a plasmar una determinada imagen de sí. Acompañando con cierta reflexión el derrotero de sus espectáculos por contextos internacionales, artistas como Lola Arias o Claudio

¹² El premio S tiene un patrocinante anónimo y desde hace diez años se otorga anualmente a dos jóvenes teatristas (pueden ser actores, directores o dramaturgos). Las primeras en recibirlo fueron Mariana Chaud y Laura Paredes. Actualmente consiste en aproximadamente 10.000 pesos que deben ser utilizados para la creación de un nuevo espectáculo. Además el mecenas tiene un espacio que ofrece como sala de ensayo a todos

los que alguna vez obtuvieron el premio. Sobre la presencia de artistas argentinos en festivales internacionales puede verse Knowles, Ric (2000): “Making Meaning in the Late-Capitalist Cultural Economy of the International Theatre Festival”. *Gestos*, 15, 29 (esp. pp. 45-49).

Tolcachir definen y dan a conocer sus modos de producción en diversos paratextos, que con frecuencia versan sobre la habilidad para producir teatro de calidad con recursos escasos.

Retomemos a Moscovici (1986), quien postula que dentro del campo representacional coexisten aspectos heterogéneos, por ejemplo visiones contradictorias de las gentes, y que influyen en la toma de sus decisiones. En efecto, como explican Rose *et al.* siguiendo a este autor “sería erróneo creer que la representación social es una entidad mental replicada en la psiquis de cada individuo en un grupo, distribuida de manera homogénea, o que implica un consenso exento de opiniones encontradas o hasta vacantes” (1995, p. 151). El consenso en que se basan no es estático ni se trata de un acuerdo banal entre los participantes en todos los niveles de su interacción. El carácter constantemente dinámico -que a nuestro juicio se alimenta de la coexistencia y predominio temporal entre los elementos que componen el campo representacional- produce divergencias y tensiones.

Esta característica permite interpretar y entender otro elemento propio de la representación de lo que es el teatro para este grupo de artistas. Se vincula al cálculo e implementación de estrategias de comunicación y promoción efectivas, como la inclusión de un agente de prensa en el proceso de producción de una obra. La significatividad de este elemento se pone de relieve si pensamos que lo que hoy parece fundamental y natural, en otros momentos hubiera sido no sólo poco viable sino incluso hasta difícil de considerar. La contratación de agentes de prensa especializados en el *off* constituye una erogación importante en relación a la rentabilidad de estas piezas, pequeñas, concebidas para una cantidad reducida de funciones, y con frecuencia de creadores no legitimados. Para el teatro experimental chileno de la misma época, Escobar señala que el componente fundamental del público pertenece al sistema profesional involucrado, con espectadores generalmente jóvenes y vinculados al campo de la práctica escénica (2009; cfr. BOURDIEU, 185). Por lo tanto la estrategia de prensa no se funda exclusivamente en la búsqueda de público, sino que se instituye como una tendencia de época vinculada al intento de obtener reconocimiento en relación a pares, autoridades y funcionarios, críticos y otros referentes que intervienen en los procesos de legitimación. El mismo campo va marcando esta pauta, y se produce cierta sobredimensión de los agentes de prensa y productores (figuras relativamente recientes para el ámbito independiente). Los periodistas de espectáculos suelen quejarse de lo que termina siendo una suerte de acoso o persecución

(SZUCHMACHER, 2001, pp. 24-28). No exentos de contradicción, los mismos teatristas se quejan de esa inversión, pero a través de ella siguen apostando a un reconocimiento que luego se encadena con el acceso a más subsidios, premios, giras, festivales. Y la abundancia de subsidios retroalimenta todo el proceso.

Por otro lado, esta modalidad de producción novedosa tuvo su correlato en la conformación de un espacio fáctico comunitario donde la clase media reconoció una identidad muy vapuleada por la crisis, especialmente entre 2000 y 2004; espacio donde reafirmó la pertenencia simbólica y concretizó el estado mental al que se veía reducida en ese momento conflictivo. Considerar al teatro como un espacio de resistencia se vincula a la capacidad y necesidad humana de crear en tiempos de crisis, en el caso de Argentina las dificultades parecen constituir un ingrediente significativo del caldo de cultivo de la cultura, y la experiencia de la dictadura, como puede verse con Teatro Abierto, generó un precedente del “no dejar de hacer”. Además en Argentina la educación y la cultura están marcadas por los intereses y las transformaciones que experimentan los sectores medios. La cultura escénica es desde esta perspectiva el producto de un mandato educacional sostenido por generaciones anteriores, un patrimonio acumulado a lo largo de un siglo. Otros sectores de la población depositan en esta actividad otros atributos y expectativas. Observamos una vez más que las representaciones sociales están ligadas a condiciones históricas, sociológicas e ideológicas, a la memoria colectiva y al sistema normativo de un determinado grupo humano.

En estos creadores, la concepción, estilo y propósito teatral responden asimismo a diferencias de procedencia social y estilo de vida. Hemos postulado que las modalidades asociativas están integradas al núcleo figurativo o central del campo representacional que comparte este grupo. Componen la base común y colectiva, ampliamente consensuada, definen la manera en que estos artistas autorrepresentan su práctica, y se traducen en estrategias de producción escénica. Sin embargo, cabe señalar que cada sujeto no se comporta pasivamente en relación al campo representacional, sino que puede introducir su sello personal, de alguna forma modela y transforma lo que recibe: de allí, por ejemplo, la reivindicación de lo comercial en Muscari o Tolcachir, o la profundización en una estética “convencional” como el realismo por parte de Chaud o Jakob.

Concluyendo, la representación social de estos artistas sobre el teatro está signada por las modalidades asociativas, que se manifiestan en dispositivos propios elaborados en el intercambio y desplegados bajo el influjo del entorno social y político. En este sentido han sido una elaboración cognitiva social-grupal ante situaciones contextuales productoras de conflicto, como la crisis de 2001. Los modos asociativos atañen a la creación conjunta y solidaria cuya base son las afinidades estéticas; también apuntan a la posibilidad de permanencia dentro de un campo teatral rico y complejo, expresando cierta tendencia a la endogamia. Considerar la representación social permite entender el teatro del periodo de manera más profunda, y no como una caótica suma de poéticas individuales.

Según nuestro desarrollo, esta concepción de lo escénico supone un modo de leer la realidad e incide en otras esferas, como la enseñanza de teatro o su apreciación y recepción (BARRÍA, 2009). Pensar lo teatral desde una mirada interdisciplinaria y como fenómeno social, nos permite dar cuenta de múltiples aspectos que acompañan su gestación, constitución y circulación como bien de la cultura: escritura y publicación de textos dramáticos bajo las tendencias o presiones del contexto espectacular, funcionamiento de salas y líneas de financiamiento, interacción con los intermediarios y agentes especializados que permiten su institucionalización y legitimación, y con sus audiencias. Este recorrido permite también discernir que aunque este tipo de teatro no tenga un alcance masivo (y puede ser visto por algunos como un conjunto de eventos exclusivos), incide en la vida cultural y expresa, sin ilustrarla, la realidad argentina de los últimos diez años.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AAVV (2010). *Saverio*, 3, 10 (número especial dedicado a la gestión y producción de proyectos escénicos independientes).
- BADIOU, A. (2005). *Imágenes y palabras. Escritos sobre cine y teatro*. Buenos Aires: Manantial.
- BARRÍA, M. (2009). “Aproximaciones para el estudio de una generación de dramaturgos chilenos contemporáneos”, *Telón de fondo*, 10.
- BAYARDO, R. (2008). “Políticas culturales en la Argentina”, en Antonio Canelas y Rubens Bayardo (orgs.), *Políticas culturales en Iberoamérica*. Salvador: Edufba, pp. 19-49.
- BECHER, T. (2001). *Tribus y territorios académicos*. Barcelona: Gedisa.
- BOURDIEU, P. (1995). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- DOSIO, C. (2008). *El Caraja-Jí (Primera parte). Lo joven, la tradición y los años noventa*. Buenos Aires: Los Libros del Rojas.
- DUVIGNAUD, J. (1981). *Sociología del teatro*. México: FCE.
- ESCOBAR VILA, B. (2009). “La escena en riesgo: espacios, política e institución (1990-2008)”, *Telón de fondo*, 10.
- GRÉSILLON, A. (1995). "En los límites de la génesis: de la escritura del texto de teatro a la puesta en escena", *Inter Litteras*, 4, pp. 5-14.
- JOVCHELOVITCH, S. (2002). “Re-thinking the Diversity of Knowledge: Cognitive polyphasia, belief and representation”, *Psychologie & Société*, 5, pp. 121-138.
- MENDIZÁBAL, N. (2007). “Los componentes del diseño flexible en la investigación cualitativa”. En I. Vasilachis de Giandino, *Estrategias de Investigación Cualitativa*. Gedisa.
- MONCHIETTI, A. (2012). “De la dicotomía individuo /sociedad a la articulación de conceptos y la producción subjetiva”, en Liliana Gastrón (coord.) *Dimensiones de la*

Representación Social de la Vejez. Mar del Plata: EUDEM.

MORIN, E. (2003). *Introducción al pensamiento complejo*. Barcelona: Gedisa.

MOSCOVICI, S. (1997). "Representations of society and prejudices", *Papers on social representations*, 6, 1, pp. 27-36.

MOSCOVICI, S. (1986). *Pensamiento y vida social. Psicología social y problemas sociales*. Barcelona: Paidós.

PELLETTIERI, O. (2004) (Dir.). *Teatro argentino y crisis 2001-2003*. Buenos Aires: EUDEBA.

PÉREZ MARTÍN, M. A. (2002). *Gestión de proyectos escénicos*. Ciudad Real, Ñaque.

RIMOLDI, L. (2013). "Escritura en colaboración y revitalización del realismo. Entrevista con Walter Jakob", *Latin American Theatre Review*, 47.1. pp. 7-8.

ROSE, D. *et al.* (1995). "Questioning consensus in social representations theory", *Papers on social representations*, 4, 2, pp. 150-156.

SZUCHMACHER, R. (2001, intr.). *Qué se discute cuando hablamos sobre la danza, el teatro y la crítica teatral*. Buenos Aires: Libros del Rojas.

TRASTOY, B. (2002). "El movimiento teatral independiente y la modernización de la escena argentina", en María Teresa Gramuglio (dir.) *El imperio realista. Historia crítica de la literatura argentina*. Buenos Aires: Emecé, pp. 477-494.

WOODYARD, G. (1997). "Prólogo", en *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)* (Osvaldo Pellettieri ed.). Buenos Aires: Galerna, pp. 7-9.