

Relaciones entre modos de producción y obras de teatro en el Subsistema Alternativo porteño (2003 - 2015): una propuesta de análisis sistemático

Autor:

Rivarola, Larisa Mariel

Tutor:

Rodríguez, Martín

2024

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título de Doctora por la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Historia y Teoría de las Artes.

Posgrado

TESIS DE DOCTORADO

“Relaciones entre modos de producción y obras de teatro en el Subsistema Alternativo porteño (2003 - 2015): una propuesta de análisis sistemático”

Director: Dr. Martín Rodríguez

Co-directora y Consejera de estudios: Dra. Yanina Leonardi

Doctoranda: Lic. Larisa Mariel Rivarola

Universidad de Buenos Aires Facultad de Filosofía y Letras

Doctorado en Historia y Teoría de las Artes

Ciudad Autónoma de Buenos Aires

2024

Índice

Agradecimientos	3
Introducción	5
Capítulo 1: El eje diacrónico	
1. Caracterización del Subsistema teatral Alternativo desde la perspectiva de la producción	31
1.1. El contexto social y político nacional	34
1.2. El contexto social y político de la ciudad de Buenos Aires	37
1.3. La relación entre jurisdicciones	43
1.4. Panorama de la producción teatral 2003-2015	44
1.5. Los actores intervinientes según la mirada externa	47
1.5.1. El Estado nacional: la intervención a través de la Ley N° 24800/97	47
1.5.2. El gobierno porteño: la intervención a través de la Ley N° 156/99	56
1.5.3. Lxs teatristas desde su dimensión política	59
1.5.3.1. Las condiciones de producción	61
1.5.3.2. Organización del trabajo y relaciones de producción	64
Capítulo 2: El eje sincrónico	
2. Caracterización de las formas de producción del Subsistema teatral Alternativo	68
2.1. Lxs teatristas desde la dimensión de la praxis artística	70
2.1.1. La creación actoral en perspectiva ideológica: un nuevo abordaje	77
2.1.2. Organización del trabajo y relaciones de producción: la mirada interna	83
2.2. Etapas de producción y proceso creativo	90
2.2.1. La función de la producción ejecutiva	97
2.3. El Estado y la producción teatral: entre negociaciones explícitas e implícitas	103
Capítulo 3: Un análisis relacional	
3. Vínculos entre las formas de producir y obras resultantes	109
3.1. El espacio de posibilidades: un entramado de gestión, organización y creación artística	110

3.2. Vínculos particulares: entre lo real y lo ideal	116
3.2.1. El carácter artesanal y el factor humano como aspectos determinantes	120
3.2.2. La precariedad estructural y la dependencia	125
3.2.3. Las obras como emergentes	131
Capítulo 4: ¿La tragedia de lo imposible?	
4. El vínculo del Subsistema teatral Alternativo y el Estado	139
4.1. Un lazo complejo: entre el pedido de intervención y la exigencia de libertad	142
4.2. Aspectos problemáticos	146
4.2.1. La importancia de la reproducción	153
4.3. Un mirada diferente: desproblematizar	156
4.3.1. Trascender el carácter trágico	160
Conclusiones	171
Bibliografía y fuentes	202

Agradecimientos

El primer agradecimiento es para mi familia de origen. A mi mamá que a los 14 años me llevó a ver la obra Orinoco de Emilio Carballido en el teatro Tabarís. Actuaban Inda Ledesma y Susú Pecoraro. Las adoré. Pocos años después empecé a estudiar teatro también gracias a su apoyo. Así, ella propició el camino que me trajo hasta aquí. A mi papá por su rol de abuelo mientras cursaba el último seminario de doctorado. Y por la emoción de su rostro en cada etapa de posgrado concluida. Sin ellxs esta tesis no hubiera sido posible. Débora y Fernando, gracias. Junto a ellxs están mis hermanxs, quienes me sostuvieron y celebraron cada pasó que di, siempre. Mariana y Marcos, gracias.

Estudiando teatro surgieron las primeras preguntas por su sentido histórico y político. Las primeras respuestas las ensayé en la carrera de Artes de esta Facultad, no sólo en sus aulas sino en sus bibliotecas. Y, también, en una multiplicidad de archivos e instituciones públicas cuyxs trabajadorxs construyen y resguardan, a diario, la historia y la memoria de nuestro pueblo. Por ello, mi agradecimiento a la educación pública en particular y a un Estado presente en general.

El derecho a la educación lo ejercí gracias al estímulo de docentes como Osvaldo Pellettieri. Su cátedra de Historia del Teatro Argentino y Latinoamericano sembró inquietudes que el docente Martín Rodríguez escuchó. Él me integró al Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA) del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz” de esta Facultad. Allí me desarrollé como investigadora gracias al intercambio con Marina Sikora, Delfina Fernández Frade, Patricia Fischer, Iliana Hoffer, Adriana Libonati, María Infante, Silvina Díaz, Yanina Leonardi y el mismo Martín. Y aún continúo haciéndolo. El GETEA merece todo mi agradecimiento. De allí provienen el director y la codirectora de esta tesis: Martín y Yanina; ella, también, fue una consejera de estudios superlativa. Ambxs me aportaron perspectivas singulares que hoy se reflejan en mi trabajo. Decirles gracias es poco.

También agradezco al Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) que financió los últimos dos años de trabajo de esta tesis a través de una Beca de Finalización de Doctorado. Consideración que nuevamente involucra a Yanina y a Martín pues nuevamente me avalaron sin dudar, esta vez como directora y codirector.

La mirada sobre la responsabilidad estatal se la debo a Federico Escribal y a Graciela Guarido, quienes dieron densidad y solidez a mi punto de vista en el camino que compartí con cada unx en el Ministerio de Cultura de la Nación. Les agradezco por su sentir compañero, su apoyo indubitable y, sobre todo, su cariño. Ese tránsito por la gestión cultural pública se resignificó con Eugenia Aberastain, Valentina Viglieca y Bárbara Míguez en el Programa Becar Cultura. Amigas que me aportaron más de lo que yo les brindé. Mi escritura tiene aún el aliento que me dieron.

Deseo agregar, también, que gran parte de las reflexiones de esta tesis fueron estimuladas por todxs lxs teatristas que me cedieron su tiempo y su experiencia en intercambios amables y comprometidos. El trabajo de cada unx lo comparto, además, pues me considero parte de esa comunidad. Les agradezco su disposición. Y, del mismo modo, valoro la generosidad de Laura Sala que me dió un último impulso, inesperado y pródigo.

Por último, mi trabajo no hubiera sido posible sin la familia que construí junto a Daniel Franco, el compañero más generoso que la vida me dio. Sus lecturas y sugerencias, su abrazo compañero y su mirada atenta me permitieron confiar, seguir y llegar. Y lo hice junto a los dos proyectos más grandes que tengo: Maia e Iván, quienes le dan sentido a cada palabra aquí escrita. Gracias a mis hijxs por la paciencia ante las horas de escritura robadas al juego y la escucha. Gracias a ustedes, amores de mi vida, llegué hasta aquí.

Introducción

(...) nosotros tenemos una inteligencia vinculada con una experiencia menor, digo menor porque se basa en una materialidad precaria, que ha hecho de eso una forma estética, y resolvemos de manera poética, precariamente.

Ricardo Bartís , Revista Ñ, 6 de mayo de 2023

El tema que aborda esta tesis responde a una problemática central en el campo de las artes escénicas, cuyo tratamiento es original en los estudios académicos: la complejidad de los procesos de producción en el teatro alternativo de la Ciudad de Buenos Aires durante el período 2003 - 2015. Para ello, consideramos que el teatro porteño se organiza en dos sistemas de producción, el Público y el Privado, y este último se subdivide a la vez, en tres subsistemas: Alternativo, Empresarial y de Inversor ocasional, que se diferencian por sus objetivos y su metodología. Para estas categorías, tomamos las denominaciones de Alternativo, Empresarial e Inversor ocasional del productor teatral Gustavo Schraier (2006) y agregamos el carácter de sistema y subsistema del investigador y docente Osvaldo Pellettieri (1997) pues las entendemos como estructuras y subestructuras que, compuestas por variables relacionadas entre sí, constituyen un objeto: el modo en que se organizan las diferentes formas de producción teatral. Entonces, partiendo de la concepción de la producción teatral como sistema, nuestro trabajo se ocupa de las relaciones entre las formas de creación y producción teatral y los espectáculos que de ellas resultan en el marco del Sistema de Producción Privada, y dentro de este, en el Subsistema de Producción Alternativo.

Respecto de la categoría “Alternativo”, consideramos necesaria la siguiente aclaración. Optamos por la misma por sobre la de “Independiente”, de uso habitual, para diferenciarla de la primera organización teatral independiente creada por Leónidas Barletta en 1930 en la ciudad de Buenos Aires, que dio nombre al movimiento cuya actividad se extendió hasta 1969 según consigna Pellettieri (2006) pues entendemos que el teatro del período que

analizamos no es la continuación inmediata de aquel. La distancia referida responde al siguiente antecedente: el teatro fundado por Barletta se concebía como una herramienta artística de intervención política cuyo objetivo era promover el progreso social, de ahí su carácter didáctico, educativo y orientador. Su independencia implicaba el rechazo a los subsidios (intervención estatal) y a cualquier proyección comercial (de sus obras y de sus integrantes). Es así que los artistas se concebían como activistas y desarrollaban su labor en tanto militancia en pos de un arte al servicio de una sociedad que necesitaba prosperar, sin desarrollar su tarea como un trabajo; esto último, además, requeriría un cierto grado de profesionalización. La forma de organización cooperativa que propuso Barletta implicaba que sus integrantes realizaban todas las tareas necesarias para la puesta en escena de cada espectáculo, desde la actuación o la confección del vestuario y la escenografía hasta la limpieza de la sala, la atención de la boletería, etc., sin percibir ningún tipo de retribución económica por ello.

Por otro lado y contradictoriamente, si bien se concebía al teatro desde un pensamiento progresista y de izquierda, como un arte dirigido al pueblo, los textos extranjeros y universales en su mayoría que se llevaban a escena, amén de los precios accesibles tanto de la entrada como de las publicaciones editadas, acercaban a un público intelectual, de clase media y burgués. Este último perfil era potenciado, además, por el rechazo de Barletta a un pasado teatral argentino al que identificaba con géneros como el sainete, el grotesco criollo y el realismo de fin de siglo representado por el nativismo-costumbrista. Entonces, si bien este teatro se definía con rasgos similares al que analizamos en nuestro trabajo (desde la independencia creativa, la autogestión y la organización cooperativa y colectiva), los fundamentos ideológicos, éticos y estéticos del primero, no coinciden con aquello que en el lenguaje del periodo analizado se siguió denominando como teatro “independiente”, amén de que algunos aspectos evidencian su vinculación. Es por ello que sostenemos la pertinencia del uso de la categoría “alternativo”.

Ahora bien, para analizar la relación entre las formas de creación y producción teatral y los espectáculos que de ellas resultan, partimos de la idea de que la creación se desarrolla en un contexto determinado por un sistema de creencias, valores y reglas en el cual los artistas desarrollan una poética particular; y este contexto posee, además, limitaciones, particularidades y herramientas que lo condicionan. Por ello y en tanto pensamos a los espectáculos teatrales como agentes transmisores de cultura, entendemos que sus formas de producción deben ser abordadas desde dos puntos de vista. Por un lado, observando los

factores externos que en ellas inciden, a partir del Subsistema teatral Alternativo al que consideramos en relación con la serie social y lo entendemos como un territorio de construcción de vínculos e interacción entre los diferentes elementos que lo conforman. En ese sentido, las variables que constituyen el mencionado subsistema son: el contexto político y social, el perfil del campo teatral porteño del período, y los actores intervinientes observados en su dimensión práctica desde un punto de vista político (lxs teatristas, el Estado nacional y el gobierno porteño). Por otro lado, los factores internos, determinados por aquellas variables que conforman los modos de producción del teatro alternativo en su aspecto intrínseco: lxs teatristas (definidos a partir de las singularidades de los diversos procesos de creación y producción, el modo en que organizan su trabajo y las relaciones de producción que establecen) y las relaciones con el Estado nacional y el gobierno de la ciudad, en el marco del ejercicio de la práctica artística.

Como marco general, observamos que la diversidad cultural de nuestro país ofrece un campo teatral heterogéneo, caracterizado por una producción que históricamente ha presentado múltiples complejidades en su desarrollo. A ello se suman los cambios producidos en el quehacer teatral a partir de las sanciones de la Ley Nacional de Teatro N° 24800 en 1997, y de la Ley N° 156 sancionada en 1999 para el fomento de la Actividad Teatral No Oficial de la ciudad de Buenos Aires. Ambas normas institucionalizaron, en cada jurisdicción, la actividad teatral no oficial. Y también, ambas comenzaron a regir de cara a la aguda crisis social que nuestro país atravesó a finales de la década del '90 y que culminó en el estallido de 2001.

Entonces, circunscribimos nuestro análisis a partir del 2003, año en que se recuperó la armonía institucional y un nuevo gobierno nacional orientó el aparato estatal en dirección al restablecimiento del tejido social y productivo, planificación en la que el teatro también fue incluido. Y en el mismo sentido, realizamos el corte temporal en 2015, momento en que tanto en la ciudad de Buenos Aires como en la Nación se cerraron gestiones de gobierno que constituyeron sendos cambios de paradigma (aunque opuestos) en términos de administración política. En este punto consideramos relevante plantear que la actividad teatral porteña, al estar atravesada por dos gestiones superpuestas (nación y ciudad) en virtud de la organización federal de nuestro país, requiere de un análisis que articule dos dimensiones. La primera, respecto de las relaciones intergubernamentales tanto en términos normativos como de vínculos políticos, por lo que tendremos en cuenta la perspectiva de Valeria Serafinoff cuando afirma que:

En países federales como la Argentina, la coordinación de políticas públicas genera complejidades adicionales que resultan aún más evidentes en el marco de una descentralización de funciones y competencias. Los sistemas federales implican la existencia de múltiples arenas territorialmente superpuestas de toma de decisión. (2012: 84)

En cuanto a la segunda dimensión, nos referimos a la especificidad de la organización de la ciudad de Buenos Aires, en tanto debemos tener en cuenta las particularidades de su vida política. Con ello, nos referimos a una multiplicidad de conflictos sucedidos entre diciembre de 2004 y hasta diciembre de 2007, cuando asumió la administración que gobernó (por dos períodos consecutivos) hasta diciembre de 2015. La complejidad política que atravesó la ciudad durante el período la hemos resuelto, analíticamente, dividiéndolo en etapas: la primera se inicia con la asunción del Jefe de gobierno Aníbal Ibarra en diciembre de 2003 y se extiende hasta la crisis política e institucional porteña de diciembre de 2004. La segunda etapa transcurre entre enero de 2005, cuando se inicia el proceso de suspensión del Jefe de gobierno que luego fue destituido, y diciembre de 2007, cuando pierde las elecciones la fuerza gobernante. La tercera etapa involucra las dos gestiones de gobierno completas de Mauricio Macri (2007-2011 y 2011-2015). La argumentación de esta delimitación la expondremos en el capítulo correspondiente.

Finalmente, es importante consignar en el período analizado, dos variables que operan conjuntamente. En primer lugar, la condición política de la ciudad de Buenos Aires que había pasado de un histórico federalismo en que el gobierno nacional tenía control pleno sobre las jurisdicciones subnacionales a asumir la autonomía otorgada por la Constitución Nacional promulgada en 1994 y, en segundo lugar, la transformación global del paradigma de gestión, que implicó una democratización a través de la descentralización de las administraciones nacionales, tomando relevancia la autonomía en las decisiones desde jurisdicciones menores. En este punto, consignamos también que la Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires fue elevada al rango de Ministerio en 2006.

Entonces, retomando la contextualización del período y para finalizar, agregamos un último rasgo respecto de la organización económica y social: el marco del sistema capitalista que determinaba el rol hegemónico de lo mercantil en todas las relaciones sociales. Para una mayor claridad, tomamos la precisión con la que Jorge Dotti describió las características funcionales del sistema capitalista: “(...) la función hegemónica que ha pasado a asumir lo

mercantil como significación básica, que impregna las categorías en conformidad a las cuales se va instituyendo nuestra nueva sociabilidad.” (1993: 3)

Por ello, el teatro, como todas las actividades sociales, estuvo a merced de la hegemonía mercantil que se expresó con una potencial desmesura en la década del 90, y cuyas particularidades permanecieron en las décadas subsiguientes. El modo en que lxs artistas desarrollaron su práctica también fue atravesado por la lógica del mercado y, amén del cambio de paradigma en la gestión nacional que ya indicamos, que tendió a fortalecer la capacidad productiva local, redistribuir ingresos y promover políticas de inclusión, no logró modificar una desigualdad económica estructural en la que el predominio de valores mercantiles se mantuvo vigente. En el campo teatral, la lógica mercantil operó de manera encubierta. Mientras aparentó un saludable desarrollo del Subsistema Alternativo en términos cuantitativos y de expresiones novedosas desde una dimensión estética y de lenguaje, se impuso en las condiciones espaciales de exhibición, la dinámica de las funciones (tiempos de montaje-desmontaje, de ensayo general y técnico), la preocupación por la cantidad de público, el desempeño actoral y la proyección profesional, la opinión de la crítica y la cantidad de funciones (exigidas por la sala y los organismos de financiamiento) entre las más evidentes, que incidieron en las formas de producción.

En cuanto a nuestro planteo, consideramos que su originalidad lo convierte en un aporte de relevancia para los estudios sobre el teatro argentino y también para el abordaje de la política cultural local. Nuestro trabajo, además, es la primera aproximación sistemática dentro del ámbito académico que considera a la producción teatral como objeto de estudio, abordándolo a partir de un marco teórico y una metodología específica y ubicándolo históricamente. Recordemos que toda categoría funciona cuando es historizada pues depende de su ubicación contextual específica, de lo contrario carece de utilidad analítica. Al mismo tiempo, consideramos que este trabajo habilita la apertura de un camino dentro de los estudios académicos teatrales en un tema que caracteriza al teatro porteño y que podrá ser un estímulo para la investigación de otros sistemas y subsistemas en el teatro argentino, así como en otros países.

Sobre los objetivos generales de nuestro trabajo, nos proponemos dar cuenta del vínculo entre los modos de producción del Subsistema teatral Alternativo y los espectáculos que de ellos resultan. Para ello, ubicamos a la producción teatral en una perspectiva temporal, en relación con el contexto histórico en el que se desarrolla y dentro del cual es determinada por un sistema de relaciones sociales. Esto nos permitirá poder problematizar las formas de

gestión y producción teatral originadas en el pasado, que han persistido en la época y tuvieron un alto grado de vinculación con las políticas públicas de apoyo al teatro. En este punto, consideramos relevante la incidencia de las herramientas de la gestión nacional (con injerencia en la ciudad de Buenos Aires) y de la ciudad, para el fomento de la actividad teatral no oficial.

Finalmente, y respecto de los objetivos específicos, estos se orientan a caracterizar a la producción teatral del Subsistema Alternativo determinando metodologías, dinámicas creativas y herramientas a partir del análisis de los factores externos e internos ya mencionados, contextualizando la coyuntura social y política que las ha determinado. Nos interesa ubicarlas en relación con las particularidades del teatro porteño. Así, estableceremos la relevancia de la producción teatral en el proceso creativo a partir de la descripción de las variables que la integran para, en perspectiva de una sociología del teatro, analizar las políticas públicas orientadas a la actividad teatral a partir de su significación social. Sobre esto último, consideraremos los presupuestos sobre la práctica definidos en los instrumentos de fomento, el contexto social de surgimiento de dichas herramientas, el estado del campo teatral porteño del período y la relación con la evolución temporal de la producción teatral, en términos de continuidades, cambios o rupturas. Consideramos que lo descripto nos permitirá establecer nuevos criterios de análisis teórico-metodológico, que se correspondan con lógicas y prácticas de creación y producción acordes al nuevo siglo.

Estado de la cuestión

En primer lugar, si bien existen trabajos que se han ocupado de la producción escénica en forma de ensayos sobre experiencias o procesos creativos puntuales, artículos periodísticos, manuales de buenas prácticas, modelos de gestión o reflexiones sobre casos y experiencias sobre la práctica, estos carecen de una cuestión que consideramos fundamental para el análisis que nos proponemos, y que consiste en la ubicación de la práctica en una perspectiva temporal y en relación con el contexto histórico, social y político en el que se desarrolla. Es decir que, advertimos que los trabajos existentes poseen la limitación de una mirada que da cuenta, únicamente, de procesos particulares que abordan la producción teatral desde la creación y haciendo referencia a un espectáculo determinado, en muchos casos con el objeto de valorar artísticamente la obra, o bien de dar cuenta de un proceso creativo en particular o de una forma de trabajo disociada de su contexto histórico y político.

Solo el temprano abordaje del crítico, docente e investigador Pedro Espinosa (1987) respecto de la incidencia de la producción en lo que él denominó “producto teatral” planteó, aunque de manera enunciativa y sin desarrollo posterior, la necesidad de incorporar al análisis del “objeto teatral o hecho escénico”, las formas de producción y organización teatral como factores integrantes de sus particularidades. Espinosa expresó en su trabajo que la comprensión del hecho escénico podía explicarse desde una perspectiva histórica pues de ese modo era posible observar las relaciones que intervienen en la producción teatral, entendiendo a la obra resultante como el emergente de esas interacciones. Pero su trabajo en ese sentido no continuó.

Por lo demás, los procesos de producción, en general, han sido abordados analizando aspectos artísticos y de procesos creativos sin problematizar cómo se produce y qué se produce; es decir que han sido observados disociados de su contexto de emergencia. Nos encontramos, entonces, frente a diversos estudios que no han analizado de manera relacional las formas de producción y las obras producidas. Así, organizamos un mapa teórico en torno a los diversos trabajos que abordan la producción teatral en general pues los consideramos como valiosos insumos para nuestra investigación. Y puesto que dividimos el análisis en aspectos externos e internos, del mismo modo ordenamos el material bibliográfico específico al que sumamos planteos de otras disciplinas, en tanto los entendemos como una necesaria y fundamental complementariedad. Esto último da cuenta de una mirada que consideramos que amplía el campo a estudiar a través del diálogo interdisciplinario.

Respecto de los aspectos externos (el contexto político y social, el perfil del campo teatral porteño del período, los actorxs intervinientes en su dimensión política) como ya mencionamos, concebimos a la producción teatral como un sistema según los supuestos de Osvaldo Pellettieri, quien en el trabajo desarrollado en los diversos volúmenes referentes a la Historia del Teatro Argentino (1997, 2001, 2003) define al campo teatral nacional y a su evolución como tal, por la articulación de los ejes sincrónico y diacrónico; describiendo así, tanto la historia interna que explica cómo y qué constituye un sistema teatral, como la historia externa que explica por qué cambia el sistema en contacto con la serie social. Continuando con sus palabras: “Todo sistema teatral, que es una abstracción, está siempre encarnado en un campo intelectual. Este establece relaciones entre sus miembros, y ellos mismos determinan qué es lo legítimo y qué es lo ilegítimo (...). (2008: 44)

Si bien Pellettieri no se ocupó específicamente de las formas de producción teatral, brindó un modelo de análisis altamente productivo, paradigmático y vigente en el campo de

los estudios teatrales. Para completar este planteo, pensamos al espacio de creación siguiendo a Pierre Bourdieu (1997), como un microcosmos social en el que se producen las obras culturales y en el que se dan las diversas relaciones objetivas entre los diferentes actores sociales (lxs teatristas en nuestro caso) según la posición que estxs ocupen en el campo artístico. Dicho espacio, además, presenta reglas que no es posible determinar ni analizar sin ubicarlas en el marco de la historia de nuestro teatro. De este modo, este abordaje se articula orgánicamente con la estructura desarrollada por Pellettieri.

Por otro lado, entendemos que las condiciones de producción de lxs artistas, están determinadas entre otras variables, por las políticas públicas orientadas a apoyar y promover la actividad teatral. Por ello, consideramos necesario observar el rol del Estado, en tanto creemos que la implementación de políticas públicas es el modo en que éste, en el marco de un sistema republicano, ubica, visibiliza y legitima a un actor social como sujeto de derechos y responsable de obligaciones; así como institucionaliza una práctica y la sitúa en la esfera social. En este sentido, consideramos a la legislación cultural en sus aspectos vinculados al fomento y la producción teatral no oficial, desde la perspectiva planteada tempranamente por Nestor García Canclini, quien afirma que:

(...) el papel desempeñado por las agrupaciones culturales de base, movimientos eclesiásticos y asociaciones privadas en los procesos de democratización latinoamericanos, muestran la necesidad de extender la problemática de las políticas culturales al conjunto de acciones desarrolladas por los grupos e instituciones que intervienen en ésta área. (1987: 19)

En ese sentido, es importante indagar en cómo incidieron las herramientas de fomento en el trabajo de lxs teatristas, en tanto su tarea constituye una variable relevante en la economía de la cultura. Según García Canclini:

Se presta creciente atención al papel (muchas veces positivo) de las diversidades culturales en el crecimiento económico, a la solidaridad étnica o religiosa como recurso de cohesión social, y a las técnicas de producción y los hábitos de consumo tradicionales como base de formas alternativas de desarrollo. (1987: 23)

Es por todo ello que entendemos que el hecho teatral no puede dissociarse del contexto social del que emerge, y tampoco de la poética que lo convoca. Y dado que pensamos al teatro como una práctica determinada por un sistema de relaciones sociales dentro del cual la creación artística se manifiesta como un territorio político en donde se dirimen conflictos que la determinan y a la vez trascienden, planteamos pensar al conflicto como la esencia de la vida social y no como un obstáculo a eliminar para restablecer una armonía ideal. Así, para delimitar el vínculo entre Estado y creación artística en el campo teatral, tomamos al politólogo Eduardo Rinesi (2003) quien utiliza ciertos elementos presentes en las grandes tragedias shakesperianas, como herramientas conceptuales para reflexionar teóricamente sobre la política. En nuestro caso, los utilizaremos para esclarecer un aspecto central de las políticas culturales orientadas al teatro; nos referimos al carácter conflictivo que define el vínculo entre teatro y Estado.

Otro aspecto relevante del análisis externo, y respecto de las políticas públicas orientadas a la actividad teatral es la legislación específica. Abordaremos las Leyes N° 24800/97 y N° 156/99 ya mencionadas, puesto que ambas utilizan como herramienta el otorgamiento de subsidios a la producción de obra. Y consideramos dichos apoyos como una política pública fundamental a analizar, dado que cobraron un fuerte impulso en el periodo abordado. En este punto, utilizamos como aproximación teórico metodológica el enfoque de derechos con el cual el docente y referente del derecho Víctor Abramovich (2006) piensa estrategias y políticas de desarrollo en el marco de un análisis en el que vincula el ámbito del desarrollo y el de los derechos humanos, estableciendo relaciones entre ciertos derechos fundamentales (el derecho a la igualdad, a la participación política y al acceso a la justicia) y las nociones de inclusión, participación y rendición de cuentas usadas con frecuencia en dichas estrategias.

Entendemos a la perspectiva mencionada como una herramienta de análisis que brindará un original punto de vista sobre las políticas de fomento orientadas al teatro alternativo. Y su abordaje en clave de derechos utilizando categorías como “titular” y “beneficiario”, nos permitirá discutir ideas previas, pensándolas desde un nuevo ángulo. Vale mencionar, además, que en la mirada en torno a la legislación teatral será importante tener en cuenta el contexto de sanción de cada norma y los imaginarios que subyacían en sus respectivos proyectos de ley.

Finalmente, en cuanto a las herramientas del Estado vinculadas a la actividad teatral vigentes en el período analizado, estimamos necesario realizar las siguientes aclaraciones en virtud de aquellas que hemos decidido excluir de nuestro análisis. Consideramos que el Fondo Metropolitano de la Cultura, las Artes y las Ciencias y el Régimen de Promoción Cultural (Mecenazgo) dependientes de la entonces Secretaría de Cultura de la ciudad (luego Ministerio¹), y el Fondo Nacional de las Artes bajo la órbita del Ministerio de Cultura de la Nación (ex Secretaría²) no poseen una incidencia determinante en el Subsistema teatral Alternativo de la ciudad de Buenos Aires, ya sea por presentar dificultades operativas en algún momento del período que los mantiene sin actividad o bien porque su creación es posterior a 2003 (es decir que su vigencia no abarca la totalidad del período que corresponde a nuestra investigación) o por el tipo de herramienta cuya amplitud es tal, que el universo de sus destinatarios excede ampliamente la especificidad de la práctica teatral.

Respecto del Fondo Metropolitano de la Cultura, las Artes y las Ciencias (aún vigente), es un Programa orientado a incentivar la producción cultural que fue creado en 2004³. Su objetivo es otorgar subsidios a personas físicas y jurídicas con domicilio en la ciudad de Buenos Aires para la concreción de proyectos y/o actividades⁴ artísticas y científicas. En 2008 se aprobó el reglamento⁵ que permitió su primera convocatoria, de carácter anual hasta 2015. Entre sus líneas de apoyo primó la amplitud y ambigüedad que observamos en la denominación de sus categorías, que conforme el reglamento son: Creación, Patrimonio cultural, Promoción y desarrollo cultural, Audiovisuales, Fomento de la danza, Promoción de la cultura de la Ciudad de Buenos Aires a Nivel Nacional e Internacional, Promoción del tango en el exterior y Puntos de cultura. Si bien la actividad teatral no aparece explicitada, la línea de apoyo “Creación” destinada a “fomentar proyectos, actividades y programas vinculados con la labor que llevan adelante los diversos actores culturales como artistas, científicos, músicos, escritores, investigadores, historiadores, gestores culturales, entre otros” (según afirma textualmente su reglamento) podría interpretarse como inclusiva de la actividad teatral. Y en el mismo sentido, los proyectos de dicha disciplina podrían

¹ Elevación de rango en 2006.

² Elevación de rango en 2014.

³ Decreto N° 1020/2004.

⁴ Brinda apoyo a actividades de: creación, producción y difusión en música, artes visuales, audiovisuales y otras disciplinas; rescate, difusión y preservación de manifestaciones culturales tradicionales y específicas porteñas, realización de eventos y programas; conservación, recuperación y difusión de bienes patrimoniales culturales intangibles y tangibles, muebles e inmuebles, y sus proyectos de investigación; construcción, reparación, adecuación y equipamiento de infraestructura; desarrollo de industrias culturales; capacitación, perfeccionamiento o especialización en instituciones nacionales o extranjeras, públicas o privadas.

⁵ Resolución N° 571/2008.

considerarse dentro de la categoría “Otras disciplinas artísticas” que la normativa menciona. Ahora bien, aún validando este supuesto, no sabemos si algún artista o grupo lo siguió ni cuántos se postularon, pues dicha información no se encuentra disponible. Lo cierto es que hasta 2015, la línea “Creación” no admitió proyectos de la disciplina “teatro”, aunque sí lo hicieron otras líneas.

En síntesis, en los resultados de cada convocatoria, donde se comunican lxs ganadorxs por título de proyecto, en la mayoría de los casos no es posible dar cuenta de la disciplina de pertenencia; y en la difusión por línea de apoyo, se evidencia una imprecisa cantidad de proyectos teatrales (cuando esto se infiere de su denominación) beneficiados por líneas de apoyo diversas. Valgan los siguientes ejemplos: la obra de teatro Clown que fue subsidiada dentro de la línea “Promoción y desarrollo”, sublínea “Emprendimientos de base cultural” en 2009; la obra de teatro *Amar* de Alejandro Catalán, que en 2012 recibió apoyo dentro de la línea “Promoción de la Cultura de Buenos Aires a nivel nacional e internacional”; el proyecto Teatro comunitario en la calle, beneficiado en 2013 dentro de la línea “Puntos de cultura” y el proyecto Teatro con títeres, juegos y escenarios lúdicos, subsidiado en 2015 en la categoría “Promoción y desarrollo cultural”.

En cuanto al Régimen de Promoción Cultural o Ley de Mecenazgo N° 2264/06 (actualmente vigente luego de diversas modificaciones) establece un Régimen de Promoción Cultural destinado a impulsar la participación privada en el campo cultural y artístico, ofreciendo incentivos fiscales⁶ a quienes apoyen con sus aportes, proyectos culturales. Sancionada en diciembre de 2006 y reglamentada en 2007⁷ abrió su primera convocatoria en 2009, y en 2010 recibió los primeros aportes. Una diferencia importante en cuanto a cualquier otra herramienta de apoyo, es que Mecenazgo no otorga subsidios. Los proyectos seleccionados son declarados “objeto de interés cultural” por un Consejo evaluador⁸ y luego el Ministerio de Cultura de la ciudad aprueba su inclusión en el Régimen. Esto permite que lxs contribuyentxs⁹ puedan realizar aportes a dichos proyectos. Las propuestas¹⁰ deben tener

⁶ Esto significa que se computan los aportes del/la contribuyente como pago a cuenta del Impuesto sobre los Ingresos Brutos que forma parte del régimen tributario de la ciudad de Buenos Aires.

⁷ Decreto N° 886/07.

⁸ Hasta 2015, evaluaba un Consejo de Participación Cultural que elevaba sus dictámenes al Ministro de Cultura. Luego se crearon dos juntas evaluatorias: un Comité Artístico y el Consejo de Participación Cultural. El primero era integrado por referentes disciplinares y realizaba la evaluación artística y viabilidad del proyecto. El segundo, conformado por tres representantes de la Legislatura y tres representantes del Poder Ejecutivo de la Ciudad, y es el que seleccionaba los proyectos y dictaminaba su inclusión al Régimen.

⁹ Son admitidos como aportantes aquellos contribuyentes del régimen simplificado (individuos), empresas y comercios de la ciudad de Buenos Aires.

¹⁰ Sus titulares deben ser personas físicas o jurídicas con domicilio en la Ciudad de Buenos Aires, registrado en el Documento Nacional de Identidad.

como objeto la investigación, capacitación, difusión, creación y/o producción en alguna de las siguientes áreas: Artes Escénicas (teatro, circo, murga, mímica y danza), Música, Letras (poesía, narrativa, ensayos u otra expresión literaria), Artes Visuales, Artes Audiovisuales, Artesanías, Patrimonio Cultural, Diseño, Arte Digital, Publicaciones, Radio y Televisión; y Sitios en internet con contenido artístico y cultural. Un dato importante es que los fondos depositados en las cuentas de los beneficiarios sólo pueden ser retirados cuando se considere que la realización del proyecto sea posible¹¹. Esto se establece cuando se recauda, como mínimo, el 80% del importe aprobado o cuando la viabilidad pueda inferirse de otro modo y lo autorice en carácter de excepción el Ministerio de Cultura.

Sobre la incidencia de Mecenazgo en el Subsistema teatral Alternativo, veamos algunos datos como ejemplo: en 2009 de 100 proyectos aprobados para la inclusión en el Régimen, 13 se ubicaron en la disciplina “teatro” pero con las siguientes consideraciones: un proyecto correspondía a un teatro público de la misma ciudad, 6 proyectos se evaluaron en la categoría “Inclusión sociocultural” por parte de asociaciones civiles y los 7 restantes pertenecían a personas físicas sin otra referencia más que el nombre personal. Luego, sólo 6 proyectos consiguieron el 100% del presupuesto aprobado. Del mismo modo en 2010, hubo 115 proyectos aprobados y 5 de los 7 que correspondían a la disciplina “Teatro” recibieron el 100% de sus presupuestos. En 2011 se aprobaron 155 proyectos, y 14 de los 17 que pertenecían al área de “Teatro” cubrieron el 100% del presupuesto. Por último, en 2012 ingresaron al Régimen 128 proyectos y de los 10 incluidos en el área de “Teatro” sólo 8 accedieron a los fondos. Al mismo tiempo, en esta pequeña muestra, no es posible saber si alguno de los proyectos implicaba la producción de un espectáculo del Subsistema teatral Alternativo pero la cantidad ni siquiera es considerable respecto de la actividad teatral en general¹². Sumado a esto, en 2013 el Ejecutivo porteño reconoció su funcionamiento deficiente y realizó modificaciones¹³. Finalmente, tanto el Fondo Metropolitano como

¹¹ Resolución N° 1395/10, del Ministerio de Cultura de la ciudad. Vale aclarar aquí que aquellos proyectos incluidos en el Régimen no tenían la garantía de ser financiados, puesto que luego deberían buscar un o unos benefactores o ser elegidos por alguno como destinatario de fondos. Puesto que el Reglamento estipulaba un porcentaje mínimo a partir del cual el proyecto podía acceder al dinero. En el mismo sentido conflictivo, se evidenció en las convocatorias (hasta 2014) la reiteración del mismo titular en hasta tres proyectos de distinto nombre.

¹² Para establecer una relación proporcional: Proteatro en 2009, 2010, 2011 y 2012, entregó 281, 288, 277 y 291 subsidios para producción de obra, respectivamente.

¹³ En 2010, varias denuncias se produjeron en torno a esta Ley, respecto de que financiaba actividades cuya responsabilidad directa era del mismo Ministerio de Cultura que además, para ello, tenía presupuesto asignado. Nos referimos a la Fundación Amigos del Teatro San Martín y diversos museos públicos como titulares de proyectos, y a eventos como BA Capital Mundial del Libro 2011, Buenos Aires Noche en Vela 2011 y la remodelación del Teatro San Martín, entre otras.

Mecenazgo coinciden en contar con líneas y sublíneas de apoyo de tal amplitud e imprecisión, que admiten que un proyecto pueda ser considerado en más de una categoría, o bien que su ubicación en ella sea polémica. Al mismo tiempo, estas herramientas tampoco están destinadas particularmente a promover el perfil de actividad que nos atañe.

Por último, el Fondo Nacional de las Artes es un organismo de perfil multidisciplinar que fue creado en 1958¹⁴ con el objeto de instituir un sistema financiero de apoyo y fomento de actividades artísticas, literarias y culturales en las distintas regiones del país realizadas por individuos, grupos y entidades sin fines de lucro¹⁵. En el período que nos ocupa, existieron diversas líneas de apoyo entre las que el teatro estuvo incluido aunque sin una centralidad, pero la situación institucional posterior a 2001 encontró al organismo con las dificultades del caso. Nos referimos a que si bien se observó durante 2003 un incremento en su actividad en general (salvo en la cantidad de subsidios otorgados) las dificultades político-institucionales de 2002 también impactaron en la gestión de 2003. Esto persiste en 2004 pues, según informaba el Ministerio de Economía, durante el primer trimestre el organismo estuvo paralizado por dificultades institucionales y políticas. Luego, si bien reanudó sus actividades en los siguientes trimestres pues se pudieron conceder subsidios; la imposibilidad de normalizar el otorgamiento de becas y la baja demanda de préstamos no permitió alcanzar las metas del período. Posteriormente, sobre el final de 2005 se retomó la actividad que se había paralizado al inicio de ese año por dificultades institucionales producto del cambio de autoridades, y así se regularizó el otorgamiento de becas y de premios.

Finalmente y para dar cuenta del perfil del organismo una vez normalizada su actividad, demos como ejemplo la convocatoria 2010: dentro de las líneas que incluyeron la categoría “teatro”, los subsidios “ordinarios¹⁶” admitían en la misma categoría entidades privadas sin fines de lucro, asociaciones, museos, bibliotecas, fundaciones, cooperadoras escolares, instituciones de enseñanza artística y cooperativas de teatro. El objeto de los proyectos podía variar desde la cobertura de gastos de equipamiento, realización de cursos, seminarios, talleres, conciertos, compra de libros e instrumentos musicales hasta el montaje de obra. En el informe anual de actividades de aquel año, el organismo consigna el otorgamiento

¹⁴ Decreto - Ley N° 1224/58.

¹⁵ Para mayor precisión: brinda apoyo a través del otorgamiento de créditos destinados a estimular, desarrollar, salvaguardar y premiar las actividades artísticas y literarias en el país y su difusión en el extranjero; para construir y adquirir salas de espectáculos, galerías de arte, estudios cinematográficos u otro inmueble necesario para la actividad artística; para la adquisición o construcción de maquinarias y elementos o materiales que requieran estas actividades; también administra, fiscaliza y distribuye los fondos de fomento a las artes, según normativa actual o futura.

¹⁶ Existían subsidios ordinarios y extraordinarios.

de 222 subsidios pero la información no discrimina el perfil de beneficiarios. Luego, de las becas nacionales individuales que incluyen a la ciudad de Buenos Aires¹⁷ y están orientadas a la creación, investigación y capacitación de artistas, escritores y artesanos de todo el país en disciplinas de Artes plásticas, Expresiones folklóricas, Letras, Medios audiovisuales, Música, Teatro y Danza, se otorgaron 59 becas y sólo 5 las recibió la disciplina “teatro”. En cuanto a las becas nacionales grupales¹⁸ orientadas a la creación, investigación y perfeccionamiento de grupos de creadores, artistas, escritores y artesanos de todo el país en disciplinas de Artes plásticas, Expresiones folklóricas - Artesanías, Expresiones folklóricas - Música, Letras, Medios audiovisuales, Música, Teatro y Danza, se otorgaron 151 becas en total y 27 adjudicadas a proyectos de teatro.

Finalizada la aclaración y retomando nuestro planteo general, abordaremos los factores internos, definidos desde la perspectiva de lxs teatrístas según los procesos de creación y producción, la forma de organización, las relaciones de producción y el vínculo con el Estado. Entonces, además de considerar el trabajo de Pedro Espinosa ya mencionado, observamos la obtención de recursos económicos para solventar un proceso de producción desde el punto de vista de lxs creadorxs. Esto implica el modo en que las estrategias de financiamiento limitan, facilitan o dificultan el proceso creativo, y la manera en que lxs teatrístas se organizan para solventar sus proyectos. Esta problemática fue analizada por el antropólogo Rubens Bayardo (1990) en diversos trabajos en torno al aspecto económico de la puesta en escena teatral, brindando observaciones de gran utilidad.

Respecto de los procesos creativos específicamente, es importante señalar que el contexto de las obras producidas en el período analizado fue el de un cambio de paradigma representacional determinado por la aparición del teatro posdramático. Para abordar este concepto nos guiamos por el trabajo del teórico alemán Hans-Thies Lehmann (2008), quien hizo referencia a la pérdida de hegemonía del texto dramático en el hecho teatral. En dicho análisis se presentó como característica fundamental la producción de sentido desde la totalidad de la puesta en escena, apelando a la destrucción de toda jerarquía. A ello, sumamos lo elaborado en una etapa de nuestra investigación¹⁹ en la que desarrollamos la perspectiva adoptada para el análisis interno de las obras. Nos referimos a la aparición de espectáculos que se alejaron del modelo de representación aristotélico (estructurado sobre la idea de unidad

¹⁷ También existía la categoría “artistas y escritores del interior del país” exclusivamente.

¹⁸ Categoría creada en 2006.

¹⁹ Etapa en la que se analizó la forma de producción de los proyectos dirigidos por Ricardo Bartís específicamente, y cuyo desarrollo fue financiado por una beca de investigación del Instituto Nacional del Teatro, otorgada en 2014.

y del encadenamiento lineal de sucesos) y que propusieron una narración en la que lo que ocurre es el tiempo del acontecimiento. Ello se evidencia en una narración climática, sin acumulación, que implica un tipo de teatro que revaloriza la actuación, reivindicando el ensayo como espacio exploratorio y la improvisación como fundamentos creadores de la escena. Una variable que da cuenta de esto es el inicio “in media res” que revela el carácter fragmentado de la narración. Para referir a estos aspectos seguimos a Ricardo Bartís cuando afirma que:

La hipótesis del desarrollo de un lenguaje dentro del teatro (...) es un problema político, en el sentido más amplio del término, que es no quedar sometidos a un encuadre preexistente. (...) Para nosotros la improvisación es otra cosa: es la capacidad radiante que tiene la actuación de producir lenguaje, puro lenguaje que no se somete a nada.” (2014: 23).

En el mismo sentido, tomamos las ideas en torno a la actuación del director Alejandro Catalán (2005) quien la describe como pura corporalidad sin referente previo que la organice, técnica o formalmente. Las herramientas actorales a las que denomina “posibles corporales”, son útiles para “inventar una dinámica singular de producción, organización y administración del acontecer escénico”, es decir, una poética particular, “la invención de una actuación intransferible de ese cuerpo”, conceptos que el mismo director ya había comenzado a desarrollar en su trabajo “Producción de sentido actoral” publicado en 2001.

En este punto, sumamos también la dramaturgia y puesta en escena realizada por Mauricio Kartun en los últimos años, en las que creó personajes y situaciones dramáticas que lograban sostener la atención del espectador a través de acciones que no estaban determinadas por la presencia de conflictos explícitos en el texto dramático, presentando un mero transcurrir en la escena sin acción ni conflicto aparentes. Ejemplo de ello son los inicios de sus obras *Salomé de Chacra* y *Terrenal*, cuyos elencos estuvieron integrados por intérpretes que ostentaban cualidades técnicas que permitían sostener la propuesta en la que primaba la digresión por sobre la progresión, y cuyas dramaturgias se asentaban sobre una oposición de cosmovisiones desarrolladas por el antropólogo Rodolfo Kusch²⁰, reforzando así una forma de

²⁰ Expresado por Mauricio Kartun en la conferencia de cierre del I Coloquio del Actor Popular realizada en junio de 2014 en el Museo del Libro y de la Lengua en Buenos Aires, organizada por el GETEA. Para una mayor comprensión: Kusch plantea una diferencia ontológica entre el mundo indígena y el mundo europeo y occidental, más precisamente entre la relación que tienen el americano y el europeo con el mundo. El primero mantiene una relación signada por la invocación, sin intentar superar la realidad que lo convoca, siendo parte de ella desde la

narración que hace foco en la creación de mundo más que en el desarrollo de una acción. Creemos que estas perspectivas tienen un estrecho vínculo con formas de creación que, abordando a la actuación desde la transformación personal²¹ interpelan al desarrollo de la tarea de producción y requieren nuevas perspectivas teóricas para su análisis.

Sobre lo afirmado en el párrafo anterior, y en tanto consideramos a la actuación como una variable de gran relevancia en el corpus de obras que determinamos en el que prima la improvisación como núcleo creativo proponemos como novedad teórico-metodológica denominar a las formas de aprehender la actuación por parte de lxs artistas a partir de dos categorías: “actuación soberana” y “actuación subordinada”. Esta clasificación se vincula con la lógica mercantil, que, como mencionamos, marcó el pulso social del período analizado. Así, definimos el vínculo de lxs teatristas con la actuación, por asimilación o por rechazo a las reglas del mercado.

Entonces, nos preguntamos por la concepción de lxs actores/actrices respecto del acto creativo, cómo estas ideas se evidenciaron en la práctica y cómo se vincularon con el entorno en virtud de las reglas que este imponía. Pensamos en la presencia o ausencia de condiciones de búsqueda e investigación y por la necesidad de lxs creadorxs de estimular dichas condiciones. Entendemos que la diferencia entre las dos categorías radica en la posibilidad de pensar a la creación actoral y a su proceso de producción, asimilando una lógica mercantil o bien operando (o intentando operar) por fuera de ella. Respecto de esto último ubicamos a la “actuación subordinada” en el primer caso, y a la “actuación soberana” en el segundo.

Finalmente, lxs teatristas cuyo trabajo observamos constituyen una referencia importante a partir de su vínculo con los espectáculos que integran el corpus de obras que conformamos con el objeto de analizar sus procesos de producción, y que es el siguiente: *De mal en peor* (2005), *La pesca* (2008) y *El box* (2010) dirigidos por Ricardo Bartís; *La madonnita* (2003), *El niño argentino* (2006) y *Ala de Criados* (2009) dirigidos por Mauricio Kartun; *La omisión de la Familia Coleman* (2005), *Tercer cuerpo* (2008) y *El viento en un violín* (2011) dirigidos por Claudio Tolcachir; *Foz* (2002), *Dos minas* (2007) y *Amar* (2010) dirigidos por Alejandro Catalán; y *El escondrijo* (2005), *La conspiración de los objetos* (2008) y *Ensayo sobre lo artificial* (2014) dirigidos por Diego Cazabat de Periplo Compañía Teatral. La selección del corpus se funda en la actividad ininterrumpida de sus hacedores (sea

complementariedad. El segundo ha desarrollado la teoría y la técnica para dominar al mundo mediante la agresión. Kusch plantea esta oposición denominando al universo del europeo occidental “el hacer” y al universo del americano.”el mero estar”.

²¹ Entrevista a Mauricio Kartun inédita, realizada en 2018 en el marco del presente proyecto de investigación. _ _

que se vinculen de manera independiente como artistas individuales con cada proyecto o bien integren un colectivo estable), lo que nos permitirá analizar la evolución en el tiempo de la práctica en el periodo abordado; y a la vez consideramos a su trabajo (individual) como representativo del Subsistema Alternativo ya que en todos los casos se evidencian las variables con las que caracterizamos al proceso de producción.

Del corpus enunciado, hemos trabajado con documentos en formato de video, audio, texto, crítica periodística y académica, trabajos de investigación, programas de mano, apuntes de ensayos y borradores dramaturgicos, fotografías y otros elementos que dan cuenta del proceso de producción de cada obra. Del mismo modo, hemos realizado entrevistas a los integrantes de los equipos artísticos y de producción respecto de los procesos de creación, producción y montaje, así como a otras figuras referentes de la escena teatral porteña en el periodo analizado. También hemos consultado fuentes que dan cuenta del proceso de discusión y elaboración de los diversos anteproyectos y proyectos de las leyes de teatro referidas. Respecto de esto último, nuestro análisis de la normativa específica de la actividad teatral se funda sobre la idea de que nuestra legislación cultural tuvo su origen en torno a las primeras leyes que organizaron el sistema jurídico argentino, cuando se propuso regular la propiedad intelectual hacia fines del siglo XIX y principios del XX.

En este sentido, consideramos que, así como la lógica de la política social del siglo XIX estuvo estructurada sobre la idea de caridad, luego la política cultural estuvo dominada por visiones en apariencia progresistas pero que en la práctica se evidenciaron conservadoras y elitistas, al considerar a la producción artística y cultural como el modo en que una clase iluminada comunicaba un contenido a la ciudadanía común²². Entendemos que de estas lógicas derivaron muchas concepciones sobre el arte y la cultura en general, que han incidido en el modo en que se abordó la práctica teatral en particular en el período investigado. Analizarlas nos permitirá tener una mirada integral sobre la actividad teatral.

²² Estas observaciones no son el foco de nuestra investigación pero están vinculadas, y fueron profundizadas en un trabajo expuesto en las XXII Jornadas del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz” (FFyL-UBA) en 2022, titulado “La puesta en marcha de la Comisión Nacional de Cultura (1933-1936)” de mi autoría y que forma parte del proyecto FILOCYT “Intervencionismo estatal en las artes escénicas: la Comisión Nacional de Cultura” (1933 - 1954)”. Sintetizamos aquí dos de sus argumentos centrales: “No es menor el hecho de que la agencia estatal destinada a la Cultura dependa del Ministerio de Justicia. Se evidencia así una concepción liberal sobre el ser humano y las actividades que éste desarrolla, dando cuenta de la concepción material que domina la mirada sobre las producciones culturales y la práctica artística.”; luego “Si bien la intervención estatal es positiva puesto que institucionalizar una práctica es un modo de legitimarla; es interesante pensar quiénes en términos de clase habitaban el Estado en aquel momento. No desconocemos que en virtud del contexto político ya descripto estamos más cerca de un período donde la cultura es el instrumento de una clase que impone conocimientos y contenidos sobre las mayorías populares, que de la conquista de derechos.”

Por último, y en cuanto a la especificidad de la producción teatral como práctica, tomamos también la descripción de las etapas del proceso de producción del productor Gustavo Schraier (2006) ya mencionado, quien al igual que el trabajo teórico de la productora Marisa De León (2011) identifica a la actividad como un canal para la materialización de deseos, ideas, objetivos y proyectos en la forma de una obra. Entonces, consideraremos la estructura organizativa de la producción y la propuesta de sistematizar dicha tarea según Schraier, y las metodologías, estrategias y materiales de la producción escénica, descritas por Marisa de León. Y respecto de esta última, además, advertimos una cuestión fundamental en su trabajo: la ubicación de la práctica en un contexto histórico y social, enunciando entre las variables intervinientes la centralidad del factor humano como aspecto determinante para entender su complejidad.

Entonces, las etapas de la producción escénica se denominan Preproducción, Producción y Explotación, y se caracterizan del siguiente modo: la Preproducción es la etapa en la que se genera el proyecto (la idea), se definen los objetivos, aparecen los diseños creativos, se planifica y se evalúa (económicamente) la viabilidad, es decir, se decide qué se hará, cómo, quién lo hará, cuándo, dónde y cuál será su costo. Durante la Producción se ejecuta el proyecto, es una fase completamente operativa durante la cual se compran materiales, se realizan los ensayos artísticos, se construye la escenografía, se realiza el vestuario y la composición musical, etc. Finalmente, la fase de Explotación se inicia con el estreno del espectáculo y culmina cuando éste baja de cartel definitivamente, por lo que esta etapa incluye, si existieran, las giras que se pudieran programar. Aclaremos aquí que tomamos este esquema como orientativo para identificar tareas y ubicarlas en un marco temporal, lo que no implica que su estructura se cumpla estrictamente, así como tampoco su ordenamiento cronológico.

Nuestra tesis plantea la existencia de un vínculo determinante y recíproco entre los modos de gestión y producción teatral y las creaciones artísticas que de dicha relación resultan. Es decir que es la obra la que demanda un modo de producción que emerge o es posible diseñar, según cada caso y conforme avanza su construcción. Este principio de reciprocidad que entendemos que se da en el vínculo analizado, se complementa con la idea de que cada obra define su modo de producción en virtud de las propias necesidades y de la propia emergencia en tanto lenguaje autónomo. Y esto, a su vez, determina una cuestión que consideramos fundamental para el desarrollo del Subsistema teatral alternativo en la ciudad de Buenos Aires entre 2003 y 2015. Nos referimos a que son tan diversos los modos en que se

produjo en el teatro alternativo que dicha característica fue la que constituyó una dificultad a la hora de establecer formas de apoyo, estímulo o fomento por parte del Estado. Dicho de otro modo, dado que los procesos creativos son múltiples y diversos, y sus necesidades aparecen al mismo tiempo que la singularidad del proyecto emerge; pero a la vez las instituciones de fomento necesitan identificar denominadores comunes para establecer parámetros valorativos y de discriminación positiva además de una previsión temporal para determinar sus apoyos; consideramos que estos dos universos (el de la creación artística y el de la gestión pública) dialogan sobre una zona común cuya superficie es puro conflicto.

En síntesis, esta complejidad a la hora de establecer una problemática transversal a los diversos procesos de creación es la que evidencia la relación dialéctica que planteamos como universo de problemas, cuyas variables han sido observadas pero como elementos aislados. Por ello, consideramos que ponerlos en relación nos permitirá avanzar en nuevos estudios de la producción escénica local. Así, la perspectiva de Eduardo Rinesi (2003) antes referida, respecto del conflicto se constituye en una herramienta teórica fundamental para nuestro trabajo, pues nos permitirá pensar el diálogo entre la creación y la gestión estatal como apertura de un problema y no como una síntesis que lo solucione en términos de clausura. Y es en el mismo sentido que la complementamos con la interpretación que realizó el filósofo Paul Ricoeur (1970) respecto de la obra de Sigmund Freud, cuyo valioso trabajo nos aporta herramientas para pensar los paradigmas en torno a la interpretación y a los diversos criterios de legitimidad que operaron en la época que analizamos. Su funcionalidad radica en que nos permite explicar, de una manera distinta y subvirtiendo las formas de interpretar el conflicto, las relaciones que nos ocupan y que veremos más adelante. Consideramos que su trabajo, el cual implica la elaboración de una estructura que replantea las formas de la interpretación, constituye una contribución fundamental a nuestro trabajo.

Como ya hemos dicho, el desarrollo de nuestro planteo requiere de un doble abordaje. Por un lado, desde el eje diacrónico, observando los factores externos que inciden en los procesos de producción teatral, es decir las condiciones de producción vinculadas al Subsistema teatral Alternativo en el que operan lxs teatristas y las herramientas que el Estado nacional y el gobierno porteño diseñaron en tanto son expresiones de las políticas públicas orientadas al sector, ubicándolas en el contexto social e histórico del eje temporal establecido. Y por otro lado, desde el eje sincrónico, observando los factores internos que constituyen las obras y la perspectiva de lxs teatristas, es decir, las particularidades de los procesos de creación, sus metodologías, estrategias de producción y de organización. Luego los

pondremos en relación, observando analíticamente su dialéctica en el marco de una investigación descriptiva e interpretativa.

En este punto, consideramos pertinente aclarar que el trabajo de campo que contempló la recopilación de documentos referente a los procesos de producción de las obras teatrales se completó con entrevistas realizadas a referentes del campo teatral vinculados a la producción escénica que fueron definidos con los mismos parámetros que el corpus. Por ello, creemos que detallar su perfil nos permite un mayor grado de precisión al fundamentar su inclusión en la investigación, así como su aporte a la misma. A continuación los detallamos: Lorena Vega es actriz y directora, ha trabajado con los directores Alejandro Catalán y Mauricio Kartun y produce, además, sus propios proyectos; Carlos Defeo fue un actor reconocido del subsistema alternativo y oficial que trabajó con grandes directores, entre ellos Ricardo Bartís; Gustavo Schraier es productor del Complejo Teatral de Buenos Aires, docente y autor del primer libro sobre producción teatral en Argentina; Lorena Regueiro fue la productora ejecutiva de las tres obras que dirigió Ricardo Bartís en el período estudiado; Alejandro Catalán es director y responsable de un espacio de entrenamiento y creación actoral referente en el campo teatral porteño y ha escrito diversos artículos así como su primer libro de reflexión teórica en torno a la problemática de la actuación y la dirección teatral; Maxime Seuge es productor teatral del Teatro Timbre 4; Roberto Perinelli es dramaturgo y docente, dirigió por más de 20 años la Escuela Metropolitana de Arte Dramático de la ciudad de Buenos Aires; Lorenzo Juster es productor teatral independiente y también ha trabajado en el Complejo Teatral de Buenos Aires; Andrea Ojeda es actriz y directora en Periplo Compañía Teatral desde su fundación; Hugo de Bernardi es actor y gestor en Periplo Compañía Teatral.

Consideramos a los mencionados, protagonistas de la escena porteña en cuanto a su relación con los interrogantes que nuestra investigación abre. Para cerrar esta aclaración, además del trabajo de campo mencionado, sumo mi propia experiencia como productora dentro del Subsistema teatral Alternativo durante veinte años, la que me permite brindar una mirada sobre la práctica desde su interior.

Por último, para analizar los ejes propuestos y en cuanto a los factores externos, nos ubicamos desde una perspectiva revisionista, cuyo procedimiento consiste en analizar un concepto a partir de la descomposición de los elementos que lo constituyen, tanto geográficos, tecnológicos, históricos como culturales. Respecto de los factores internos, la deconstrucción de los procesos de producción nos permite observar la importancia del ensayo. Así las dos dimensiones referidas serán abordadas en el mismo sentido al que se refiere el director teatral

Alberto Ure cuando describe las singularidades del proceso de ensayos:

En el ensayo se aglutinarán así, en una masa de múltiples formas, el grupo y las historias que inventan las personas para hacer un grupo, la condición actoral de cada uno, las modalidades ideológicas de la producción, las jerarquías internas que combinan y ordenan todos los niveles, las palabras de la obra que ordenan los hechos, la ubicación del actor en el espectro cultural, las resonancias sacrificiales de las inminentes representaciones, y varias cosas más. (2012: 102).

Como última especificación en relación con la caracterización de las formas de producción, utilizamos la categoría “teatrista” suscribiendo al sentido que Osvaldo Pellettieri le otorgaba en sus clases de la cátedra de Historia del Teatro Argentino y Latinoamericano de la carrera de Artes en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, que llevó adelante desde 1986 hasta su fallecimiento. El término visibiliza la diversidad de agentes que constituyen el universo teatral de un modo amplio y en dos sentidos: por un lado es abarcativo en cuanto a la multiplicidad de disciplinas que conforman (en nuestro caso) el Subsistema teatral Alternativo, pues además de actores y actrices refiere a técnicxs, directoxs, asistentxs, productoxs, dramaturgxs, y un gran etcétera. Y al mismo tiempo, también alude (y esto es pertinente a los fines de la caracterización que desarrollaremos en el Capítulo 2 y al posterior análisis del Capítulo 3) a la capacidad y a la particularidad de quienes forman parte y se identifican con el Subsistema Alternativo en tanto ponen a disposición de la práctica teatral no sólo sus conocimientos artísticos sino también sobre diversos oficios y tareas de diversa calificación. Así, el término siguió siendo utilizado ampliamente tanto en el campo de la producción artística como teórica²³. La siguiente cita de Roberto Perinelli, es ilustrativa de su significación abarcativa:

Tómese nota del uso del término “teatrista”. Fue utilizado por considerar que es el que mejor identifica a los profesionales del teatro de todos los tiempos, que si bien destacaron y progresaron en un rubro preciso, por lo general se involucraron en todo el proceso de llevar los textos dramáticos al escenario. Teatristas fueron los griegos, lo fue Lope de Vega y lo son los tantos que, contemporáneamente, animan el teatro de Buenos Aires. Esta histórica multifunción del hombre de teatro, se explica acaso con

²³ Pellettieri, 1992; Bayardo, 1997; Pinta, 2005; Dubatti, 2010; Villalobos, 2016; Perinelli, 2017, entre otrxs. --

un solo ejemplo, el de Molière, que no obstante fantástico poeta, creador de la comedia moderna, fue asimismo eficiente director de compañía. empresario perspicaz y gran actor cómico. (2017: 9)

Dicho todo esto, y luego de esta introducción, la estructura de esta tesis se completa con cuatro capítulos y un apartado de conclusiones cuyos contenidos resumimos a continuación.

Esbozo de contenidos

En el primer capítulo abordamos el contexto en el que se desarrolla la actividad teatral del Subsistema Alternativo. Como aspectos relevantes para enmarcar el trabajo describimos un contexto social e histórico tanto para el país como para la ciudad, así como las particularidades del campo teatral porteño. En ese marco, caracterizamos al Subsistema Alternativo a partir de los actores intervinientes y en virtud de sus formas de producción, de organización y de las relaciones de producción que establecen. Por último, las políticas culturales de fomento de la actividad serán una variable importante en nuestro análisis, pues en el período analizado cumplieron una función relevante de apoyo y legitimación de la actividad. De este modo se desarrollará el eje diacrónico, donde se observan los cambios y las transformaciones en virtud del contacto con la serie social general y la situación cultural en particular.

Este capítulo está estructurado en cinco apartados: los primeros tres corresponden al contexto social y político nacional, el contexto social y político de la ciudad de Buenos Aires y la relación entre dichas jurisdicciones. Luego, en el cuarto apartado describimos el panorama de la producción teatral entre 2003 y 2015 dando una semblanza de la actividad en el marco del Subsistema Alternativo, entendiéndolo como un territorio de construcción de vínculos. Por último, y puesto que concebimos a dicho subsistema como un vehículo de pensamiento y agente productor de un material significativo determinado por un sistema de relaciones sociales dentro del cual la creación artística es atravesada por intereses, demandas y conflictos en la que predomina la forma de organización cooperativa, en el quinto apartado abordamos a los actores intervinientes. Y estos últimos tres son: la intervención estatal en las artes escénicas desde la perspectiva nacional a través de la Ley N° 24800/97, desde el gobierno porteño a través de la Ley N° 156/99 y la dimensión política de lxs teatrístas conformada por sus condiciones de producción, su modo de organización y las relaciones de

producción abordadas en el marco del análisis del eje diacrónico que planteamos. En cuanto a la intervención del Estado a partir de las herramientas para el fomento de la actividad teatral no oficial, damos relevancia a la perspectiva de Víctor Abramovich ya referida en relación con la legislación teatral, pues los regímenes de subsidios a la producción teatral vigentes tanto en el ámbito de la ciudad como en la nación estuvieron determinados por ella.

Respecto de lxs teatrístas, lxs definimos en virtud de las condiciones de producción en las que se desarrollan, el modo en que se organizan y las relaciones de producción que establecen. Para esto último, realizamos una caracterización que propone ser un aporte metodológico a partir de la descripción del teatro alternativo desde un punto de vista político. Para ello tomamos al abordaje de Antonio Gramsci (1924) en torno a las cuestiones en común que tienen lxs sujetos no por realizar una misma actividad sino por compartir el tipo de relaciones que establecen en el marco de esa determinada actividad.

Así, definimos a los actores intervinientes a partir de las relaciones de producción establecidas, teniendo en cuenta la forma de organización que determinó el modo de interacción y los vínculos constituidos: la conformación de cooperativas. Es aquí donde ubicamos el núcleo del capítulo, centrado en la precariedad que encubre esta forma de organización. Para ello nos preguntamos: ¿en qué condiciones se desarrollaba la práctica teatral y cuáles eran las relaciones que, en el marco de una organización cooperativa, se establecían? ¿Cómo se vincularon los actores intervinientes? De esta manera, describimos al subsistema Alternativo concibiéndolo no como una estructura unívoca y cerrada sino, en perspectiva de Pierre Bourdieu, como aquel universo que por sí mismo determina las formas en que cada artista o colectivo, atravesadx por variables económicas y sociales, desarrolla sus espectáculos y también ubica históricamente su actividad. En este capítulo, cobra relevancia también dar cuenta del lugar que ocupó la función de la producción, así como su legitimidad y reconocimiento en el campo teatral, lo que contribuye a precisar las condiciones en las que se desarrollaba un proceso de producción. Entendemos que la observación de esta función es un aspecto necesario para completar nuestro análisis de las formas de producción teatral. Visibilizar tareas y roles nos permite reconocer su valor funcional y su relevancia en el proceso creativo.

Luego, en el segundo capítulo abordamos el eje sincrónico, es decir, las formas de creación y de producción del teatro alternativo a partir del análisis de las concepciones artísticas de lxs teatrístas, los hábitos, prácticas e imaginarios que se evidencian en los procesos creativos de las obras que conforman nuestro corpus, así como en lo manifestado por

nuestrxs entrevistadxs. La caracterización de las formas de producción está organizada en tres apartados. El primero refiere a la praxis de lxs teatristas, que, a su vez, está definida por dos variables: la primera es la creación escénica para la que planteamos dos abordajes respecto de cómo lxs creadores la conciben, en términos ideológicos y prácticos, “Actuación subordinada” y “Actuación soberana”.

La segunda variable está dada por cómo lxs teatristas definen su práctica y también a sí mismos en el marco de la propia organización de su actividad, y las relaciones de producción que lxs teatristas establecen entre ellxs. El segundo apartado ubica al proceso creativo en el marco de las etapas de producción conforme el modelo ya referido. Finalmente, el tercer apartado refiere a las formas de producción del teatro alternativo desde la perspectiva de la relación entre el Estado y la producción artística, partiendo de la conflictividad que se manifiesta al enfrentarse un organismo que opera a través de una necesaria estructura burocrática, y un actor social, lxs teatristas, que aspiran a desarrollar su tarea con una completa libertad creativa.

En este punto, aclaramos algunas observaciones que orientan el análisis: volvemos al abordaje de Gramsci que analiza a los sujetos (lxs teatristas en nuestro caso) observando al conjunto de relaciones sociales en las que se desempeñan, pero lo hacemos poniendo el foco en la subjetividad de lxs teatristas hacia la propia práctica. En cuanto a las relaciones de producción, desde lo metodológico, damos cuenta de elementos en común definidos a partir de la descomposición de las etapas de cada proceso de producción. En ese marco, analizamos elementos que, dentro de los procesos creativos, nos permiten identificar y observar los siguientes factores: estrategias de producción, características de los procesos de creación (el aspecto interno de la obra), objetivos y emergentes artísticos (teniendo en cuenta la existencia de una poética reconocible).

Respecto de los procesos creativos específicamente, la ausencia de hegemonía del texto dramático en el hecho teatral estructura la perspectiva que adoptamos para el abordaje interno de las obras, pues tomamos varios espectáculos que se alejan del modelo de representación clásico, cuya progresión narrativa está determinada por la relación causa-efecto. Aquí, nos centramos en la actuación como eje de análisis, situada en el proceso de ensayos y vinculada a la situación de improvisación. Desarrollamos las dos concepciones ideológicas que dan cuenta de las formas de abordar la actuación por parte de cada artista, y que evidencian sus hábitos, imaginarios, metodologías, estrategias y poéticas. Si bien consideramos que, en el Subsistema Alternativo, la independencia creativa, la autogestión y la

organización colectiva son denominadores comunes, las formas de producción son diversas y las obras que de ellas resultan son múltiples. En síntesis, el objetivo central de este capítulo es caracterizar los modos de producción en virtud de la diversidad de formas de creación y de elementos significativos en tanto son objetivamente identificables: intentamos describir los modos de producción antes que prescribirlos.

En el tercer capítulo desarrollamos los múltiples aspectos que constituyen la relación objeto de nuestra investigación. Entonces, para desarrollar la tesis de trabajo que plantea la existencia de un vínculo determinante y recíproco entre los modos de producción y las obras resultantes, definimos a la estructura en la que se da esta relación como "un espacio de posibilidades" en palabras de Pierre Bourdieu (1997: 53). Este espacio es una amalgama constituida por la organización y la creación artística en donde cobra profunda relevancia el factor humano mencionado por Marisa de León (2012) entre las diversas variables que intervienen en el vínculo entre teatristas y Estado. Analizamos aquí esta relación desde el abordaje del crítico literario Idelber Avelar (2000), quien reflexiona críticamente en torno al otorgamiento de apoyos a la creación por parte del Estado en forma de fondos públicos concursables, y observa las particularidades que se suceden cuando éste se convierte en patrocinante de la actividad artística. Por último, damos cuenta de dos aspectos que consideramos centrales a la hora de pensar el carácter artesanal y el factor humano como aspectos determinantes en la creación dentro del subsistema teatral alternativo: la precariedad estructural y la dependencia, y el carácter contingente de las obras.

El cuarto capítulo tiene una dimensión singular en tanto cumple con la función de enfatizar un aspecto que observamos como esencial en el modo en que se dieron las relaciones entre las formas de producir y las obras resultantes del período; nos referimos al vínculo entre el Subsistema Alternativo y el Estado. Puesto que abordamos una etapa en la que se dio una fuerte intervención del Estado en la actividad teatral, ya sea en forma explícita a través de instrumentos de financiamiento a la producción de obra tanto de la nación como de la ciudad de Buenos Aires (transferencia monetaria directa) cuya efectividad puede discutirse, o con ciertas reducciones impositivas (transferencia monetaria indirecta). Sumado a ello, en virtud de que hemos observado que esta intervención evidenció profundas deficiencias en cuanto a la normativa orientada a regular la actividad así como a su implementación, creímos pertinente dedicarle un apartado específico, enfocándonos en el carácter conflictivo de la relación entre ambos actores sociales.

Entonces, como ya mencionamos, para analizar esta relación utilizamos el razonamiento del politólogo Eduardo Rinesi (2003) en torno a la tragedia, en cuanto a que utiliza algunos de sus elementos conceptuales como instrumento teórico para abordar cuestiones de la práctica política. En nuestro caso, dicha perspectiva nos es útil para esclarecer aspectos de las políticas culturales tanto de la nación como de la ciudad de Buenos Aires. Puesto que describimos al teatro como un sistema de relaciones sociales donde el proceso de producción aparece como un territorio en el que se visibilizan diversas problemáticas, el punto de vista del trabajo de Rinesi nos permite abordar el conflicto desde una perspectiva que trasciende la dinámica contradictoria de un sistema de relaciones sociales que está en constante tensión.

Finalmente y como corolario, esta tesis se propone contribuir a la problematización de una práctica que consideramos estructural en el quehacer teatral, aportando definiciones y caracterizaciones que nos permitan pensar a la producción teatral en el Subsistema Alternativo, desde una perspectiva autónoma y situada, provista de una conciencia social y política en cuanto al rol que la producción cultural en general y teatral en particular, cumplen en la sociedad porteña. Apuntamos a contribuir a la discusión en torno a cómo es posible crear mejores condiciones de gestión, organización y creación para la producción teatral, proponiendo la reflexión crítica sobre la propia práctica así como también respecto de las políticas públicas destinadas a su apoyo y estímulo.

Capítulo 1

El eje diacrónico

1. Caracterización del Subsistema teatral Alternativo desde la perspectiva de la producción

Para definir el Subsistema teatral Alternativo consideramos las siguientes variables: el contexto social y político en la nación y en la ciudad de Buenos Aires²⁴, las particularidades del teatro producido en el período teniendo en cuenta sus cambios y transformaciones en virtud de su relación con la situación política y cultural, y los actores intervinientes. Entre estos últimos consideramos a lxs teatristas (caracterizados en función de sus condiciones de producción, el modo en que se organizan para el trabajo y las relaciones de producción que establecen) y a las formas en que tanto el Estado nacional como el gobierno de la CABA intervinieron en los procesos de producción teatral a través de los instrumentos de apoyo a la actividad teatral no oficial por medio de una política de subsidios a la producción de obra. En la nación, la intervención se dió a través de la Ley N° 24800/97 de injerencia en todo el territorio nacional poniendo el foco, en este caso, en la jurisdicción de la CABA, y la Ley N° 156/99 con incidencia, únicamente, en la misma ciudad.

Aclaraciones metodológicas

Las siguientes especificaciones se refieren a algunas cuestiones que consideramos relevantes a la hora de analizar los contextos de la nación y la ciudad en relación con la caracterización del Subsistema teatral Alternativo de la CABA.

En principio, consideramos las particularidades de la relación interinstitucional entre dos jurisdicciones (nación y ciudad) que poseen políticas públicas de apoyo a la actividad teatral no oficial de gran incidencia en la producción del período. Y puesto que Argentina es un país federal estimamos necesario dar cuenta de las implicancias de su organización política en las relaciones interjurisdiccionales. En el período analizado, se encontraban vigentes la Ley de Teatro N° 24800/97 de alcance nacional y la Ley del Régimen de Concertación para la Actividad Teatral no Oficial N° 156/99 de aplicación en el ámbito de la ciudad de Buenos Aires, ambas destinadas al fomento de actividad teatral explicitado en la denominación de

²⁴ En adelante la CABA.

esta última. Además, la ciudad poseía un estatus político autónomo desde la reforma constitucional de 1994. Esto significa que si bien no es un Estado, en tanto persista su designación como capital del país, ostenta un grado de autonomía territorial que le permite (desde 1996) elegir a su autoridad máxima (Jefe de Gobierno) a través del voto popular, de igual modo que a su cuerpo legislativo²⁵. Incluso ha redactado su Estatuto Organizativo, erróneamente denominado Constitución de la CABA. Es por ello que para caracterizar el Subsistema Alternativo de la CABA desde el punto de vista de los procesos de producción, analizamos de manera relacional el contexto nacional y el de la CABA, y en ese marco, su ley de fomento del teatro, sus gestiones de gobierno y a quienes desarrollaban la práctica teatral.

Entonces, en virtud de las particularidades locales y de su relación con el ámbito nacional, tomamos el trabajo de Claudia Bernazza y María Celeste Pascual (2014) respecto de la trama de relaciones que estructuran la organización del Estado nacional. Las autoras sostienen la necesidad de considerar lo que llaman “juego de las instituciones” al analizar las relaciones interestatales en virtud de los diferentes niveles que atraviesa la toma de decisiones en gobiernos que comparten territorialidad, y que implica que dicho proceso no es lineal. Si bien como aclaramos, la ciudad no es un Estado, su estatus de ciudad autónoma habilita una modo de organización y un nivel de autogobierno factible de analizarse desde la perspectiva de las relaciones interjurisdiccionales planteadas.

Al mismo tiempo, para pensar la simultaneidad de gestiones en la ciudad y la nación es necesario tener en cuenta, no sólo la estructura jurídica y normativa que las organizaba en pos de una convivencia de soberanías con asimetría jerárquica, sino también los vínculos informales que entre los gobiernos se establecieron en términos de comunicación, de acuerdos y de las relaciones interpersonales que se dieron entre los actores responsables. Como planteamos en la introducción, nos referimos a lo que Valeria Serafinoff (2012) entiende que deviene de la forma de organización en la administración de un país federal como la Argentina, y que es la co-existencia de territorios (en términos políticos) que obliga a la superposición de decisiones burocráticas.

Finalmente, asumimos los interrogantes planteados por José Luis Coraggio (1991) en cuanto a qué es necesario advertir a la hora de observar la superposición de gestiones. Para ello debemos tener en cuenta que existen intereses contradictorios entre el ámbito local, sus

²⁵ Hasta ese momento si bien también era la capital del país, ostentaba el grado de municipio de la provincia de Buenos Aires y su intendente era designado por el Poder Ejecutivo Nacional (que tenía control pleno sobre las jurisdicciones subnacionales) y poseía un Consejo deliberante que regulaba la vida ciudadana a través de Ordenanzas municipales.

territorios aledaños y el resto del país, y que dichos intereses serán detentados por fuerzas ideológicamente opuestas. Así, aparecen cuestiones relacionadas a la afirmación de la identidad local a la vez que la nacional, y a la estrategia desarrollada, en el marco de la dinámica entre alianzas y oposiciones existentes también en el campo local y nacional simultáneamente.

La segunda aclaración corresponde al período analizado, ubicado en el marco de un proceso de globalización. Entendemos que las relaciones entre ciudad y nación no pueden dissociarse de otro aspecto importante que se vincula con las particularidades de la ciudad al inicio del período. Nos referimos al paradigma mundial vigente, instaurado en los 90 en América Latina (antes transitado por Europa en los años 80) que revalorizó a la ciudad como unidad productiva, en tanto centro impulsor de innovaciones en el campo de la gestión. Este discurso, hegemónico en la época, promovió la planificación estratégica y la descentralización de la gestión, priorizando el rol de las ciudades como administradoras. Este modo de gestión estatal tuvo como rasgo distintivo que la determinación e implementación de políticas públicas no aparecía como imposición de un órgano de poder superior (de arriba hacia abajo) sino que resultaba de una toma de decisiones colectiva, democrática y participativa de los diversos actores involucrados dentro del ámbito local (de abajo hacia arriba).

En este punto y para evitar miradas ingenuas, recordemos que este enfoque de gestión “estratégico y participativo” se popularizó en un contexto de aplicación de políticas neoliberales por parte de diversos gobiernos latinoamericanos (el argentino entre ellos) promovido en nuestro continente por las agencias de cooperación internacional que impulsaron programas de modernización del Estado, auspiciados por organismos multilaterales de crédito. Desde las diversas usinas hegemónicas se puso énfasis, entre otras cuestiones, en definir un nuevo rol para los municipios. Así, este discurso atravesó la gestión de la ciudad de Buenos Aires, desde fines de los noventa, persistiendo en el período analizado.

Como última precisión, y puesto que en la Introducción a esta tesis hicimos referencia al modo de producción capitalista estructurante de nuestra sociedad, cabe aclarar que esto implicó que todas las actividades sociales estén atravesadas por parámetros mercantiles (herencia de la década del 90). Es decir, amén del cambio de paradigma que se evidenció en el proyecto político del gobierno nacional, que tendió a fortalecer la capacidad productiva local, redistribuir ingresos e implementar políticas inclusivas, recuperando valores identitarios vinculados a la cultura del trabajo y la justicia social, no se logró modificar una desigualdad

económica estructural en la que el predominio de valores mercantiles se mantuvo vigente.

1.1. El contexto social y político nacional

En términos generales, el inicio del período estuvo marcado por la reversión de un contexto social de desintegración y fractura que encontró su punto más alto en el estallido de diciembre de 2001. Como resume Daniel Franco:

En los meses previos y posteriores a diciembre de 2001, el índice de desempleo y de medición de población por debajo de la línea de pobreza llegó a valores hasta ese momento desconocidos. Se impuso en el plano económico la bancarización forzada (...) a lo que se sumaron los “saqueos” a comercios y supermercados en el Gran Buenos Aires y el estallido de una rebelión popular seguido de una salvaje represión policial, que dejó muertos, heridos y detenidos, la cual desembocó en una crisis institucional que se llevó consigo a cuatro presidentes en el término de semanas. (...) En el plano laboral, todo esto se tradujo en la expulsión de grandes contingentes de trabajadores a las filas del desempleo, la exclusión y la pobreza, y la ampliación de la brecha entre ricos y pobres hasta valores desconocidos para el país. (2011: 58)

El año 2003 comenzó con la promulgación de la Ley 25.684/03 que habilitó las elecciones presidenciales de abril de ese año. Esto cerró el período de anemia estatal que había quedado en evidencia a finales de 2001. Luego de diversas gestiones orientadas en un camino de liberalismo económico y neoliberalismo posterior asumió un gobierno que, restaurando la doctrina del primer peronismo, retomó las ideas de independencia económica y justicia social. Y lo hizo revalorizando la práctica política como herramienta de debate y participación ciudadana. Las tres gestiones que se sucedieron en el período (Néstor Kirchner 2003-2007 y Cristina Fernández de Kirchner 2007-2011 y 2011-2015) mantuvieron como eje central la reactivación del rol del Estado como garante de derechos y promotor de la inclusión social. Este proyecto se caracterizó por implementar políticas públicas orientadas a una ampliación de ciudadanía a partir de una concepción del Estado como motor de desarrollo, junto a la idea de que la política era la que debía gobernar a la economía y no a la inversa. Como bien resumen Fernando Porta, Juan E. Santarcángelo y Daniel Schteingart:

En la concepción de este proyecto político, la inclusión social quedó íntimamente asociada a la procura de mejoras en los niveles de empleo, en los salarios reales y, por ende, en la distribución del ingreso; la búsqueda de un crecimiento acelerado a través de incentivos permanentes a la expansión de la demanda fue el modo predominante para alcanzar tales objetivos. (2017: 100).

Entonces, a partir de mitad de 2003, se pusieron en marcha diversos programas y acciones de la (entonces) Secretaría de Cultura de la Nación con el objetivo de “concretar un proceso de descentralización y respeto por la diversidad, comprometida en promover todas las formas posibles para la autovaloración, el registro de la memoria colectiva y la creatividad de todos los argentinos²⁶.” Así, se elaboró un Proyecto de Ley de Mecenazgo, se constituyó el Comité Argentino de Lucha contra el Tráfico Ilícito de Bienes Culturales y se implementaron los Programas “Murales con jefas y jefes de hogar”, “La música de Todos”, “Música en las fábricas” y se realizó el “Festival Guitarras del mundo”. También se llevaron a cabo programas culturales de inclusión social y una amplia actividad en cuanto a asistencias artísticas y técnicas, orientadas a atender las necesidades de instituciones públicas y privadas de todo el país.

En cuanto a la actividad teatral, estamos en una etapa en la que se dió una fuerte intervención del Estado nacional, evidenciada en la puesta en vigencia plena de la Ley 24800/97 a través de la modificación en 2003, y luego en años siguientes, de diversos artículos que hacían a su reglamentación. Nos referimos a los Decretos del Poder Ejecutivo Nacional números 815/2003 (sobre la redistribución de fondos del organismo) y 1022/2003 (sobre la integración del Consejo de dirección, sus funciones y sus recursos), que si bien fueron emitidos por el Presidente provisional Eduardo Duhalde, sentaron un precedente positivo para reactivar la actividad. Luego, ya con Cristina Fernández a cargo del Poder Ejecutivo, se emitieron los decretos 835/2009 (sobre las remuneraciones de los miembros del Consejo de dirección) y 660/2011 (sobre las remuneraciones de los representantes provinciales y de los miembros del Consejo de dirección). Ello da cuenta del interés del gobierno por apoyar y promover la actividad. Es en ese marco que se implementó el Régimen de Concertación para la Actividad Teatral No Oficial, que instrumentó los subsidios a la producción de obra otorgados por el Instituto Nacional del Teatro²⁷, autoridad de aplicación de

²⁶ Según el catálogo de la Secretaría de Cultura de la Nación del año 2004.

²⁷ En adelante el INT.

la Ley N° 24800/97. Cabe aclarar aquí que la recuperación de la actividad en los organismos públicos dedicados a la cultura, luego de la crisis institucional general, fue lenta y trabajosa. En 2003, el INT estuvo largos meses acéfalo a pesar de tener definido a su director ejecutivo y a fin de ese año su presupuesto fue reducido casi a la mitad. Pero una vez que su director ejecutivo fue puesto en funciones la actividad comenzó a ser planificada y ejecutada durante todo el período sin interrupciones.

Cabe aclarar, que la relevancia del INT para la actividad fue tal, no sólo en cuanto a la política de subsidios desarrollada, sino como actor central en la promoción de la integración territorial a partir del desarrollo de importantes circuitos teatrales en todo el país. Bastan algunos ejemplos para ilustrar aquel paisaje federal. El proyecto denominado El teatro del mundo en Argentina (2006) contó con una programación integrada por colectivos argentinos, latinoamericanos y europeos en el marco de siete festivales realizados dentro de Argentina. Esto conformó un circuito que fue creciendo anualmente y al que se fueron agregando nuevos festivales provinciales. Cuatro años más tarde, se realizó una nueva experiencia que incluyó 200 localidades del país, muchas de ellas distantes de las capitales de provincia, es decir, de los tradicionales polos de producción. Esto último implicó que muchas comunidades comenzaron a participar del fenómeno teatral y que sus artistas encontraron posibilidades de divulgar su producción fuera del ámbito local, en un marco contenedor y potenciador. A ello sumamos la Fiesta Nacional del Teatro que si bien data de 1985, es recién en 2004 que abandona la idea de realizarse en las ciudades capitales para comenzar a desarrollarse en el interior de cada provincia. Así, se llevó a cabo en Rafaela (Santa Fe) y posteriormente, en General Roca, Villa Regina y Cipolletti (Río Negro). Luego se volvió a las capitales: en 2006 en la CABA, en 2007 en La Rioja, sumándose en años subsiguientes, Formosa, Resistencia (Chaco) y La Plata (provincia de Buenos Aires).

Finalmente en 2012 se llevó a cabo el 7^a Circuito Nacional de Teatro llegando a Jujuy, Salta, Tucumán, Santiago del Estero, Chaco, Corrientes, Formosa, Santa Fe, Mendoza, San Juan, Córdoba, Entre Ríos, Buenos Aires, San Luis, La Pampa, Neuquén, Chubut, Santa Cruz y Tierra del Fuego. Por último agregamos el Festival Argentino de Teatro de Santa Fe (desde 2006), el Festival de Teatro de Rafaela en la misma provincia (desde 2003), el Festival Andino Internacional de Teatro al pie del Aconcagua en Mendoza (desde 2005) y la Muestra de Teatro De la idea a la puesta en Chaco (desde 2006). Estos breves ejemplos permiten dar cuenta de la dimensión de la actividad a partir de la intervención del INT, lo que nos permite pensar el rol del Estado para potenciar una actividad en términos de producción, circulación y

exhibición en un territorio tan vasto como desigual.

1.2. El contexto social y político de la ciudad de Buenos Aires

En cuanto a la organización política de la CABA, debemos considerar la multiplicidad de conflictos sucedidos entre diciembre de 2004 y diciembre de 2007, y el cambio de paradigma que produjo la administración que gobernó (por dos períodos consecutivos) hasta diciembre de 2015. Esta complejidad la hemos subsanado metodológicamente, dividiendo el período en tres etapas: la primera comprendida desde la asunción del Jefe de gobierno Aníbal Ibarra en diciembre de 2003 (reelecto para su segundo mandato) hasta la crisis provocada por la denominada tragedia de Cromañón en diciembre de 2004²⁸. La segunda etapa está comprendida entre enero de 2005, cuando se inició el proceso de suspensión del Jefe de gobierno que culminó con su destitución²⁹, y diciembre de 2006 cuando perdió las elecciones Jorge Telerman, que como vice-jefe había reemplazado a Ibarra y fue el candidato de la misma fuerza política. La tercera etapa involucra las dos gestiones de gobierno de Mauricio Macri (2007-2015). Entonces, mientras la Nación comenzaba un lento proceso de recuperación del aparato productivo y del tejido social, en la CABA se sucedieron una serie de acontecimientos que volvieron altamente conflictivas las gestiones de gobierno, cada una por diversos motivos.

La primera etapa estuvo atravesada por la idea de una recuperación nacional, conforme el cambio de aire expresado en la nación a raíz de la asunción del Presidente Néstor Kirchner en mayo de 2003 y fue bien recibida por Aníbal Ibarra, el jefe de gobierno reelecto en diciembre del mismo año. Éste último, así como en su primer mandato había manifestado su compromiso con la defensa de lo público; en la asunción de esta segunda gestión, se refirió a una etapa de “reconstrucción”. En un clima de progresismo político, al año siguiente se modificó el Código de Convivencia Urbana eliminando los edictos policiales e instaurando el concepto de "tolerancia" en la vida pública. En cuanto a la vida cultural específicamente, se lanzó el Observatorio de Industrias Culturales coordinado por el cineasta e investigador Octavio Getino, con el objeto de establecer vínculos entre los sectores privado, público, académico y creativo e involucrarlos en el análisis de las políticas culturales públicas.

²⁸ Nos referimos al incendio producido por una bengala disparada en el interior del espacio República de Cromañón, ubicado en el barrio de Once de la ciudad, durante un recital del grupo de rock Callejeros. El hecho de que las puertas de emergencia estuvieran cerradas desde afuera impidió la evacuación del público a tiempo, resultando 194 personas muertas y decenas heridas.

²⁹ En virtud de lo ocurrido en República de Cromañón.

Como ya mencionamos, la gestión de la ciudad de Buenos Aires desde fines de los noventa, estuvo atravesada por el discurso de la planificación estratégica local, lo que quedó expuesto en el Plan estratégico Buenos Aires 2010 presentado en sociedad en 2004³⁰. Para su confección estuvo en funcionamiento el Consejo de Planeamiento Estratégico que operó en dos períodos: 2002-2004 y 2004-2006. En una primera etapa de elaboración de diagnóstico, se contó con la participación de profesionales del sector cultural, público y privado. Se generaron espacios de discusión en torno a la problemática sectorial de las diversas disciplinas que integraban el campo cultural, y para ello se organizaron comisiones temáticas, divididas entre aquellas que operaban de modo transversal³¹ y aquellas específicas de cada sector³². Lo proyectado en el campo cultural en 2002 se pensó para apoyar y potenciar la creación artística y estaba dirigido a lxs creadorxs individuales e independientes y al pequeño y mediano emprendedor cultural. Luego, el período 2007-2010 tendría una fase expansiva hacia el exterior, pensada como un plan de internacionalización de la cultura porteña. Para ello se determinaron áreas críticas de la cultura porteña que requerían un abordaje especial a mediano y largo plazo. Entre ellas, se mencionaban la ausencia de una visión estratégica para la planificación de las políticas culturales³³ y la falta de articulación entre organizaciones e instituciones públicas y privadas que integraban el campo cultural tanto en el plano económico³⁴ como participativo, en cuanto a su diseño e implementación. Pero nada de esto sucedió.

Diversas notas y entrevistas en periódicos de la época hacen referencia al año 2003 como “de incertidumbre” en el campo cultural. Si bien se abrieron nuevas salas y se produjeron estrenos, al mismo tiempo se alude a las políticas erráticas en los organismos dedicados a subvencionar al teatro y a la falta de transparencia en sus acciones. El escaso presupuesto de Proteatro, el organismo de fomento de la actividad teatral no oficial de la ciudad, cuyo reclamo de aumento no fue escuchado, también es mencionado por el periodismo. Y, si bien la designación de un nuevo Secretario de Cultura (Gustavo López³⁵) generó expectativas y la actividad teatral evidenció cierto dinamismo, sus políticas de

³⁰ Sobre este Programa y su planificación sólo realizamos una observación descriptiva pues no es tema de análisis en nuestro trabajo.

³¹ Patrimonio, Cultura y formación, Cultura y educación, Cultura y medios de comunicación, Cultura y legislación, Cultura y política; y Cultura y economía.

³² Escénicas, Audiovisuales, Música, Plástica y Letras.

³³ Según algunas propuestas en materia de cultura definidas en un Plan Estratégico de Cultura de 2001 y luego, en los Ejes Estratégicos para la Gestión 2003-2007.

³⁴ Aquí se planteaba potenciar el rol de las industrias culturales y las formas de mecenazgo y patrocinio.

³⁵ Con designación desde diciembre de 2003 hasta marzo de 2006.

fomento se mantuvieron con acciones mínimas. Entre ellas, mencionemos algunas actividades de Proteatro como las Jornadas Todos al teatro que incluían funciones de obras de teatro a precios populares, así como ensayos abiertos y mesas redondas con entrada libre y gratuita realizados en el Centro Cultural Adán Buenosayres. Esta propuesta fue una reedición de su homóloga realizada en 2002. Luego, y a pesar de todo el discurso en torno a la elaboración del mencionado plan estratégico, sus acciones no se ejecutaron. Del mismo modo, los Ejes Estratégicos³⁶ que el Secretario de Cultura había presentado tampoco significaron cambios concretos, ni puesta en práctica alguna que dinamizaran la gestión. En ese marco, sucedió Cromañón en diciembre de 2004 y la parálisis en la actividad fue total.

La segunda etapa se inició, conforme el cierre de la etapa anterior, con el direccionamiento de recursos hacia la crítica situación desatada en los espacios culturales por la tragedia de Cromañón. Esto fue evidente en los primeros días de enero de 2005, cuando el gobierno ordenó un gran operativo de control realizando inspecciones en diversos espacios culturales. Puesto que estos controles se basaron en normas antiguas y desactualizadas³⁷ las clausuras comenzaron a suceder de inmediato. Esta contradicción entre la realidad de los espacios y la normativa, obsoleta pero vigente, continuó durante todo ese año, que elevó su clima conflictivo en noviembre al ser suspendido de sus funciones³⁸ el Jefe de gobierno. Luego, el 7 de marzo de 2006, Ibarra fue destituido. Lo reemplazó³⁹ el Vicejefe de gobierno Jorge Telerman, que mantuvo el cargo hasta el final del mandato.

Vale agregar aquí algunas observaciones al respecto de la breve gestión de Telerman como responsable del Ejecutivo. En primer lugar, elevó de rango a la Secretaría de Cultura, transformándola en Ministerio y sustituyendo a Gustavo López por Silvia Fajre (quien permaneció al frente del área hasta diciembre de 2007). En segundo lugar, abrió la puerta para que el gobierno abordara proyectos en sociedad con actores privados a partir del cambio de jerarquía del organismo. Por último, durante los dos años que duró la gestión de Fajre al frente del Ministerio, la participación del presupuesto del área de Cultura en el presupuesto de la CABA no tuvo variaciones relevantes⁴⁰.

³⁶ Los ejes referidos eran los siguientes: 1. La Cultura de la solidaridad; 2. Una gestión descentralizada y transparente junto a los vecinos; 3. Una cultura de calidad; 4. El Patrimonio Cultural tangible e Intangible: resguardo y proyección de nuestra identidad cultural y 5. La cultura como factor de desarrollo económico. (Fuente: CEDOM).

³⁷ Ordenanzas municipales N° 24654/69 y N° 42546/87.

³⁸ El Jefe de Gobierno fue suspendido en noviembre de 2005 a los efectos de iniciarse el proceso de juicio político que resultó en su destitución.

³⁹ Según normas de acefalía.

⁴⁰ Los números fueron los siguientes: 3.82 en 2006 y 3.28 en 2007.

Entonces, mientras se desarrollaba la crisis política e institucional, el gobierno porteño intentó por diversos medios resolver los conflictos con los espacios culturales y lxs artistas corrigiendo normativas que regulaban prácticas cuya perspectiva era arcaica pero que se mantenían vigentes en cuanto a su aplicación, a través de la modificación de ordenanzas municipales o bien de la elaboración de nueva reglamentación. Así, la etapa finalizó en medio de desacuerdos con los espacios culturales, artistas, colectivos, dueñxs y administradorxs de salas, y el intento de algunxs funcionarixs por saldar el problema de las habilitaciones con una ley específica para los pequeños teatros del Subsistema Alternativo. En ese contexto, se realizaron las elecciones de las que resultó vencedor el partido político Compromiso para el cambio⁴¹, en lo que además constituyó su primer ejercicio de gobierno desde su fundación en 2005, ubicando en el Ejecutivo porteño a Mauricio Macri.

Para concluir, salvo algunos proyectos vigentes que tuvieron continuidad, el Plan Estratégico fue desplazado por las urgencias coyunturales, los recortes presupuestarios del inicio de gestión y las consecuencias del incendio de Cromañón. Y en cuanto al paradigma de política cultural, la síntesis de estas dos etapas y de la gestión de Ibarra (concluida por Telerman) que además fue continuidad de su período anterior, podemos definirla con las palabras de Liliana Raggio:

(...) aún con las tensiones derivadas de la realización de megaeventos y el comienzo de la asociación con el sector privado, esa impronta de democratización y participación se mantuvo en la política cultural de la ciudad, hasta el advenimiento de la gestión macrista. (2013: 142)

Durante la tercera etapa, se desarrollaron las dos gestiones de Mauricio Macri a cargo del ejecutivo porteño. Quien, desde el inicio, dió un giro completo a la gestión promoviendo como política general, la participación privada en todas las áreas. En cuanto al conflicto descripto en la etapa anterior, con el objeto de saldarlo se creó por Decreto, en 2008, una Unidad Especial que trabajó en la elaboración de normas que encauzaron la burocracia de las habilitaciones. Por lo demás, a partir de esta administración la geografía porteña se fue modificando atendiendo a las necesidades de la especulación financiera e inmobiliaria, acompañadas por un discurso foráneo donde la ciudad, en términos culturales, era una marca.

⁴¹ Fundado por Mauricio Macri, en 2008 renombrado como Propuesta Republicana; utilizó luego la sigla PRO.

En el mismo sentido, se profundizaron las desigualdades tanto materiales como simbólicas, reservándose el acceso a la producción, al consumo de bienes culturales y al ejercicio de la expresión en términos de derechos, a los sectores medios y altos, en términos de poder adquisitivo. Y en cuanto al vínculo con lxs trabajadorxs públicxs porteñxs, recordamos la conflictiva relación desde el inicio de esta gestión. A principios de 2008 se intervino la Obra Social de la ciudad de Buenos Aires y, posteriormente, se dio inicio a una reforma estructural de la administración pública de la ciudad implementada con centenares de despidos en las principales áreas de gobierno: en lxs trabajadorxs públicos de los tres poderes de la CABA, lxs de educación y lxs de salud; sosteniendo también un clima de confrontación constante con la comunidad artística y cultural.

Respecto del perfil de la gestión cultural de la ciudad, podemos establecer un antes y un después de diciembre de 2007, cuando asumió la fuerza política presidida por Mauricio Macri. Hasta ese momento y como ya describimos, la gestión había mostrado sus constantes contradicciones desarrollando políticas en algunos casos con buenas intenciones y continuidad, como el sostenimiento del Programa Cultural en Barrios⁴² iniciado con el retorno a la democracia o Estudio abierto⁴³, desarrollado entre 2000 y 2006; y en otros casos, hubo acciones erráticas, inconclusas, personalistas y coyunturales, evidenciadas en acciones tales como grandes eventos públicos o la asociación con el sector privado para la realización de diversos proyectos, en un marco discursivo de democratización cultural y participación. Durante las dos gestiones de Macri como jefe de gobierno, la administración se reorientó inmediatamente a desarrollar el marco normativo que permitió la participación de actores privados en la administración de los recursos públicos.

Más allá de los cambios en términos burocráticos (se digitalizaron progresivamente los circuitos administrativos) la ruptura importante se dio en la relación del gobierno con su ciudadanía, lo que fue evidente en los niveles de conflictividad que fueron emergiendo en cada área y particularmente en el campo cultural. Para retomar el mencionado Programa Cultural en barrios y en virtud de su historia, comenzó en esta etapa su derrotero de desmantelamiento a través de la desfinanciación de la actividad, junto con la presión y el desgaste tanto de sus responsables como de sus destinatarios. La conflictividad mencionada, en el campo cultural, involucró tanto a artistas y gestorxs de centros culturales barriales como

⁴² Creado con el objetivo de recuperar el espacio público como centro de socialización, de encuentro, de expresión y participación colectiva desarrollando actividades artísticas y culturales.

⁴³ Festival multidisciplinario de arte (exposiciones, performances, música) organizado por la Secretaría de Cultura de la CABA y realizado en distintos barrios porteños.

a trabajadorxs del Ministerio de Cultura (entre sus áreas se encontraban la Dirección de Música, el Teatro Colón, el Teatro San Martín y los museos porteños). Agregamos, además, que según información publicada en el SinCA⁴⁴, el presupuesto porteño para el sector cultural en 2001 era de 4,57%, en 2007 fue de 3,52% y para 2014 había descendido al 3,01%.

Finalmente y para una mayor precisión, los investigadores Gabriel Vommaro, Sergio Morresi y Alejandro Bellotti establecen las cinco características que mejor definen la gestión de la CABA entre 2007 y 2015:

- 1) La promoción de una alianza entre el sector público y los actores privados en todas las áreas del Estado (...);
- 2) la movilización de la fuerza dispersa en las ONG -con las que PRO tiene tanta afinidad- en torno a programas públicos, en especial en las áreas sociales, que hicieron del voluntariado una política de Estado;
- 3) La continuación y la potenciación del atractivo de la ciudad mediante festivales, circuitos turísticos y espacios históricos, que convierten el turismo en una fuente fundamental de ingresos;
- 4) La defensa del statu quo de deterioro de la salud y la educación públicas, para lo que no se necesitaron grandes acciones: bastó con mantener los niveles de inversión histórica -o decidir una leve caída-, desalentar el ingreso de usuarios nuevos y financiar un poco más el sistema privado;
- 5) La transformación urbana que puso a disposición del mercado nuevas porciones del suelo urbano, junto con una inversión pública para el desarrollo de ciertas zonas, que aprovecharon los actores económicos más poderosos: una política que mejora el sur pero no siempre protege a sus habitantes. (2015: 187).

⁴⁴ Sistema de Información Cultural de la Argentina.

1.3. La relación entre jurisdicciones

Entonces, en términos comparativos y en cuanto a las relaciones entre nación y ciudad, mientras que las administraciones de la primera mantuvieron como eje central la recuperación del Estado a partir de un fuerte intervencionismo, protegiendo y ampliando derechos; en la segunda, entre 2003 y diciembre de 2007 (gestión Ibarra-Teclerman) se evidenció un intento de democracia participativa que no terminó de dinamizar la gestión, para, en las gestiones de Macri, colocar en el centro de la escena el dominio de lo mercantil, impregnando el campo de la administración pública con sus reglas. En este sentido, para pensar la simultaneidad de gestiones podemos decir que la relación entre jurisdicciones fue modificándose conforme fue cambiando el paradigma porteño, pasando de una incipiente afinidad que permitió en marzo de 2006 que el INT realizara en la CABA la XXI edición de la Fiesta Nacional del Teatro⁴⁵, en organización conjunta con la Secretaría de Cultura del Gobierno de la ciudad; a establecer una distancia con el paradigma nacional que se profundizó hasta quedar ubicados en polos opuestos.

Un ejemplo del cambio de perspectiva en la gestión de la ciudad son dos leyes sancionadas⁴⁶ a fines de 2006: la Ley N° 2176/06 de Promoción de los Derechos Culturales, sancionada en noviembre y promulgada en diciembre del mismo año, que afirma a la cultura como un derecho humano y universal; y por otro lado, la Ley N° 2264/06 de Régimen de Promoción Cultural, conocida como Ley de Mecenazgo, sancionada también en diciembre de 2006 y promulgada en enero de 2007 que permite que contribuyentes que tributan en la ciudad el impuesto sobre los Ingresos Brutos puedan destinar parte del pago del mismo al apoyo de proyectos culturales. La primera, cuyo espíritu coincidía con el de la gestión de gobierno nacional, hasta diciembre de 2015 siguió sin ser reglamentada, la segunda lo logró en 2007⁴⁷, abriendo su primera convocatoria en 2009 y recibiendo los primeros aportes en 2010. Es decir, se puso en vigencia apenas asumió Mauricio Macri.

Esta distancia entre los proyectos políticos porteño y nacional, se tradujo en una

⁴⁵ Cada Representación Provincial del INT organiza su Fiesta en cogestión con instituciones públicas y privadas. Participan espectáculos estrenados en cada territorio provincial. Las Fiestas Provinciales de Teatro tienen como misión generar un espacio de encuentro del teatro de la provincia, para propiciar el intercambio entre pares y con el público; y además seleccionar a los espectáculos que participarán en la Fiesta Nacional, representando a la provincia.

⁴⁶ Un dato no menor es que la sanción de las leyes se dió previo al cambio en la relación de fuerzas en la legislatura porteña y la llegada del PRO al Poder Ejecutivo de la CABA. Nos referimos a las elecciones de 2007, cuyo recambio de autoridades se llevó a cabo el 10 de diciembre.

⁴⁷ Decreto N° 886/2007.

comunicación compleja en términos de acuerdos y de relaciones interpersonales entre funcionarios responsables. Esta particularidad en las relaciones, en virtud de la superposición de territorios para la toma de decisiones, estuvo determinada por la mencionada oposición de las gestiones. Posición que se hizo ostensible durante las clausuras de espacios culturales en la CABA luego de la tragedia de Cromañón. Dicha situación visibilizó la discrepancia en la normativa vigente en cada jurisdicción, pues mientras el gobierno de la ciudad clausuraba salas teatrales y espacios culturales que perdían su habilitación legal por no cumplir con los requisitos de las ordenanzas municipales. Estos espacios, al momento de ser inhabilitados, tenían adjudicado un subsidio para funcionamiento aprobado por el Estado nacional, cuyo requisito era estar funcionando legalmente (esto incluía estar al día con las contribuciones impositivas y poseer habilitación de funcionamiento entre otros requisitos). En síntesis, salas con subsidio para funcionamiento otorgado por la Nación (por cumplir con el requisito de “estar funcionando”) eran clausuradas por la ciudad por no cumplir con los requisitos para funcionar. Vemos entonces, cómo las múltiples diferencias entre las administraciones, no sólo eran ideológicas, sino que se manifestaron en la práctica.

1.4. Panorama de la producción teatral 2003-2015

Respecto de la producción teatral específicamente, según consignan Adriana Libonati y Silvina Díaz (2015), sobre el final de la década del 90 el campo teatral transitó el mismo proceso de pauperización que vivía la sociedad de la que era parte, y frente a eso desarrolló estrategias de producción autogestiva. En CABA, el 2001 dejó como herencia el cierre de espacios tradicionales y la utilización de espacios no convencionales, así como el achicamiento presupuestario evidenciado en la reducción del valor de las entradas y el aumento de las propuestas “a la gorra”. En el inicio de 2003, en el Subsistema teatral Alternativo se manifestó un crecimiento cuantitativo en términos de estrenos y apertura de salas con el consiguiente aumento de la afluencia de público, aunque a costa del trabajo gratuito de muchos artistas y gestores, cuya precariedad laboral es de larga data. A ello se suman los subsidios percibidos tardíamente, que eran utilizados en su mayor parte para solventar, en el caso de espectáculos, rubros técnicos y servicios de intermediarios pero sin llegar a constituir fuente de ingresos para los artistas.

Del mismo modo, los espacios culturales, también generadores de ingresos para muchos artistas y docentes, y lugar de expresión para muchos alumnos que luego se constituían en público, continuaron luchando para sobrevivir. Puesto que ya aludimos al hecho de Cromañón, consignamos aquí un panorama que convivió con la coyuntura ya descripta e impuesta por la tragedia. En diciembre de 2005, el INT llevó adelante la Fiesta de Teatro de la ciudad de Buenos Aires, actividad que consistía en la selección de obras de la CABA para participar de la Fiesta Nacional del Teatro que se realizaba anualmente. Lo que siguió sucediendo cada año. Entonces, antes y después de Cromañón, el teatro siguió produciendo, con mayores o menores dificultades, en un período que se caracterizó por la superposición de sistemas y subsistemas⁴⁸, disolviéndose sus límites en algunas producciones y mezclando sus modelos y poéticas. En ese marco existieron múltiples expresiones artísticas.

En términos de producción teatral específicamente y en el marco del sistema capitalista que ya mencionamos, el teatro alternativo, como otras actividades sociales, también estuvo a su merced. El modo en que lxs artistas desarrollaron su práctica también fue atravesado por la lógica del mercado, pues amén del cambio de paradigma en la gestión nacional que ya indicamos, que tendió a fortalecer la capacidad productiva local, redistribuir ingresos y promover la inclusión, no logró modificar una desigualdad económica estructural en la que el predominio de valores mercantiles se mantuvo vigente. En el Subsistema Alternativo, la lógica mercantil procuró ocultarse. ¿Cómo? Aparentando un saludable desarrollo del subsistema, manifestado en la proliferación de estrenos y reestrenos pero imponiéndose implícitamente en las condiciones espaciales de exhibición que modificaron las condiciones de producción.

Con esto nos referimos a que la lógica mercantil se implantó en las siguientes variables: el modo en que las salas definían su programación en función de la venta de entradas: esto implicaba la decisión de mantener una obra en cartel en virtud de su caudal de público; la realización de contratos de sala breves con el objeto de mantener en cartel una alternancia de estrenos⁴⁹; la programación de múltiples obras por día en una misma sala, obligando a una logística de montajes, desmontajes, ensayos generales y técnicos cada vez más breves⁵⁰; la excesiva preocupación de los elencos por los requisitos y parámetros de

⁴⁸ Nos referimos a los Sistemas Público y Privado, y los Subsistemas Alternativo, Empresarial y de Inversor ocasional referidos en la introducción.

⁴⁹ Las funciones de estreno en el Subsistema Alternativo son las que suelen garantizar la sala llena.

⁵⁰ Esto también obliga a consensuar entre las obras programadas una planta de iluminación que no requiera grandes o complejas modificaciones. Lo que también se exigía en la escenografía. Esto claramente redundaba en un cambio ético y estético en cuanto a las decisiones de puesta en escena, y por ende, en el proceso de producción.

evaluación de los organismos que otorgan fondos públicos que requiere negociaciones a veces explícitas y a veces implícitas (las que desarrollaremos en la sección que aborda a lxs teatristas); el desempeño actoral (individual y colectivo) ligado a la proyección profesional y al éxito, vinculados a ideas de estatus, de carrera, de ascenso profesional; la cantidad de funciones proyectada no por la evolución del espectáculo sino por las exigencias de la sala y/o de los organismos de financiamiento u otras instituciones, entre las más evidentes.

En cuanto al perfil de obras del período, Díaz y Libonati describen un campo teatral porteño vasto y dinámico durante la primera década del siglo XXI, cuya caracterización toma como ejes “el espacio como categoría dramaturgica, el lenguaje y los signos escénicos, lo político y lo identitario, la ficcionalización de la realidad, las relecturas de piezas canónicas o la asociación del teatro con otras artes” (2015: 23). En este sentido, las obras más significativas se caracterizaron por evidenciar, como afirmaba Lehman, la centralidad del cuerpo del actor como elemento fundante del espacio escénico, cuestionando así, al decir de las autoras antes mencionadas:

(...) las tradicionales categorías espacio-temporales. (...) Estas tendencias, además, proponen un espacio de experimentación, considerado como una dimensión compositiva, que se reinventa, se transforma y se reorganiza en cada proyecto creativo, rediseñando permanentemente las normas escénicas (...). (2015: 24)

Entonces, en la primera década del siglo XXI y mitad de la segunda se produjeron muchas adaptaciones y reelaboraciones de textos dramáticos tradicionales, desde miradas novedosas entre las que aparecen las obras de nuestro corpus, así como también abordajes intertextuales de piezas reconocidas y planteos paródicos de homenaje o de cuestionamiento a formas y contenidos antes representados. Coexisten así, en el Sistema Privado, tres subsistemas de producción: el Empresarial, el de Inversor Ocasional y el Alternativo; este último si bien difiere de los dos primeros en cuanto a su lógica y condiciones de producción, comparte con ellos un interés comercial (aunque menor en términos de expectativas económicas). Por otro lado, es un momento de mucho flujo desde la CABA hacia diversos festivales internacionales u otros espacios de exhibición que desde el exterior dan legitimidad y visibilidad al teatro alternativo porteño. Esto está directamente vinculado a la lógica del mercado que instaló en esa mirada foránea las expectativas de financiamiento, prestigio y profesionalización ligadas a la retribución económica por la tarea. En muchos casos, esto

determinó un modelo de puesta en escena exportable: pocos intérpretes y un ostensible ahorro en la puesta en escena.

1.5. Los actores intervinientes

En este apartado, consideramos pertinente realizar la siguiente aclaración: puesto que nuestro análisis se circunscribe a los procesos de producción teatral específicamente, no incluimos a ninguna variable referente a la recepción de las obras: los públicos y las diversas perspectivas críticas tanto académicas como periodísticas. Si bien hemos definido a las obras como agentes transmisores de cultura, su proceso de producción específico tal como lo hemos descrito en la introducción, culmina cuando la obra se estrena, motivo por el cual no participa en él, ningún actor social vinculado al campo de la recepción. En cuanto a los procesos de producción en concreto, que según nuestro abordaje son determinados por cada proceso creativo, los desarrollaremos en el Capítulo 2.

1.5.1. El Estado nacional: la intervención a través de la Ley N° 24800/97

Entendemos que las leyes no constituyen un fin en sí mismas, sino que tienen un papel instrumental para el cumplimiento de los objetivos básicos del bien común y de satisfacción de las necesidades públicas. Y en ese sentido, entendemos que la promulgación de la Ley N° 24800/97 evidenció la legitimación, por parte del Estado nacional, de la actividad teatral como práctica que contribuye al afianzamiento de la cultura, constituyendo un espacio primordial para el establecimiento de lazos integradores y de fortalecimiento de la identidad cultural. En el mismo sentido, la Ley Nacional de Teatro significó una conquista valiosa en el campo de los derechos culturales. Y en perspectiva histórica, fue la culminación de un proceso de demandas que obtuvo una respuesta política, colocando a la actividad en la esfera pública, a través de la lucha colectiva. Esto se evidencia en la diversidad de los colectivos artísticos que colaboraron en la formulación del proyecto: la Unión de Maquinistas Teatrales, el Sindicato Único de los Trabajadores del Espectáculo Público, el Sindicato Argentino de Músicos, Argentores, la Asociación Argentina de Actores, el Movimiento de Apoyo al Teatro (MATe), la Federación Argentina de Trabajadores del Teatro Afiliados (FATTA), entre muchos otros.

El derrotero de la Ley hasta su sanción definitiva fue el siguiente: a principios de la década del 70 se había elaborado un primer borrador a partir de múltiples encuentros que la comunidad teatral había comenzado a realizar en diversas provincias. Varios documentos recuerdan las primeras reuniones⁵¹. En ellos se da cuenta, además, de que la perspectiva de aquellos intercambios era más amplia que la consagración de una Ley, y que la comunidad teatral aspiraba a discutir una cultura nacional y un federalismo que replanteara el modelo cultural imperante. En esa ebullición de participación y militancia artística, también se sucedieron los conflictos entre la central de la Asociación Argentina de Actores⁵² y los teatristas de las provincias por las diferencias de perspectiva respecto de una Ley Nacional de Teatro. Los últimos demandaban y defendían el carácter federal de una posible Ley⁵³.

El golpe de estado cívico-militar de 1976 arrasó con toda organización social, gremial, comunitaria y federal, y el proyecto perdió toda esperanza. Luego, recuperada la democracia el 10 de diciembre de 1983 y transcurridos tan sólo seis meses de aquella vuelta a la vida nacional, el 14 de junio de 1984 la Senadora Olijela del Valle Rivas presentó un proyecto de ley en el Senado para crear un organismo sectorial que permitiera al Estado ocuparse del fomento de la actividad teatral no oficial. Aquel proyecto obtuvo media sanción pero al pasar a la Cámara de Diputados no sucedió lo mismo y perdió estado parlamentario. Dos años más tarde, se reeditó la situación con otro proyecto ingresado por la Cámara de Diputados. Cerca del fin de la década, en 1988, se volvió a presentar un proyecto con algunas modificaciones y fue aprobado por unanimidad por el Senado, pero al no ser tratado por la Cámara de Diputados, nuevamente perdió estado parlamentario.

Finalmente, en 1997 se retomó el proyecto de 1984 y, con algunas modificaciones, culminó un largo proceso de lucha de la comunidad teatral con su sanción. Si bien parece un final feliz, no estuvieron ausentes algunos escollos que dilataron la ejecución plena de la Ley. Nos referimos a que una vez sancionado el proyecto, el entonces presidente Carlos Menem vetó⁵⁴ los artículos referentes al financiamiento del organismo encargado de su aplicación, el

⁵¹ Nos referimos al Congreso Nacional de Teatro realizado en la Provincia de Córdoba en 1973 y al IV Congreso Nacional de Trabajadores de Teatro realizado en Rosario en 1974.

⁵² Sindicato fundado en 1919 con el objeto de ejercer la protección de los derechos laborales de sus afiliados en todo el territorio nacional. Regula, administra y controla la actividad laboral de los actores, así como su protección gremial; y presta servicios sociales y mutuales también. Además cuenta con una obra social propia.

⁵³ El debate por la Ley Nacional de Teatro enfrentó a sectores más vinculados con la central de la Asociación Argentina de Actores (AAA) ubicada en CABA con las regionales del resto de las provincias que propugnaban un proyecto más federal. Esta confrontación se cristalizó cuando en el IV Congreso Nacional de Trabajadores de Teatro realizado en Rosario en 1974 se creó la Federación Argentina de Trabajadores del Teatro Afiliados (FATTA), que obtuvo la personería gremial en las ciudades de Córdoba, Mar del Plata- creando SAMA (Sindicato de Actores Marplatenses) y Rosario.

⁵⁴ Una vez que el Congreso Nacional sanciona un proyecto de ley, pasa al Poder Ejecutivo. Allí pueden darse dos

Instituto Nacional del Teatro. Nos referimos a los incisos e⁵⁵ y f⁵⁶ del Artículo 19, Título III (Régimen económico y financiero) del Capítulo II donde se describen los recursos y la distribución de los fondos del organismo. Esto hizo que el proyecto vuelva al Congreso y gracias al voto unánime de ambas Cámaras, en una jornada extensa con presencia de lxs teatristas en las galerías internas presenciando la votación y afuera del Congreso, lxs estudiantes de teatro y otrxs actores de la cultura atentos al debate, fuera ratificado.

Por otro lado, aquí también corresponde resaltar la importancia de las relaciones interjurisdiccionales al momento de aplicar esta Ley pues el carácter federal del INT hace que sus actividades de fomento y apoyo al teatro alternativo deben coordinarse con las distintas jurisdicciones sobre las que tiene injerencia⁵⁷, promoviendo formas participativas y descentralizadas en su diseño, planificación y aplicación. Entonces, en el marco de la recuperación nacional iniciada en 2003 ya descripta, y superado un conflicto previo⁵⁸ con la gestión del presidente Eduardo Duhalde, observamos el desempeño del INT a partir de la transición efectuada una vez que asumió el Presidente Néstor Kirchner. El organismo encontraba presidido transitoriamente por Rafael Bruza, que durante la gestión del director anterior (José María Paolantonio) había oficiado como Secretario General. Al inicio de la presidencia de Kirchner, el INT a cargo de Bruza (quien se mantuvo por un período transitorio, aunque más extenso de lo esperado) recibió una ampliación presupuestaria superior al 100 % que le permitió pagar subsidios adeudados a salas y proyectar una convocatoria para grupos y espacios de todo el país. De ese modo se comenzó a vislumbrar la salida de la crisis interna. En diciembre de ese año, asumió como Director Ejecutivo Raúl Brambilla. En el período que duró su gestión (29 de diciembre de 2003 al 14 de febrero de 2012) se realizaron diversas acciones para brindar apoyo fundamentalmente a la producción

camino. En el primero, el presidente aprueba y promulga la Ley por medio de un decreto (o bien, si el ejecutivo no se pronuncia pasados diez días hábiles desde que le fue comunicada la norma se da la “promulgación de hecho”), se publica en el Boletín Oficial y entra en vigencia. El segundo camino es vetar la Ley, de forma total o parcial. En este último caso, se promulga la parte no vetada, siempre y cuando no desvirtúe el espíritu del proyecto sancionado por el Congreso.

⁵⁵ Art. 19. inc. e): Con el 8 % del total de la sumas efectivamente percibidas por el Comité Federal de Radiodifusión o el organismo que haga sus veces, en concepto de gravamen.

⁵⁶ Art. 19. inc. f): Los derechos, tasas o aranceles que perciba en retribución de los servicios que preste el Instituto.

⁵⁷ El INT definió su radio de injerencia por regiones, siendo una de ellas la CABA.

⁵⁸ El Poder Ejecutivo Nacional (PEN) emitió el 7 de abril de 2003, el decreto N° 815 que devolvía al INT su autarquía pero modificaba la relación de fuerzas en la conducción colegiada (de estructura federal), dando mayor poder al director (nombrado por el PEN) en detrimento de los consejeros provinciales. Estos últimos, apoyados por la comunidad teatral, manifestaron su desacuerdo; lo que culminó con la renuncia del director José María Paolantonio. Veintitrés días después, el PEN dio marcha atrás y derogó su propio decreto. Así, uno de los consejeros asumió el cargo directivo transitoriamente hasta que el nuevo gobierno realizó la designación de un nuevo Director Ejecutivo.

de espectáculos, la formación y la infraestructura de las salas en todo el país.

Luego, se profundizó la gestión modificando los esquemas de subsidios y flexibilizando los períodos de apertura de convocatorias. Para el 2006 se calculó un aumento del 50 % en los montos destinados a la actividad de grupos y la producción de obra. A la luz del cambio de década, el INT siguió aumentando su capacidad de acción gracias a diversos Decretos del Poder Ejecutivo Nacional⁵⁹ que modificaron las remuneraciones de los miembros del Consejo de dirección y las de los representantes provinciales. En 2009, además, se aprobaron el Reglamento interno del Consejo de Dirección⁶⁰ y el Reglamento de Representantes Provinciales⁶¹, y en 2011, se modificaron las remuneraciones de los Representantes Provinciales⁶². Esto da cuenta de que también se consideró a los recursos humanos del organismo como parte importante en el fomento de la actividad.

Observamos que la política de subsidios a la producción de obra otorgados por el INT fue un factor de alta incidencia en la producción teatral del Subsistema Alternativo de la CABA, en virtud de que a pesar de su demora (en el tiempo de pago) y fluctuación (en los montos en relación con el índice inflacionario del período), su existencia fue valiosa. Para una total comprensión de su desempeño, analizamos los problemas que evidenció el Régimen de Concertación⁶³ creado por la Ley, que instrumentó y reguló el otorgamiento de estos subsidios. Cuando aludimos a un carácter problemático respecto del Régimen mencionado nos referimos a una condición precaria que encontramos respecto de su funcionamiento.

El Régimen de Concertación tiene como objeto propiciar y favorecer el desarrollo de la creación teatral, apoyando a grupos estables, colectivos eventuales y salas teatrales de hasta 300 localidades. Para nuestro análisis, tomamos en consideración sólo a los dos tipos de colectivos artísticos, en tanto las salas constituyen un actor social con un objeto que difiere del de los colectivos artísticos y no participan del proceso de producción teatral. En cuanto a los grupos estables, son aquellos que presentan una propuesta de programación a desarrollar en el lapso de un año que incluye la producción y estreno de una o más obras, evidencian estabilidad y permanencia en la producción y gestión de dos años, al menos, y están integrados por un mínimo de dos actores o actrices. En cuanto a los grupos eventuales, se los describe como una reunión eventual de artistas para la concreción y producción de un único espectáculo en una sala de teatro independiente, espacio teatral no convencional o espacio de

⁵⁹ Números 835/2009 y 660/2011 respectivamente.

⁶⁰ Resolución del INT N° 784/2009.

⁶¹ Resolución del INT N° 718/2009.

⁶² Decreto del Poder Ejecutivo Nacional N° 660/2011.

⁶³ Art. 4 de la Ley N° 24800/97.

experimentación.

Como indicamos en la introducción, tomamos la perspectiva de derechos de Víctor Abramovich (2006) respecto de la vinculación entre los derechos básicos del sujeto (la igualdad, el acceso a la justicia, etc.) y principios como inclusión, participación y rendición de cuentas. Y puesto que estamos en el campo del otorgamiento de fondos públicos, consideramos pertinentes las categorías de “titular” y “beneficiario” que Abramovich utiliza. En su óptica, los instrumentos de derechos humanos contienen ciertas reglas de organización de las políticas públicas que contribuyen a ordenar la manera en que el Estado interviene en los asuntos del bien común, cómo tiene que organizar ciertas prestaciones y qué institucionalidad deben sostener esas intervenciones. Eso comprende una definición acerca de quiénes deberían participar en los procesos de formulación e implementación de las políticas, quienes deberían sentarse a una mesa de discusión para definir su contenido, en qué medida ciertos derechos deberían requerir la producción de información y asegurar el acceso público a ella, así como la definición de ciertos mecanismos de evaluación y verificación, incluso de control, fiscalización y de rendición de cuentas o de responsabilización de los agentes públicos.

Es decir, Abramovich plantea una idea de los derechos no solo como forma de definir un campo de responsabilidad estatal o un enfoque particular, sino también como “reglas de organización” que van a incidir en la institucionalidad de las políticas públicas. Dice Abramovich:

En líneas generales, el enfoque basado en derechos considera que el primer paso para otorgar poder a los sectores excluidos es reconocer que ellos son titulares de derechos que implican obligaciones por parte del Estado. Al introducir este concepto se procura cambiar la lógica de los procesos de elaboración de políticas, para que el punto de partida no sea la existencia de personas con necesidades que deben ser asistidas, sino sujetos con derecho a demandar determinadas prestaciones y conductas. Las acciones que se emprendan en este campo no son consideradas sólo como el cumplimiento de mandatos morales o políticos, sino como la vía escogida para hacer efectivas las obligaciones jurídicas, imperativas y exigibles, impuestas por los tratados de derechos humanos. Los derechos demandan obligaciones y las obligaciones requieren mecanismos para hacerlas exigibles y darles cumplimiento. (2006: 37).

La perspectiva de los derechos humanos plantea que según cómo se piensen los problemas se dará un tipo de respuesta determinada por parte del Estado. Entonces, para explicar las categorías de “titular” y “beneficiario” en el marco del otorgamiento de una determinada prestación por parte del Estado y analizar sus implicancias prácticas ya sea que se considere a los destinatarios de una u otra manera, tomamos como ejemplo la intervención estatal en la protección a las personas con discapacidad. Su abordaje puede darse a partir de dos modelos: por un lado, el modelo clásico tutelar que entiende a la discapacidad como un problema médico biológico, respondiendo a ello con la incapacitación de la persona, resultando así el desplazamiento de su autonomía a manos de un agente tutor o responsable. Se considera así a las personas con discapacidad como individuos con necesidades específicas que requieren asistencia, convirtiéndolos en beneficiarios de una prestación pero no los constituye en portadores de derechos.

Por el contrario, el modelo con enfoque en derechos humanos, entiende a la discapacidad a partir de los obstáculos que se le presentan al sujeto en su inclusión en la vida comunitaria, y parte del reconocimiento de la capacidad de decisión autónoma de la persona, imponiendo el respeto a dicha libertad. En ese sentido, se deja la situación de incapacitación como último recurso para casos muy extremos. De este modo, se parte de la existencia de sujetos, con derecho a demandar determinadas prestaciones y conductas. Este modelo considera a las personas con discapacidad como titulares de derechos sociales.

Así, la diferencia entre ser considerado “beneficiario” o “titular” implica “reconocer una prestación como un beneficio” o “reconocerla como contracara de la titularidad de un derecho”, siendo esto último lo que puede generar un nivel de exigibilidad mayor. Entonces, en el sentido que sostiene Abramovich, podemos afirmar que la perspectiva de reconocimiento de derechos sociales habilita que quien se considera titular de tales atribuciones tenga la posibilidad de exigir que se le permita el acceso a ellas, planteando un mayor grado de responsabilidad por parte del Estado en caso de no poder ejercer tales derechos o bien al intentarlo, recibir un tratamiento injusto. En síntesis, la titularidad constituye a un sujeto activo cuya cualidad de posesión respecto de los derechos habilita un universo en el que un potencial no reconocimiento le permite plantear niveles de reclamo ya legitimados.

Volviendo a la política de subsidios del INT, vemos dos cuestiones fundamentales que ilustran la precariedad en el otorgamiento de estos apoyos y que nos ayudan a caracterizar la operatoria del Instituto en el periodo analizado. En primer lugar, si bien la Ley en su texto

general hace referencia a “trabajadores de teatro” cuando define a quienes llevan a cabo un espectáculo o menciona su formación y perfeccionamiento y se refiere a los apoyos a brindar, habla de “contribuciones” y “beneficios”. Y en el mismo sentido, el Régimen de Concertación alude a “beneficios”, “contribuciones”, “aportes”, “ayudas”, “subsidios” respecto de los apoyos otorgados, y a “beneficiarios” en cuanto a sus destinatarixs. Si bien entendemos que esta Ley no se orientó específicamente a lxs teatrístas sino al teatro como actividad cultural nacional, el Régimen de Concertación sí lo hizo. Así, en cuanto a los subsidios a la “Producción de Obra”, dentro de toda la documentación solicitada al momento de la postulación, no hay allí y tampoco en el reglamento de cada convocatoria como en el mencionado Régimen, referencia alguna a cómo lxs artistas se constituyen y sostienen como tales.

En definitiva, un instrumento (la Ley) que organiza, regula y determina formas, condiciones y funciones de la actividad teatral como un bien protegido y apoyado por el Estado en tanto expresión de la cultura local no sólo desde el punto de vista de la creación artística sino también desde la investigación, el archivo y la formación según se indica en su texto, no alude a lxs trabajadorxs del teatro como sujetxs de derechos. Y esto es un punto de tensión si pensamos en el tipo de relación que instituye esta política pública.

Si la Ley aboga por “impulsar la actividad teatral, favoreciendo su más alta calidad y posibilitando el acceso de la comunidad” y por “difundir el conocimiento del teatro, su enseñanza, su práctica y su historia, especialmente en los niveles del sistema educativo”, en una clara referencia al trabajo de lxs teatrístas, ya sea que se desempeñen como artistas, investigadores o docentes; entonces, al no atender a las condiciones de trabajo de quienes las llevan adelante, y al mismo tiempo, aludir a las obligaciones que como beneficiarios de las acciones del INT deben cumplir⁶⁴ se los violenta, profundizando así su fragilidad. Y si bien en la perspectiva de Abramovich:

(...) para el enfoque basado en derechos es fundamental partir del reconocimiento de una relación directa entre el derecho, la obligación correlativa y la garantía, pues ella sin duda influirá en el establecimiento de un marco conceptual para la formulación e implementación de políticas públicas y de mecanismos de rendición de cuentas o responsabilidad que puedan considerarse compatibles con la noción de derechos.

⁶⁴ Deben acreditar el cumplimiento de la legislación vigente en materia jurídica, tributaria, laboral y gremial que correspondiere.

(2006: 41),

nada dice, la norma teatral, sobre cómo los artistas pudieran cumplir con los compromisos y condiciones que las disposiciones legales, de control y fiscalización les exigen. Y en el mismo sentido negativo, el artículo 31 de la Ley en su Capítulo II, indica que “no se impondrán condiciones de trabajo para el funcionamiento de las actividades objeto de apoyo”, como si ello implicara algún tipo de coerción; cuando, por el contrario, de tomarse una actitud propositiva sobre ello podría pensarse de qué modo los derechos de lxs trabajadorxs de teatro son respetados cuando ejercen su actividad.

Otro ejemplo concreto de la mencionada precariedad se observa en ocasión de solicitar subsidios a la producción de obra. En este caso, el INT exige a los colectivos artísticos la conformación de una Sociedad Accidental de Trabajo⁶⁵ (luego erróneamente denominadas cooperativas⁶⁶) que es eventual y funciona sólo a los efectos de llevar a escena un espectáculo (requisito tanto para grupos estables como eventuales). Para percibir el denominado “beneficio” se exige que unx responsable del proyecto⁶⁷ esté inscriptx en el Régimen que establecen los artículos 5° y 6° de la Ley N° 11683/98 de la Administración Federal de Ingresos Públicos (AFIP). Pero dicho Régimen está dirigido a trabajadores independientes que brindan servicios comerciales y emiten un comprobante fiscal (factura) por dichos servicios. Es decir, esta norma presupone una actividad comercial (venta de bien mueble o servicio) y constante. Por el contrario, la producción de una obra o espectáculo teatral en el Subsistema Alternativo, es eventual⁶⁸ y el subsidio se caracteriza por ser una transferencia del Estado, que en nada se puede asimilar a una actividad comercial.

Así, al mismo tiempo que se homologa la práctica artística a una transacción de compra-venta de bienes y servicios a la hora de exigir requisitos (cumplimiento de contribuciones impositivas, previsionales y sociales obligatorias), por el contrario, se la caracteriza como actividad eventual y artística, expresión de la cultura local, protegida y apoyada por el Estado (según explicita la Ley) desarrollada por colectivos artísticos. Es decir que, existe una doble caracterización de la producción de obra, que además es contradictoria en términos legales. Decimos contradictoria pues se exige emisión de comprobante que tiene

⁶⁵ Como afirma Rubens Bayardo: “La reglamentación de las cooperativa las concibió como Sociedades accidentales de Trabajo, diferenciándolas específicamente de aquellas conformadas de acuerdo a las leyes nacionales de cooperativas.” (1990)

⁶⁶ Las cooperativas están reguladas por la Ley N° 20337 sancionada en 1973, cuyas especificaciones no coinciden con los objetivos y accionar de los colectivos teatrales.

⁶⁷ Toda solicitud de subsidio, implica obligatoriedad de designación de un responsable administrativo.

⁶⁸ Se realiza por periodos denominados “temporadas”.

validez comercial a un colectivo (representado por un individuo) que solicita un apoyo eventual. Unx teatrística que solicita un subsidio no está vendiendo un bien ni brindando un servicio, por lo que en este aspecto sostenemos que la intervención estatal lejos de promover la profesionalización de la actividad, legitima su condición vulnerable en un marco de ilegalidad.

Respecto de la incidencia de la política de subsidios en la práctica, observamos que el hecho de realizar transferencias de recursos financieros no significó garantizar las condiciones de desarrollo pleno de la actividad, aunque sí contribuyó a su expansión. Lo que no se ha afirmado hasta ahora es que ese desarrollo se produjo a expensas del trabajo gratuito de actores y actrices. Incluso el denominado "porcentaje" que se debía destinar a honorarios, de carácter obligatorio en cada subsidio otorgado (establecido en el Régimen de Concertación⁶⁹), operó en los hechos como un aporte extraordinario en el marco de una actividad (la creación artística) que se pretendía profesional pero se concebía ocasional, transfiriendo así esta última categoría a la práctica teatral.

Desde ese punto de vista, era imposible integrar la creación artística al conjunto de actividades formales en las que sus trabajadorxs eran sujetxs de derechos laborales. Pues lxs artistas operaban como "beneficiarixs" en cuanto al modo en que recibían el pago (con fechas discrecionales, en tiempos imprecisos y con montos absorbidos por la inflación) pero al momento de presentar la documentación y rendir sus gastos fueron "titulares" en cuanto a los niveles de formalidad exigidos. Es decir que evidenciaron una identidad que se iba modificando desde la postulación al subsidio, su obtención, tramitación, cobro y rendición. Dependiendo de la instancia del trámite, los colectivos podían ser considerados "personas con necesidad de asistencia" o "titulares de derechos". Esto último obtura que lxs artistas planteen mayores niveles de exigibilidad. Aquí puede aparecer el interrogante en torno a la autopercepción de lxs artistas, pero esa respuesta es tema del Capítulo 2.

Por último y para terminar con la caracterización del INT en el período 2003-2015 a través de su Régimen de Concertación, se evidencia la fragilidad de lxs destinatarixs de los subsidios en la demora del tiempo de tramitación y pago de los apoyos. Tomando algunos ejemplos de promedios estimados, en 2007 la demora era de entre 5 y 13 meses aproximadamente, luego en 2008 disminuyó positivamente en un aproximado de 3 meses y en 2012 y 2013 el promedio de demora fue de 10 meses⁷⁰. En un país donde la variable

⁶⁹ En su artículo N° 6.

⁷⁰ En el informe se aclara la exclusión de los días transcurridos desde la presentación de la solicitud en la Representación Provincial, hasta la carátula del expediente en la Sede Central del organismo.

inflacionaria es una constante (y lo fue en el período analizado), la dilación en el pago de gastos que los grupos ya hubieron efectuado nos permite afirmar que fueron lxs mismxs artistas lxs que financiaron sus proyectos pues además de la dilación del pago en sí, este se efectuaba en fecha posterior a la fecha de estreno de la obra y en tres cuotas.

En este punto, una cuestión importante es que el énfasis en la cantidad y los montos de los subsidios invisibiliza el tiempo de trabajo y la formación profesional invertidos. Es decir que a veces el énfasis sobre aquello que será financiado por los subsidios termina por reorientar el proceso de creación, y por ende, el de producción. Así, llegamos a una característica más del Régimen de Concertación, que es la de obligar a los colectivos artísticos a negociar entre la necesidad de apoyo y las exigencias propias del proceso creativo; en ocasiones es un diálogo explícito, otras veces no. Con esto nos referimos a la influencia de los parámetros éticos y estéticos exigibles a los grupos, explicitados o supuestos en los requisitos de los subsidios.

1.5.2. El gobierno porteño: la intervención a través de la Ley N° 156/99

En cuanto a la sanción de la Ley, la misma se dio en el marco de una legislatura porteña que daba sus primeros pasos.⁷¹ Allí, la sanción de las leyes podía darse de modo ordinario o extraordinario. El procedimiento ordinario se da cuando el proyecto cuenta con despacho de la, o las, comisiones parlamentarias responsables de su análisis y requiere mayoría simple para su aprobación. Y el procedimiento es extraordinario cuando un proyecto es tratado sobre tablas⁷². Respecto de la intervención estatal en la actividad teatral de la CABA, la herramienta más importante es el Programa Proteatro (denominación del Instituto para la Protección y el Fomento de la Actividad Teatral No Oficial de la ciudad) que se encuentra bajo la órbita del Ministerio de Cultura de la ciudad y cuyo objetivo es favorecer la actividad teatral (salas teatrales no oficiales y grupos estables y/o eventuales). Fue creado por

⁷¹ En 1996, se realizó la primera elección de jefe, vicesjefe de Gobierno y constituyentes para redactar el Estatuto Organizativo de la CABA. Así, la elección del Ejecutivo se realizó sin cargos legislativos. El Jefe y Vicesjefe de Gobierno electos asumieron en agosto de 1996. La Asamblea Constituyente sesionó del 2 de agosto al 30 de septiembre. El Estatuto resultante estableció un gobierno basado en la división de poderes y fue jurada el mismo año. En octubre de 1997, junto con las elecciones de diputados nacionales, se realizaron las primeras legislativas porteñas. Si bien la Legislatura porteña es unicameral y tiene 60 legisladores (electivos por un período de 4 años y renovables por mitades cada 2); esta vez, se eligieron en forma conjunta los 60 legisladores. Así, con el Estatuto en vigencia, se completó la estructura de poder de la CABA, y en diciembre de 1997 juraron los primeros legisladores.

⁷² Una moción de tratamiento sobre tablas es toda proposición que tenga por objeto considerar inmediatamente un asunto, con o sin despacho de la Comisión o Junta pertinente.

la Ley N° 156/99 y tuvo diversas modificaciones (Ley N° 2512/07, Ley N° 2945/08 y Ley N° 5227/14) junto al Decreto 412/10 que modificó la reglamentación de la actividad.

En el contexto de la ciudad descripto al inicio, donde se mantuvieron abiertos diversos frentes conflictivos en las distintas gestiones, en las tres etapas ya definidas, la sanción de la Ley N° 156/99 no se dió sin tensiones entre diferentes intereses. El 24 de febrero de 1999 la Legislatura aprobó la Ley. Pero el artículo 11, inciso b) que contemplaba un gravamen del 2 % a todos los espectáculos extranjeros que se presentaran en Buenos Aires fue cuestionado por una diversidad de empresarios y el Sindicato Argentino de Músicos, entre otros. Tres días después, se empezó a hablar de un posible veto parcial de la Ley en alusión al mencionado artículo, lo que recibió el rechazo de la Asociación Argentina de Actores. Los primeros días de marzo volvió a pronunciarse en contra un grupo de empresarios⁷³ reconocidos por su labor en la producción de espectáculos extranjeros en el país; recibiendo como respuesta una defensa de la Ley por parte de Roberto Arellano, titular de la Comisión de Cultura de la Legislatura. Finalmente el 8 de marzo, el Secretario de Cultura de la CABA, Darío Lopérfido, anunció el veto parcial del Jefe de Gobierno Fernando De la Rúa a la Ley N° 156/99.

Amén de todas las desavenencias, la Ley fue puesta en vigencia y Proteatro fue creado. Y a partir de allí, se mantuvo operativo, abriendo convocatorias y otorgando subsidios a la Producción de obra a un ritmo relativamente constante. Luego, durante el período analizado, brindamos un breve repaso por las modificaciones de la reglamentación. Para ello, los considerandos del Decreto N° 412/2010 son ilustrativos. Allí se manifiesta que la Ley N° 156/99 creó el Régimen de Concertación para la Actividad Teatral No Oficial⁷⁴ destinado a proteger, propiciar y fomentar el teatro en todas sus formas. Luego, el Decreto del ejecutivo porteño N° 845/2000 reglamentó la Ley, creando en el ámbito de la entonces Secretaría de Cultura, el Instituto para la Protección y Fomento de la Actividad Teatral No Oficial de la ciudad de Buenos Aires, Proteatro. El artículo 10 de dicho Decreto, en el que se indicaba el modo en que los subsidios se debían liquidar, fue modificado por el Decreto N° 763/2005 a fin de adecuar el sistema de pagos a la viabilidad de los proyectos, garantizando así la efectiva aplicación de los montos otorgados. En 2007 fue modificado el artículo 7⁷⁵ de la Ley 156/99, mediante la Ley N° 2512/09.

⁷³ Daniel Grinbank, Tito Lectoure, Héctor Cavallero, Lino Patalano y Carlos Rottenberg, entre otros.

⁷⁴ Artículo 11 de la Ley N° 156/99.

⁷⁵ Se refiere a los requisitos que deben cumplir los grupos o elencos para acceder a los beneficios.

Posteriormente, la Legislatura de la CABA sancionó la Ley N° 2945/08⁷⁶ que volvió a modificar la Ley N° 156/99 con el objeto de mejorar aspectos de gestión de Proteatro y en virtud de la experiencia acumulada desde la vigencia de la Ley. Por otro lado, el organismo no estuvo exento de los diversos conflictos sucedidos en la ciudad, ya descriptos en el apartado que da cuenta de la coyuntura porteña. Nos referimos a las discusiones de febrero de 2005, cuando la comunidad teatral realizó reclamos públicos aduciendo fallas en el concurso para designación de jurados de aquel año y a las protestas realizadas en agosto de 2008, en virtud de una gran cantidad de subsidios impagos o demorados, destinados al fomento de la actividad escénica.

El Régimen de Concertación de Proteatro era muy similar al del INT. A los fines de cumplir sus objetivos, la norma define a los destinatarios de los Programas de fomento económico del siguiente modo: grupos de teatro estables (quienes acrediten una trayectoria de permanencia en cuanto a producción y gestión teatral de un mínimo de dos años ininterrumpidos y que cuenten entre sus integrantes con un mínimo de dos actores); grupos de teatro eventuales o no estables (conformados para la realización de un único espectáculo); salas teatrales no oficiales y teatros independientes, espacios teatrales no convencionales y espacios teatrales de experimentación; personas físicas o jurídicas de carácter privado (las que realicen actividades de promoción del teatro no oficial de la ciudad de Buenos Aires con las limitaciones de presupuesto determinadas por el régimen y grupos de Teatro Comunitario (colectivos integrados por vecinos, abiertos a la comunidad y sin fines de lucro). Para nuestro trabajo, aquí también consideramos a los grupos estables y a los eventuales, puesto que las salas teatrales no intervienen en el proceso creativo y los grupos de teatro comunitario ostentan objetivos y formas de organización diferentes a aquellos que nos interesan.

Al igual que en la nación, se creó un Registro de la Actividad Teatral No Oficial en el que los grupos debían inscribirse, siendo obligatorio que su representante posea domicilio en la CABA. El pago se realizaba en dos cuotas, siendo la segunda pagadera a los treinta días del estreno de la obra. Al igual que la Ley N° 24800/97, la Ley N° 156/99 también aboga por “(...) proteger, propiciar y fomentar (en la CABA), el teatro (...)”⁷⁷ Del mismo modo, en la Legislatura, la discusión en torno al Proyecto⁷⁸ de Ley visibilizó una mirada de época, pues se

⁷⁶ Deroga los artículos 3 a 17 del Decreto N° 845/00, así como el Decreto N° 763/05, y otorga facultades al Ministerio de Cultura de la ciudad para toda la normativa necesaria para la mejor y más adecuada aplicación de la reglamentación que se aprueba por el presente, entre las más importantes.

⁷⁷ Artículo 1 de la Ley N° 156/99.

⁷⁸ De cuya elaboración participó la comunidad teatral representada por diversos colectivos. Entre ellos, la Asociación Argentina de Actores (AAA), la Sociedad General de Autores de la Argentina (ARGENTORES), la Asociación Argentina de Empresarios Teatrales (AADET), el Movimiento de Apoyo al Teatro (MATE), la

aludió a la coyuntura de modo negativo, manifestando la necesidad de generar un camino que escapara a la lógica mercantil, contrarrestando la visión posmoderna del hecho artístico de los medios de comunicación y recuperando a un sector de la cultura que no respondía al criterio, imperante en la ciudad, de los megaeventos. A pesar de ello, mantuvo una visión asistencialista en cuanto al otorgamiento de subsidios. Así, al igual que la Ley nacional, encontramos precariedad en esta norma también, en cuanto al otorgamiento de subsidios a la producción de obra. En ocasión de solicitar los apoyos referidos, Proteatro también exigía a los colectivos artísticos la conformación de una cooperativa (Sociedad Accidental de Trabajo) que era eventual y funcionaba sólo a los efectos de llevar a escena un espectáculo.

Ahora bien, al momento de efectuar la rendición de gastos obligatoria, si bien no se exigía comprobante fiscal expedido por el representante del colectivo, sí se requería la entrega de recibos que certificaran las erogaciones realizadas conforme los rubros declarados (vestuario, sonido, escenografía entre otros); y estos recibos debían estar homologados por la autoridad fiscal competente. Ahora bien, en el trabajo autogestivo que predominaba en el Subsistema Alternativo en el ámbito porteño, en muchos rubros se contrataban servicios de terceros de manera informal y sin entregar tickets legales, o se realizaban acuerdos de palabra, negociando canjes o préstamos. Y en el mismo sentido, lxs integrantes de las Sociedades Accidentales de Trabajo⁷⁹ solían poner a disposición de la misma (y con el objeto de minimizar gastos) su fuerza de trabajo para resolver diversas tareas que no pueden ser cotizadas y menos aún cobradas, por lo que estamos aquí frente a situaciones de autoexplotación. Este modo informal en que los colectivos teatrales resolvían la realización de tareas o la adquisición de materiales, no se condicen con los niveles de formalidad exigidos. Del mismo modo, los montos percibidos, las necesidades y el modo de producción de un espectáculo están divorciadas de los tiempos, requisitos, presupuestos, comunicación oficial del beneficio, pago y rendición de fondos de las solicitudes de apoyo.

1.5.3. Lxs teatristas desde su dimensión política

Respecto de lxs teatristas que intervienen en la práctica, identificamos a lxs siguientes: actrices y actores, directoras y directores, dramaturgos y dramaturgas, diseñadores/as y/o realizadores/as de iluminación y escenografía, coreógrafas/os, productoras/es, asistentes,

Asociación Argentina del Teatro Independiente (AATI) y el Encuentro de Teatristas Independientes.

⁷⁹ En adelante las SAT.

operadoras/es de sonido, músicas/os, agentes de prensa y nos preguntamos ¿En qué condiciones desarrollan su práctica y cuáles son las relaciones que, en el marco de una SAT, se establecen? Para avanzar en la respuesta, teniendo en cuenta el modo en que un espectáculo se produce, ya sea que parta de un texto previo o bien de una creación colectiva⁸⁰ sin texto inicial (entendiendo a éstas como las formas de creación más representativas y que predominan en el Subsistema Alternativo), proponemos pensar en dos categorías para establecer las relaciones entre los actores intervinientes: roles de primer orden y roles de segundo orden.

Los roles de primer orden son aquellos de quienes depende la representación cada vez que se la ejecuta, por lo que su rol es determinante: intérpretes (actores, actrices, bailarinas/es, músicos/as y cualquier otro intérprete que hubiere en escena), director/a (suele brindar las indicaciones pertinentes al operador de luces durante la función) y asistente (usualmente se desempeña como operador de sonido). Los roles de segundo orden son aquellos que intervienen y posibilitan la representación pero no la determinan, son los coreógrafos/as, escenógrafos/as, iluminadores/as, dramaturgos/as, asistentes técnicos, compositores/as, productores/as, realizadores/as en general y agentes de prensa. El denominador común de los roles de primer orden es que siempre integran las SAT que obligatoriamente deben conformar para inscribirse en la AAA, realizar los aportes sindicales y de obra social obligatorios a través de la rendición financiera de los ingresos producidos por cada representación, realizar las contribuciones correspondientes por la utilización de derechos de autoría tanto a la Sociedad General de Autores de la Argentina (ARGENTORES: asociación Civil que se ocupa de la protección legal, tutela jurídica y administración de los derechos de autor) como a la Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC: responsable de la gestión colectiva de los derechos de autores y compositores de música en la utilización de sus obras), pagar el seguro de sala y los honorarios de su técnico/a, entre otras.

Al mismo tiempo están involucrados en todas las tareas que competen a la producción, desde la administración a la realización misma. Están presentes en absolutamente todas las funciones y ensayos. Fundamentalmente, la pertenencia a la SAT ubica a sus integrantes en una posición de igualdad entre ellos frente a la obligatoriedad de las contribuciones y la incertidumbre frente a los ingresos del grupo, estando obligados a resolver la financiación del

⁸⁰ Siguiendo la definición de Patrice Pavis: “Espectáculo que no está firmado por una sola persona (dramaturgo o director de escena), sino que ha sido elaborado por todos los miembros del grupo que intervienen en la actividad teatral. A menudo el texto ha sido establecido después de improvisaciones en los ensayos, con las modificaciones que propone cada participante. El trabajo dramático sigue la evolución de las sesiones. (...)” (1998: 100)

proyecto ya sea con fondos propios o gestionando apoyos públicos o privados. Tengamos en cuenta que la recaudación del espectáculo, y por consiguiente los ingresos de la SAT, dependerán de la cantidad de funciones realizadas, el costo de las mismas, la afluencia de público y las fluctuaciones de la moneda características de la economía argentina. Del mismo modo deberán resolver su realización, ya sea que puedan contratar los servicios técnico-artísticos de terceros o bien disponiendo de su propia fuerza de trabajo para ello.

En cuanto a los roles de segundo orden, su denominador común es que su ingreso está determinado por los honorarios profesionales que cobran a la SAT, cuya percepción está garantizada porque ésta obtendrá, por diversas vías, los fondos. Por supuesto que hay casos en los que el equipo artístico o parte de él integra la SAT pero no es lo habitual. Ellos podrán asistir o no a las funciones y ensayos, y no participan en la administración ni en la gestión de recursos; sólo realizan la tarea encomendada, cobrando por ella. Es decir, tenemos por un lado un grupo que no percibe salario por su trabajo, ni prestación social, ni garantía de recupero de la inversión realizada pero que al mismo tiempo realiza contribuciones (aportes sindicales y de obra social obligatorios en la Asociación Argentina de Actores que oficia como agente de retención), sobre las que no recibe beneficio inmediato (por ejemplo, era necesario tener una continuidad mínima de tres meses consecutivos de aportes para utilizar la obra social, siendo que los espectáculos a veces no llegan a mantenerse en cartel más de dos meses seguidos). Por otro lado, el segundo grupo, a pesar de la incertidumbre económica que subyace en el proyecto, cobrará sus honorarios profesionales. Hablamos entonces de desigualdad entre ambos grupos. A partir de aquí podemos dar cuenta de la precariedad que entendemos que atraviesa, tanto a las condiciones de producción como a la organización del trabajo y a los vínculos que se establecen.

1.5.3.1. Las condiciones de producción

Si bien usualmente, el Subsistema Alternativo en términos generales es descrito a partir de una serie de características siendo las más generales, la autogestión, la financiación por recursos privados y públicos, la heterogeneidad estética, la organización democrática y colectiva, y la independencia creativa; consideramos que esta adjetivación no es suficiente para dar cuenta de él. Por ello proponemos una caracterización desde el punto de vista político, lo que implica analizar las condiciones de producción. En ese sentido asumimos la perspectiva en torno al espacio de producción que lo entiende no como una estructura unívoca

y cerrada sino como aquel universo que por sí mismo determina las formas en que cada artista o colectivo, atravesado por variables económicas y sociales, desarrolla sus espectáculos y también ubica históricamente su actividad.

De este modo, metodológicamente seguimos a Gramsci (1924) quien al caracterizar a los intelectuales, considera errónea la definición a partir de lo intrínseco de sus actividades y sugiere enfocarse en el conjunto del sistema de relaciones en que dichas actividades se desarrollan. Para ser más precisos, afirma que un obrero no se caracteriza por el trabajo manual o instrumental sino por la situación de ese trabajo en determinadas condiciones y en determinadas relaciones sociales. Así, describimos al Subsistema teatral Alternativo a partir de las relaciones de producción que allí se desarrollan, siendo la conformación de las SAT, el modo de organización que determina las relaciones que en él se establecen.

Tal como indica aún la Asociación Argentina de Actores, la constitución de una SAT requería de un delegado que era su representante y responsable, que debía ser actor o actriz, socio/a de dicha Asociación, y desempeñarse exclusivamente como tal en el colectivo. Luego se consideraba el tema del Puntaje, entendiéndose por tal el valor que determinaba la distribución de las utilidades. Esta relación no podía exceder de 3 a 1, es decir que quien tuviera 1 punto percibirá una unidad, y quien tuviera 2 o 3 percibiría dos o tres veces dicha unidad. Estos puntajes deberían decidirse por asamblea de la SAT. Las funciones que la Asociación admitía para los integrantes de dicha Sociedad eran: Actor/Actriz, Director/a, Asistente, Apuntador/a, Traspunte, Coreógrafa/o, y Bailarín/a. Podían incorporarse nuevos integrantes, comunicándolo por nota a la Asociación, y del mismo modo, se informaban las renunciaciones de quienes abandonaran la Sociedad. Por último, aclaremos que esta división por puntos regiría para la distribución de lo recaudado. Es decir que, una vez conformado el bordereaux⁸¹ de cada función y descontados todos los gastos, el dinero restante se repartiría conforme este puntaje.

Una vez constituida la SAT, sus integrantes distribuían los roles. Había quienes se ubicaban en tareas de realización, otros en tareas de administración de la SAT y otros de producción general. Esto se daba de modo arbitrario y espontáneo pues dependía de la afinidad de cada sujeto con tal o cual tarea, en virtud de personalidad, experiencia o perfil. Respecto de las SAT teatrales, las motivaciones iniciales de esta forma de organización en el ámbito del teatro alternativo son bien explicadas por el investigador Rubens Bayardo, como

⁸¹ Planilla confeccionada en cada función, con el detalle de la cantidad de entradas vendidas, precios, recaudación bruta, los descuentos (aportes AAA, SADAIC, ARGENTORES, etc), y la recaudación neta. De allí se determinan los porcentajes correspondientes a la SAT y a la sala.

primera observación de la fragilidad que este modo de organización otorgaba a las condiciones de producción:

Las cooperativas de teatro surgieron legalmente en la Argentina en 1968. Si bien existían previamente como organizaciones autogestadas de hecho, a partir de ese momento fueron incorporadas al régimen laboral vigente mediante una Resolución dada por la Asociación Argentina de Actores en consonancia con las leyes del trabajo y las convenciones colectivas correspondientes. Los principios que fundamentaron esta incorporación, respondían a la creación de espacios de producción teatral alternativos a la modalidad empresarial y asalariada, única legal en aquel entonces. (1990: 157)

Si bien en la reglamentación de la Ley Nacional de Teatro se las diferenció de las cooperativas tradicionales haciendo énfasis en su carácter transitorio, a fines de los ochenta esta forma de organización se había extendido de manera superlativa en el circuito. Así, observamos cómo fueron modificándose las motivaciones de su origen en relación con su funcionamiento en las primeras décadas del siglo XX. Nuevamente tomamos las palabras de Bayardo, cuya explicación es clara:

Siguiendo un modelo empresarial pero contraponiéndose al asalariamiento, las cooperativas estaban inicialmente destinadas a ser empresas sui generis. Se las pensó como ‘sociedades accidentales de trabajo’, integradas por actores que producirían y administrarían su propio trabajo pero en salas y con capitales ajenos, y limitadas temporalmente por la duración en cartel de una única obra. En ellas se prohibió expresamente la participación, como miembros, de inversores capitalistas y se fijaron porcentajes límite de bordereaux aplicables al alquiler de sala y a la remuneración de los autores. Esas empresas sui generis nunca llegaron a funcionar ni como lo establecía la Reglamentación que les dió existencia legal en 1968, ni como el modelo ideal planteado más arriba. (1990: 160)

Ahora bien, consideramos que la precariedad mencionada está dada en las relaciones de desigualdad instauradas entre quienes asumen roles de mayor responsabilidad en la producción, al aportar además del rol artístico (si actúan), su tiempo de trabajo técnico (pintar,

coser, clavar), su tiempo de trabajo administrativo (gestionar derechos de autor, inscribir la SAT, solicitar y rendir subsidios), dinero en efectivo (si así lo acuerda la organización); lo que no es retribuido de manera justa pues muchas de las tareas enumeradas son imposibles de cotizar, más allá de que pueda otorgarse un puntaje mayor a quien más aporta (en términos de horas de trabajo) en la constitución de la Sociedad. Y observamos que dicha precarización, además, se invisibiliza puesto que lxs integrantes de la SAT realizan esta forma particular de trabajo con compromiso ético y estético para con el proyecto y sus pares, siendo esta actitud de responsabilidad indubitable ostentada con cierto orgullo, lo que obtura la autopercepción del modo de trabajo que así es encubierto.

Al mismo tiempo, este carácter autogestivo del circuito, que consideramos el núcleo de la forma de organización, así como la SAT su concreción práctica, posee tal aceptación social en el campo teatral que sigue sin discutirse en profundidad. Y es por ello que, además, se encuentra legitimada por las herramientas de gestión pública que la asumen como natural. Es más, si bien ya disuelto el Movimiento de Teatro Independiente, algunos grupos eludían o evitaban la conformación de estas “cooperativas”, luego los organismos de apoyo convirtieron a la constitución y registro de las SAT en requisito excluyente para las solicitudes de fondos públicos. Profundicemos a continuación, las relaciones entre lxs sujetos en el marco de esta particular forma de organización, desde el punto de vista externo.

1.5.3.2. Organización del trabajo y relaciones de producción

Como ya dijimos, en el modo de producción autogestivo, la precariedad se funda en el carácter invisible del quehacer artístico como actividad productiva y en la consiguiente no identificación de lxs artistas como trabajadorxs. Alberto Ure, daba cuenta de esta invisibilización ya desde la instancia de formación, cuando interpelaba a unx supuestx estudiante de teatro a través de las siguientes preguntas:

“¿En algún curso se menciona, por lo menos, qué relación hay entre lo que cuesta una entrada de teatro y lo que se llevan los productores, la sala y los actores, y qué vinculación hay entre lo que se invierte para hacer una obra y lo que puede recuperarse o ganarse? En casi ninguno.” (2012: 137).

Rubens Bayardo plantea un modelo ideal para poder pensar en cómo funciona la

producción teatral, detallando una situación en la que un productor adquiere derechos para una obra, alquila una sala, contrata un elenco y director, financia la realización del montaje, incluyendo el pago de los salarios y sus correspondientes aportes al elenco y al director. Así, todos cumplen con la función que les toca, la obra se estrena, el inversor recupera sus gastos y además obtiene un beneficio económico. Ahora bien, analizando profundamente este modelo y contrastándolo con la realidad de la década del noventa, Bayardo lo describió con las siguientes palabras:

La modalidad cooperativa actual es un sistema de autoproducción, basado en inversiones de capital más o menos modestas y con una baja rentabilidad. Este sistema, hace correr a los actores con los riesgos de invertir tanto el capital como el trabajo en la producción de una obra. Si ésta resulta exitosa pueden resarcirse económicamente, pero si fracasa deben hacerse cargo de las deudas contraídas para sostener la inversión. Ahora bien, aun en el caso del éxito, este difícilmente les permite buenos ingresos si permanecen en el subsistema en que gestaron las obras, en salas precarias, con pocas localidades, entradas relativamente baratas y escasa promoción. (1997: 58)

Partiendo de la última descripción de Bayardo, lo que sucedió en el período que nosotros analizamos fue que en las SAT, cuya organización era autogestiva, el financiamiento partió siempre del bolsillo de cada integrante del colectivo; luego se podían percibir fondos públicos (sobre lo que no existía garantía a priori) y como ya describimos, los ingresos por función eran repartidos a posteriori, así como lo obtenido de potenciales subsidios. Esto último, una vez que se saldaban las deudas tomadas por los aportes individuales realizados. Otro tema importante es el acuerdo que cada colectivo establecía con la sala de teatro. Usualmente, se pautaba una división del 70% para el elenco y el 30% para la sala, una vez descontados todos los gastos fijos, pero se cobraba a los elencos un “seguro de sala” que le brindara al teatro un ingreso mínimo si se suspendía la función o no se cumplía con un mínimo de público que permitiera a la sala percibir su parte del acuerdo económico. Aquellos espacios que tuvieran subsidio del INT no debieran cobrarlo pero es sabido que esto, en la mayoría de los casos, no se cumplía. Esto último da cuenta del vínculo con las salas, en muchos casos, desigual y asimétrico. Pues la estadística de la época da cuenta del estreno de una cantidad de obras que superaba ampliamente la cantidad de salas, por lo que se daba una

situación de gran demanda de espacios, que les otorgaba a los dueños de las salas, cierto poder a la hora de seleccionar las obras que integrarían su programación.

Otra cuestión vinculada a las salas y que replicaba profundamente en los colectivos teatrales, es que el tipo de espacios en los que las obras del Subsistema Alternativo se representaban eran aquellos que ofrecían una capacidad sencilla en relación con las salas de los otros dos subsistemas de producción⁸². En muchos casos la infraestructura respondía a casas antiguas transformadas en pequeños teatros, galpones refuncionalizados (con mayor o menor pericia y condiciones de seguridad), salas para dictado de clases con mínimas condiciones técnicas, lugares de ensayo, subsuelos, etc. Todos estos espacios culturales que por reglamento del INT no debían poseer aforo superior a las 300 butacas (así definió la Ley N° 24800/97 a las salas que integraban el Subsistema Alternativo, aunque en la realidad difícilmente superaban las 100 localidades, y otras veces apenas alcanzaban las 50). Es decir que, siempre hablamos de una capacidad reducida. Aquí, si bien las salas teatrales no son objeto de nuestro análisis específico, nos interesa dar cuenta de la relación directamente proporcional entre los posibles ingresos monetarios de una función y el aforo⁸³ de la sala de teatro en la que la obra se representaba.

Volviendo a cómo se reglamentó, a través del Régimen de Concertación, el modo de trabajo de las SAT; el planteo ideal que detallamos más arriba, salvo en casos (pocos) de grupos estables como Periplo Compañía Teatral que no era una cooperativa (veremos su trabajo en el Capítulo 2) nunca se cumplió. La SAT terminó asumiendo absolutamente todas las tareas con sus respectivas obligaciones, aunque sin derechos. Entonces, desde el inicio, estas Sociedades trabajaron bajo su propio riesgo y sin más garantías que la de la propia voluntad y el propio compromiso. Esto último parecería sostener una idea de libertad creativa que cuestionaremos en el próximo capítulo con la perspectiva de lxs propios artistas.

Por otro lado, entendemos a la vulnerabilidad de lxs artistas en tanto trabajadorxs como una característica central de este universo, configurando así la matriz del Subsistema Alternativo en la CABA. El problema radica en la condición precaria de lxs artistas, devenida de las relaciones de producción de igual tipo que operaron como sostén de un subsistema; condición invisibilizada por el aumento de estrenos en el período analizado, junto a la apertura de salas con un público que las nutría y en donde las herramientas de fomento, más

⁸² Empresarial e Inversor ocasional.

⁸³ Capacidad de las localidades de un teatro o sala de cine.

tarde o más temprano, se ejecutaron. Así obtenemos una imagen alienada de la actividad, pues en apariencia crecía. Esta deformación estuvo dada por la cristalización de los postulados ideológicos del Movimiento Teatral Independiente sobre una forma de organización posterior que cubrió la falta de derechos bajo la bandera de una libertad creativa fundada en la autogestión.

En resumen, de las características del Movimiento Teatral Independiente nacido en la década del 30 en nuestro país y desaparecido cuarenta años después, persistieron en el teatro alternativo formas de organización de los grupos y formas de producir un espectáculo que los instrumentos del Estado naturalizaron. Entre ellos podemos observar cierta condición “democrática” de modalidad asamblearia para la toma de decisiones⁸⁴ y distribución de obligaciones, de la que se derivó la reciprocidad en relación con las pérdidas y/o ganancias cuando las hubiere. Pero a la vez, del mismo Movimiento, se diferenció sustancialmente al abrazar la intervención del Estado y perseguir la generación de ganancias.

Entonces, el Sistema pareció funcionar pero si colocamos el foco sobre las relaciones que estructuraron su modo de organización “cooperativo”, aparecen la desigualdad, la ausencia de garantías, la desprotección y la vulneración de derechos. Por el contrario, si desarmamos lo que Juan José Hernández Arregui (1963) denomina complejo cultural en torno a la creación artística; develando ese conjunto de valores, hábitos e ilusiones colectivas que rigen y organizan el pensamiento y las formas de vida (de un grupo o clase) y lo llevamos a la realidad observada, emerge indiscutiblemente la precariedad estructural. El Subsistema Alternativo se organizó sobre un imaginario que se estructuró sobre relaciones de producción y formas de organización que consolidaron un sistema desigual, injusto y débil. Entonces, una estructura que pudo funcionar para otros campos disciplinares (la organización cooperativa), en la práctica teatral se mantuvo en el universo de lo ideal. Hasta aquí definimos al Subsistema Alternativo según su ubicación en el eje diacrónico y desde el punto de vista de la producción. En dicho marco, observamos a la producción como territorio político en el que se articulan intereses diversos, y al Subsistema Alternativo en su dinámica a partir del contacto con la serie social.

⁸⁴ Que el Movimiento de Teatro Independiente a su vez, había emulado del planteo original sobre la supresión de jerarquías de los colectivos anarquistas.

Capítulo 2

El eje sincrónico

2. Caracterización de las formas de producción del Subsistema teatral Alternativo

En principio, y en virtud del planteo que funda nuestra tesis, para abordar las formas de producción debemos, indefectiblemente, considerarlas a la luz de las formas de creación teatral. Así, para pensar en cómo se producía en el período analizado partimos de que la base de esta actividad es la creación, pues es sobre aquello que se encuentra en gestación que se organiza y se desarrolla el proceso de producción orientado a materializar dicha idea en forma de obra teatral. Por ello, en nuestras alusiones, mencionamos creación y producción de manera conjunta. Ahora bien, para desarrollar el eje sincrónico, es decir, la caracterización de las formas de creación y de producción del Subsistema Alternativo, analizamos las concepciones artísticas de lxs teatrístas, sus hábitos y prácticas, evidenciados en los procesos de construcción de las obras, considerando la lectura que hizo Osvaldo Pellettieri del trabajo de Pierre Bourdieu, para sostener cómo el artista depende de su toma de conciencia, su ética y su relación con el campo intelectual, teniendo en cuenta cuál es el lugar de validéz que este último le otorga al primero. Para mayor precisión y en palabras de Osvaldo Pellettieri:

Todo sistema teatral, que es una abstracción, está siempre encarnado en un campo intelectual. Este establece relaciones entre sus miembros, y ellos mismos determinan qué es lo legítimo y qué es lo ilegítimo (...). (2008: 44)

Entonces, para analizar a lxs teatrístas, retomamos la perspectiva de Antonio Gramsci (1924) que analiza a los sujetos observando al conjunto de relaciones sociales que ya describimos en el capítulo anterior, poniendo el foco en la subjetividad de lxs protagonistas, en los modos en que éstxs piensan, viven y ejercen las prácticas que lxs constituyen y del sistema de relaciones en que dichas prácticas se desarrollan. Colocamos la mirada hacia el interior de los diversos procesos creativos con el objeto de dar cuenta de elementos en común entre ellos. A partir de la descomposición de las etapas de producción, observamos las siguientes variables: estrategias, acciones individuales y colectivas, objetivos, motivaciones, emergentes artísticos. En virtud de la observación de Gramsci en torno a una determinada actividad, así como a las relaciones y a las condiciones en que esta se lleva a cabo, es que

podemos determinar concepciones artísticas y posturas ideológicas que se evidencian en los procesos creativos. Para ello realizamos estudios de caso observando los procesos de producción del corpus de obras definido, los que complementamos con testimonios obtenidos de diversas entrevistas realizadas a lxs teatristas también consignados en la introducción a este trabajo.

En el Subsistema Alternativo los procesos se desarrollan de manera autogestiva, se financian por fuentes diversas (tanto privadas y públicas), en una actividad que se organiza de manera democrática y colectiva. En ese marco, los modos de creación y producción son diversos y las formas artísticas que de ellos resultan son múltiples. Así, vemos que la articulación entre diferentes miradas artísticas, concepciones de la práctica, posibilidades materiales, objetivos colectivos, deseos individuales y modos de organización, determinan complejas relaciones de producción. A la vez, como ya hemos afirmado, y puesto que abordamos un período histórico cuyas obras se caracterizaron por ubicar en el centro de las propuestas al cuerpo del actor, consideramos a la caracterización de todo el proceso definiendo a la creación desde la actuación. Y es en este último sentido que cuando observamos cómo se despliegan las diversas actividades de producción durante el proceso de construcción de obra, hacemos énfasis en el carácter artesanal de la actividad actoral en virtud del factor humano que la determina. Delimitado esto, es posible analizar las particularidades de cada proceso y a sus protagonistas para, posteriormente, considerar la intervención estatal que se dió en el período.

Comenzando por los procesos creativos y dado el perfil estético heterogéneo que evidenció el Subsistema Alternativo entre 2003 y 2015, descripto por Silvina Díaz y Adriana Libonati (2015) y citado en el capítulo anterior, observamos su denominador común estructurado sobre el cuerpo del actor como centro significativo de la escena. Este punto de vista que da una profunda relevancia a la actuación desde su potencial creador, recupera la centralidad del ensayo como espacio esencial en el que la herramienta determinante es la improvisación. Respecto del análisis de las obras y puesto que nos interesa observar elementos vinculados a los procesos de producción únicamente, vale aclarar que no realizaremos ningún tipo de apreciación estética sobre ellas.

2.1. Lxs teatristas desde la dimensión de la praxis artística

Los espectáculos del Subsistema Alternativo, como ya mencionamos, evidenciaron una importante diversidad de formas estéticas y éticas. Lo primero se puso de manifiesto, ya sea en términos de forma como de contenido, en propuestas que podían ir desde reelaboraciones o adaptaciones de textos clásicos hasta producciones originales que utilizando recursos paródicos trabajaron la intertextualidad dialogando con el pasado y/o presente histórico, ya sea manifestando una intención de homenaje o de cuestionamiento. Esta diversidad aparece en nuestro corpus en obras como *El niño Argentino* de Mauricio Kartun, *La Pesca* de Ricardo Bartís, *Ensayo sobre lo artificial* de Periplo Compañía Teatral o *Tercer Cuerpo* de Claudio Tolcachir. En el caso de las tres primeras, observamos un modo de representación que construyó universos centrados en profundizar o abrir capas de digresión por sobre la tradicional centralidad de la progresión dramática. A la vez, poseían como denominador común el énfasis en la actuación en cada propuesta. Directores como Alejandro Catalán y Mauricio Kartun, estrenaron obras en las que mantenían la atención del espectador con acciones que no estaban determinadas por el texto dramático a través de la presencia de conflictos explícitos, sino que ponían en escena un “transcurrir”. Por otro lado, es preciso señalar que en este período, el pasaje del Sistema Privado desde y hacia el Sistema Público y entre el Subsistema Alternativo y el Subsistema Empresarial, constituyó la mixtura entre sistemas y subsistemas y fue una de las características del período⁸⁵ aunque en la mayoría de los casos que observamos, las etapas de preproducción y producción se desarrollaron dentro del Subsistema Alternativo o bien bajo sus condiciones.

En cuanto a la diversidad de formas de crear y producir, todos los colectivos que observamos ostentaron una multiplicidad de estrategias de realización y financiación de sus proyectos. Veamos algunos ejemplos: en el proceso de producción de la obra *De mal en peor* se visitaron el Museo Histórico Nacional y el Museo de Arte Español Enrique Larreta para investigar algunas cuestiones vinculadas al argumento que estructuraba el relato⁸⁶ como por

⁸⁵ Según Díaz y Libonati: “Una de las características de la época: la total imbricación de los circuitos, la disolución de sus límites y, por lo tanto, la mezcla de modelos y poéticas.” (2015: 36)

⁸⁶ Para una mayor comprensión damos una breve síntesis argumental de la obra: Corre el año 1910. Dos familias, los Méndez Uriburu y los Rocatagioni, conviven en una casona en Buenos Aires. Comparten un proyecto económico y afrontan, desde hace años, una deuda impagable. Dentro de la casa funciona, además, el Museo Mery Helen Hutton, quien fuera una de las maestras norteamericanas que llegaron a Argentina en 1858 en el contingente pedido por Sarmiento en su proyecto de alfabetización popular. En 1860 fue raptada por los indios. Tras su liberación fue indemnizada con títulos otorgados por el gobierno y entregada en custodia a la familia Méndez Uriburu. En el transcurso de la obra, la maestra tiene 90 años.

ejemplo, el lenguaje español utilizado en el siglo XIX. Esta tarea fue realizada por la productora y el director. La financiación de esta obra, además de solicitar subsidios públicos que se obtuvieron y percibieron pasados largos meses de su estreno, se realizó implementando las siguientes estrategias: rifas apócrifas vendidas a familiares del grupo, aporte brindado por un integrante que poseía una imprenta (por lo que al momento de realizar la gráfica sólo se pagó la materia prima), acciones de comunicación y prensa realizadas por un conocido que no percibió honorarios, entre otras.

La obra *La Omisión de la familia Coleman* de Claudio Tolcachir se fue montando con aquello que cada integrante del grupo acercaba como respuesta a la necesidad que surgía en los encuentros. Así, el vestuario fue conformado por prendas que cada actor tenía en su casa, a medida que cada personaje se iba delineando. Los ensayos se realizaron en el living de la casa del director y, el texto fue emergiendo de las improvisaciones. La expectativa inicial era, simplemente, reunirse entre amigos y ensayar, en tanto cada integrante del grupo mantenía otro trabajo. Dado el gran éxito del espectáculo, se interesaron por viajar. Así se complejizó la estructura de producción y comenzaron a planificar sus acciones. Por el contrario, *Tercer cuerpo* fue escrita por Claudio Tolcachir sin estar en contacto con sus intérpretes. Mientras el autor y director estaba de viaje, la pensó y escribió exactamente para quienes la interpretaron en su estreno. Dice Tolcachir⁸⁷: “La fui escribiendo en los aeropuertos, en los hoteles y la pensé para estos actores que la interpretan. Me gusta imaginar el tono de voz con el que dirán el texto, la forma de mirar. A todos los conozco desde hace años, los quiero y los admiro” (2011). En el mismo sentido de predeterminación, la obra fue coproducida por el Festival Internacional Santiago a Mil de Chile, cuyos organizadores habían visto *La omisión de la familia Coleman* y propusieron financiar la siguiente obra que el director escribiera.

Por otro lado, el trabajo de Mauricio Kartun, quien desde que empezó a dirigir sus propios proyectos⁸⁸ ofició también como su productor, fue diferente. En las tres obras analizadas presentó una particularidad: estructuró la producción de dos de ellas combinando dos sistemas, el Público y el Privado. Esto sucedió en *La madonnita* y *El niño Argentino*: la primera estrenada en el Teatro San Martín en 2003 (Sistema Público) y reestrenada en el Teatro El Portón de Sánchez en 2004 y 2005 (Sistema Privado, Subsistema Alternativo); y la segunda fue estrenada en el Teatro San Martín en 2006 (Sistema Público), reestrenada en el Teatro del Pueblo en 2007 y en el Teatro Regina en el mismo año, extendiendo su temporada

⁸⁷ Entrevista en Diario Clarín, febrero de 2011.

⁸⁸ Kartun comenzó a ejercer el rol de director en su obra *La madonnita*, y hasta la actualidad lo sigue haciendo en todos sus proyectos.

en dicha sala hasta 2011 (Sistema Privado, Subsistema Alternativo). Luego, *Ala de criados* fue producida íntegramente en el Subsistema Alternativo, en el que se organizó, económicamente, como Sociedad Accidental de Trabajo (SAT) con la inversión inicial de Kartun y distribución de ingresos por puntaje.

El caso de Kartun es interesante en tanto, si bien ha estrenado en el Sistema Público, este brinda un tipo de contratación que incluye un período de ensayos de dos meses solamente y una temporada de funciones de tres, cuando sabemos que la duración de los procesos de las tres obras fue muy superior, como suele suceder en el subsistema Alternativo. Es decir, Kartun inició sus proyectos mucho antes de que el Sistema Público lo contenga. Cuando el Teatro Municipal General San Martín comenzó a pagar los ensayos de cada proyecto, Kartun y su equipo hacía meses que se encontraban en pleno proceso de producción (etapa de ensayos). Para estas dos obras, el promedio de elaboración transitado fue de ocho meses aproximadamente. Así, el espacio, los elementos y el potencial vestuario utilizado hasta el ingreso a la sala fueron provistos por el director, o bien, por el colectivo que él encabezaba en cada momento. En síntesis, aunque los proyectos se estrenaron dentro del Sistema Público, la preproducción y una parte de la producción fueron desarrolladas de manera autogestiva fuera de él, lo que a nuestro juicio, lo ubica en el subsistema Alternativo.

Distinto fue el caso de Alejandro Catalán, para quien una obra es un acontecimiento vivo y singular, y en ese sentido, el director describe a la actuación como una corporalidad pura sin referente previo que la organice, técnica o formalmente. Denomina “posibles corporales” a las herramientas actorales, a las que considera útiles para “inventar una dinámica singular de producción, organización y administración del acontecer escénico” (2005⁸⁹). En la experiencia de la obra *Amar*, la descripción de su proceso creativo y de producción da cuenta de la mirada de Catalán. Una de sus actrices, Lorena Vega⁹⁰, lo definió así:

Las condiciones de producción por supuesto que condicionan la puesta, pero en este caso había una decisión de que el relato estuviera centrado en la maniobra expresiva de la actuación... (...) El equipo se organizó primero desde la actuación, el equipo actoral, luego la asistencia, luego sonido y música, luego iluminación y vestuario. (...) No se planificó, se iban tomando decisiones sobre la marcha. (...) Se financió con

⁸⁹ Sin número de página en el texto original.

⁹⁰ Entrevista realizada en 2021 en el marco del trabajo de campo de esta investigación.

dinero de Catalán. (...) Se hizo un proceso que derivó en obra y que íbamos cambiando muy sobre la marcha en función de lo que íbamos percibiendo al punto de haber tenido largos fragmentos, escenas repetidas y luego dinamitadas, cambiadas por completo o desechadas.

En cuanto a la obra *Foz*, el proceso creativo fue dando forma a la propuesta misma. Sin texto previo, todo surgió desde el trabajo de improvisación. Se planteó un espacio (la caja de una camioneta) como universo concentrador de los cuerpos de los tres actores⁹¹. En ese marco los actores empezaron a trabajar a partir de sus imaginarios, acumulando situaciones, posibles vínculos y conflictos. El desempeño de cada actor fue el eje central. Y el deseo de investigar el lenguaje entre los cuerpos en un espacio acotado fue el instrumento por medio del cual se llevó adelante la investigación. No hubo una planificación previa respecto de una futura exhibición.

La obra *Dos minas* profundizó el interés por indagar en las posibilidades de la actuación que se habían desarrollado en *Foz*. También tuvo lugar un trabajo de construcción extenso y gradual, de una dramaturgia compartida entre director y actrices. Catalán reiteró su rechazo a toda idea previa que limitara a las actrices. Entonces, ante una deliberada ausencia de anticipación, se abordó aquello que acontece desde el momento en que se da la actuación. Así la obra empezó a surgir cuando aparecieron “momentos”. Del mismo modo se dieron las demandas en términos de proceso de producción, surgieron a medida que lo hacía la obra misma. Este proyecto nació lejos de toda idea previa de exhibición y su proceso enfocado en la investigación lo alejó aún más de la lógica mercantil. Sobre el proyecto, Catalán⁹² refiere la importancia de la sala elegida, distante del circuito más visible del Subsistema Alternativo: “Con *Dos minas* nos fuimos a Boedo, a la sala Anfitríon, un espacio no tan popular. Utilizamos una salita que tenía atrás porque yo necesitaba que la gente, para ver esa obra, esté muy decidida en ir hasta allá, llegue hasta Boedo, estacione el auto, esté tranquila.”

Por otro lado, el trabajo de Periplo Compañía Teatral ostenta un alto nivel de autogestión, ligado al deseo de construir un espacio que les permitiera canalizar la búsqueda de una teatralidad propia como grupo. Esta necesidad artística fue (y es) el motor del proyecto colectivo, motivo por el cual sus obras fueron emergentes de un contexto que es preciso tener

⁹¹ Para una mayor comprensión damos una breve síntesis argumental de la obra: Tres hombres viajan en camioneta desde la ciudad de Buenos Aires rumbo a Foz de Iguazú. Es la noche anterior a emprender un camino de ripio con el que piensan ahorrar unos kilómetros y llegar a un pequeño poblado donde harán una transacción.

⁹² Entrevista realizada en 2018 en el marco del trabajo de campo de esta investigación.

⁹² Entrevista realizada en 2018 en el marco del trabajo de campo de esta investigación.

en cuenta al observar su forma de producción. La compañía está integrada por Andrea Ojeda, Diego Cazabat, Julieta Fassone y Hugo de Bernardis. Según Andrea Ojeda, actriz, directora y dramaturga, la necesidad de tener un espacio de pertenencia colectiva fue condición fundamental para la libertad creativa. Para ello fue imperioso construir una estructura económica que les permitiera crear y producir libremente. En ese marco desarrollaron los tres espectáculos analizados, procurando el espacio que les diera la posibilidad de investigar, respetando los tiempos de cada proceso, y eligiendo qué, cómo y cuándo exhibir sus resultados.

Dentro de la compañía⁹³ sus cuatro integrantes ejecutan roles de actuación, dramaturgia, dirección, diseño de escenografía y vestuario, puesta en escena, gestión y producción. Las fichas técnicas de cada obra dan cuenta de esta organización. En *El escondrijo* actuaron Hugo De Bernardi, Julieta Fassone y Andrea Ojeda. Esta última fue co-autora del texto. La dirección y puesta en escena la realizó Diego Cazabat y en los rubros Vestuario y Escenario se consigna a Periplo Compañía Teatral. El espectáculo *La conspiración de los objetos* ostenta la co-autoría de Diego Cazabat, Hugo De Bernardi, Julieta Fassone y Andrea Ojeda, es decir la misma Compañía. La dirección correspondió a Cazabat y la actuación de lxs otrxs tres integrantes. La escenografía y la iluminación las realizó Diego Cazabat y la música original, Hugo De Bernardi. *En cuanto a Ensayo sobre lo artificial*, la autoría directamente se consigna con el nombre de la Compañía, y sus cuatro integrantes fueron quienes actuaron. El vestuario lo realizó Julieta Fassone, el diseño del espacio estuvo a cargo de Diego Cazabat que también diseñó las luces (en conjunto con un colaborador externo, Néstor Navarría). Por último, en el diseño sonoro trabajó Hugo De Bernardi y la dirección la realizó Cazabat.

Del propio trabajo emergieron los textos de cada obra. En cuanto a las tareas de gestión y administración, el grupo se planteó un nivel de organización que les permitió liberarlos de cualquier preocupación que interfiriera con los procesos creativos y así se distribuyeron las tareas entre lxs cuatro. El denominador común de las obras de Periplo fue el de ser gestadas a partir del deseo y la emergencia de una inquietud en torno a un tema en particular. A partir de ahí, y dando protagonismo a la actuación a través de un tratamiento estético no realista (que también se dió en cada puesta en escena) resultaron las tres obras cuyo proceso de creación y resultado artístico son indisolubles de la producción de

⁹³ Periplo Compañía Teatral se formó en 1995 y trabajó ininterrumpidamente hasta 2024 como tal. Amén de ello mantienen la propiedad y gestión de su sala teatral.

pensamiento político del colectivo. Este grupo tuvo (y tiene), además, una particularidad que es inherente a su praxis, una forma de organización colectiva que planteó su carácter de grupo “independiente” no como un estado de marginalidad o de carencia de recursos⁹⁴, sino con toda la potencialidad que implica esa autosuficiencia. Vale aquí aclarar, brevemente, la significación de esta última sentencia.

La compañía, que inició su recorrido en el conurbano, comenzó su trabajo partiendo de la propuesta de Diego Cazabat quien no planteó la realización de un espectáculo sino indagaciones vinculadas a diversas cuestiones en torno al oficio del artista, del director y también del vínculo entre ellxs. En diversas entrevistas colectivas en torno a la puesta en escena, hacen hincapié en la creación como oficio. Esta perspectiva da cuenta del carácter artesanal de la actividad teatral, punto de vista con el que además y como ya hemos afirmado, coincidimos y consideramos como aspecto esencial para comprender las formas de creación y producción teatral.

Ahora bien, volviendo a la creación y producción de sus obras, todos los espectáculos de nuestro corpus emergieron luego de procesos creativos verdaderamente extensos. Cada proceso de creación y producción de obra promedió el año, llegando en algunos casos hasta los dos años y medio (*De mal en peor* o *Amar se asemejan*), contando todo el proceso de investigación y montaje hasta el estreno. Los proyectos se iniciaron desde el deseo individual (*La pesca*) o colectivo (*Ensayo sobre lo artificial*), con trabajos de investigación corporal (*Amar*, *Dos minas*) e intelectual (*El box*, *Ala de criados*, *El escondrijo*).

También observamos directores que conformaron una dupla de trabajo con una productora o productor ejecutivo que se sostuvo en el tiempo, y en más de un proyecto (Ricardo Bartís con Lorena Regueiro; Claudio Tolcachir con Maxime Seugé y Jonathan Zak), lo que da cuenta de la relevancia de la sociedad de ambas funciones para el proceso de creación y por lo tanto, de producción. También hubo obras que fueron planteadas sólo como ejercicio de investigación y culminaron con el estreno de un espectáculo (*De mal en peor*, *Foz*, *Amar*). En algunos casos se partió de un texto previo (*La madonnita*, *El niño Argentino*, *Ala de criados*), en otros, el texto se fue elaborando en el transcurso de los encuentros en modalidad de creación colectiva (*El escondrijo*, *La omisión de la familia Coleman*, *Foz*, *Tercer cuerpo*, *Amar*).

En este punto, el espacio de trabajo y (luego) el de representación aparecen como una variable importante en el proceso de producción. Así, observamos colectivos que ostentaban

⁹⁴ Esta observación la desarrollaremos en el apartado sobre las formas de organización.

la propiedad de una sala que estructuraba su vida artística, con las diferencias de cada caso. En Timbre 4⁹⁵ el modelo de gestión era el de una cooperativa (lo que sus integrantes consideraban fundamental para esa organización pues les garantizaba las mismas obligaciones y derechos a cada integrante del proyecto, independientemente del rol cumplido); con esta concepción, se conformó una cooperativa distinta por cada espectáculo con la distribución de derechos y obligaciones de esa forma de organización tradicional. Diferente era la administración de la sala Sportivo Teatral que poseía Ricardo Bartís y era de su propiedad únicamente, aunque en cada uno de sus espectáculos se constituía la mentada Sociedad Accidental de Trabajo (SAT) para organizar la solicitud de subsidios y la distribución de roles y fondos en cada proyecto únicamente.

Otra experiencia distinta transitaron lxs integrantes del colectivo Periplo Compañía Teatral, dueños de su propia sala desde 2007 (El Astrolabio teatro), quienes conformaron una asociación civil que aún hoy organiza su vida artística. El espacio de trabajo tiene una gran incidencia en el proceso de producción y en las obras resultantes, por dos cuestiones: la primera se vincula al hecho de que si se debe pagar por un espacio para ensayar o entrenar, esto incide en el costo de producción, y también en la obra resultante pues cuando la disponibilidad del lugar está sujeta a un acuerdo con un tercero, esto repercute en el grado de autonomía del grupo para desarrollar cualquier proceso.

La segunda cuestión se da independientemente de si se paga o no por la sala de ensayo. Nos referimos a que durante el proceso de creación se desarrollará un trabajo que una vez definido el teatro en el que se producirá el estreno de la obra, ésta deberá adaptarse al espacio de exhibición. Demos dos ejemplos opuestos: en *El niño Argentino* los ensayos se realizaron en el estudio del director, cuyas dimensiones eran menores que las de la sala en la que se exhibió, por lo que una vez comenzados los ensayos en sala se debieron modificar los desplazamientos, las distancias, la proyección de la voz, entre otras cuestiones artísticas. Por el contrario, *La omisión de la familia Coleman* se ensayó y estrenó en el mismo espacio.

⁹⁵ Al inicio, el grupo trabajó en la casa del director Claudio Tolcachir para, en 2007, adquirir la actual sala de más de 200 localidades en la que mantienen una programación anual y gestión cooperativa.

2.1.1. La creación actoral en perspectiva ideológica: un nuevo abordaje

Como ya hemos dicho, las obras del Subsistema Alternativo del período abordado se caracterizaron por ubicar en el centro del proceso creativo a la actuación, situando su mayor despliegue en el proceso de ensayos, en el marco de una situación de improvisación. Entonces, para pensar en la creación propiamente dicha como una de las dimensiones de la praxis artística, proponemos analizar cómo lxs creadorxs la conciben, entendiendo que en el modo en que la actividad se ejerce o práctica, subyace una concepción ideológica. Así, consideramos el modo en que lxs creadorxs desarrollan su tarea según su vínculo con la actuación, y observamos dos modos diferentes en que se da esa relación a los que denominamos “actuación subordinada” y “actuación soberana”. Vale aclarar aquí, que estas categorizaciones describen dos tipos de relación y no implican un juicio de valor sobre ellas, sino que en tanto categorías de análisis, nos permiten pensar las formas de producción.

En principio, recordemos que el denominador común del período abordado fue la organización económica y social de un sistema capitalista que implicó entre otras características, la determinación del rol hegemónico del paradigma mercantil en todas las relaciones sociales. Como citamos en la introducción de la tesis, Jorge Dotti (1993) describe con gran precisión el dominio del patrón mercantil en las relaciones humanas y en las acciones de los sujetos. Y el teatro, como todas las actividades sociales, no estuvo exento de este paradigma que caracterizó a nuestro país en la década del 90, y cuyas particularidades permanecieron en las décadas subsiguientes.

En el sentido anterior es que sostenemos que el modo en que lxs artistas desarrollaron su práctica también fue atravesado por la lógica del mercado que aparentó un desarrollo virtuoso de la actividad teatral, en términos de cantidad de obras estrenadas y apertura de nuevos espacios, pero impuso su afán de lucro en las condiciones de exhibición. Esto último lo observamos en las diversas variables que se pusieron en juego cuando las obras entraban en contacto con las salas de exhibición. Nos referimos al momento en que se traslada la escenografía y el vestuario a dicho espacio, con miras a realizar la puesta de luces y ensayos finales, acciones que son parte de la instancia final de la fase de producción. Por otro lado existen diversas variables que, si bien aparecieron en la fase de explotación (estreno y temporada de funciones), establecían unas condiciones de exhibición que fueron factores determinantes en los procesos de producción y puesta en escena de las obras; lo que torna visible en ellos, la lógica mercantil. Las detallamos a continuación:

- La infraestructura y la arquitectura de las salas: estos espacios, en el intento de cumplir con las regulaciones oficiales (sea para ser habilitadas, para percibir subsidios o para integrarse al circuito de exhibición), respetaban determinadas reglas que les garantizaban una estética que bajo la consigna de seguridad y funcionalidad, daba como resultado la homogeneización⁹⁶.
- Planificación de funciones con incidencia (a priori) en los procesos de creación. Nos referimos a la dinámica desarrollada en la fase de explotación, que se caracterizaba por la reducción en los tiempos de montaje y desmontaje de cada obra en virtud de la obligación de convivir con otra/s obra/s en un mismo día de exhibición. Esto requería un cálculo que obligaba a correr una carrera contra el reloj cada inicio y fin de función. En este sentido, esta variable externa a las obras, operaba como elemento de presión a la hora de elaborar una puesta en escena, determinando un despliegue de escenografía e iluminación que economizara traslados y espacios de guardado⁹⁷, y limitara el uso de recursos lumínicos disponibles en la sala en pos de la compatibilidad con el espectáculo anterior y/o posterior con el que debían convivir.
- Cantidad de público asistente. Surgió la necesidad de ejercer un control rígido sobre las entradas vendidas, las invitaciones y las promociones que hubiera, abriendo un juego perverso entre la deseada visibilidad, la experiencia artística y la necesidad de recuperar la inversión realizada.
- El desempeño actoral y la proyección profesional: apareció la necesidad de reconocimiento mediático exigido por el mercado, valorando en exceso la opinión de la crítica periodística o académica, en el marco de un período en el que proliferaron instituciones, organismos y grupos que otorgaban premios, apoyos u otros instrumentos de legitimación.
- Cantidad de funciones convenidas con la sala: esta variable tenía relación con la cantidad de representaciones exigida por los organismos de financiamiento, siempre dissociada de la vitalidad de la obra o de su necesario fin de temporada.

⁹⁶ La homogeneidad de bienes y servicios es una característica del mercado en un sistema capitalista.

⁹⁷ Los que no abundaban en las pequeñas salas alternativas.

En virtud de lo mencionado, definimos el vínculo con la actuación, en tanto centro del proceso creativo, por asimilación o por rechazo a las reglas que el capitalismo impuso y que constituyeron el marco en el que el teatro alternativo producía. Agreguemos, además, que en la gestión de gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, el paradigma mercantil se intensificó a partir de 2007, cuando asumió Mauricio Macri como Jefe de Gobierno. En este sentido, planteamos el modo en que lxs artistas se vincularon con la actuación descrito en las categorías propuestas, en virtud de las particularidades de un entorno organizado en tanto sistema económico y social, en un contexto histórico. Y consideramos fundamental la relación entre lxs artistas y el entorno, habida cuenta de que toda categoría funciona cuando es historizada, es decir que depende de su ubicación contextual específica para tener utilidad analítica.

Ahora bien, puesto que proponemos como novedad teórico-metodológica una denominación que da cuenta de las formas de aprehender y comprender la actuación por parte de lxs artistas, estimamos relevante mencionar desde qué perspectiva hablamos de “soberanía” y de “subordinación” y por qué. Nos preguntamos por la concepción de lxs actores y actrices respecto del acto creador, por las ideas que estructuraron dicha mirada y por el modo en que estas ideas se evidenciaron en la práctica. También planteamos un interrogante en torno a la relación entre la práctica y el entorno en virtud de las reglas que este imponía. Para responder estas preguntas consideramos el modo en que lxs artistas ejercieron y transitaron la actuación, en virtud de la presencia o ausencia de condiciones de búsqueda e investigación y por la propia necesidad de les creadorxs de estimular dichas condiciones, priorizando el proceso de creación y exploración por sobre sus resultados. Entendemos que la diferencia entre las categorías propuestas radica en la posibilidad de pensar a la creación actoral y a su correspondiente proceso de producción, asimilando una lógica mercantil o bien operando (o intentando operar) por fuera de ella.

Entonces, cuando hablamos de “actuación subordinada” observamos que lxs artistas alienan su actuación en relación con las exigencias del medio (estructurado por la lógica mercantil), bajo la forma de un producto enajenable que debe exhibirse y en el que quien actúa configura así su carácter de “profesional”, asimilando el resultado del proceso creativo a un fetiche. En este estado de alineación, lxs artistas ofician como reproductorxs de un modo de producción que “el medio” exige, desarrollando un proceso de transformación de la conciencia en el que se sobrevalora un resultado con el objetivo de exhibirlo. Esto implica la pérdida del dominio de cada creador sobre su propio proceso, orientándolo en función de las

condiciones que el entorno impone. En cuanto a las condiciones, nos referimos a los ejemplos brindados anteriormente, respecto de la extensión de la obra, la elección de sala, la relación con la potencial mirada externa legitimadora, los requisitos de los organismos públicos, la duración de la temporada, la convocatoria de público, entre muchos otros. En este sentido, entendemos a la actuación en tanto producción simbólica, como parte del engranaje de un sistema preestablecido.

En síntesis, la “actuación subordinada” evidencia a unx artista cuya práctica es convertida en una máquina de producir sentido, en respuesta a una demanda externa en términos de resultados y vinculada a la exigencia interna de proyección profesional. Así, la actuación se da como un hecho técnico acabado donde prima la ejecución por sobre la creación, y la precisión en la calidad de la representación es un valor per se. Y en esta demanda de unx artista que opera como una máquina de producción simbólica constante, aparece el vínculo con los espacios de educación tanto formal como informal en los que el mercado también apareció, introduciendo el discurso del “artista integral” que debía constituirse formándose en la mayor cantidad de disciplinas posibles que le permitieran actuar, cantar, bailar, efectuar números circenses, ejecutar un instrumento musical o varios, entre muchas otras capacidades, para así transformarse en unx verdaderx profesional.

En cuanto a la “actuación soberana”, esta se da producto de una necesidad estética, de un imperativo expresivo, recuperando un sentido humano que no está regido por la lógica mercantil, que opera (o lo intenta) por fuera de ella. Para desarrollar esta idea, tomamos lo dicho por Ricardo Bartís en alusión a las experiencias vanguardistas de principios del siglo XX, en ocasión de ser entrevistado por la Revista El ojo mocho:

(...) colocaban a la actuación en un lugar de creación, de que había un relato inherente, propio al actor y que el actor debía desarrollar ese relato que devenía en texturas, velocidades, relaciones espaciales y temporales que el actor producía a partir del manejo de su técnica expresiva, por fuera del texto y del sentido. Y que estos elementos, de alguna manera, ponían en movimiento, o podían colocar al arte del actor en el lugar o en el territorio de lo que produce la música o la poesía (...). (1998: 38)

Con sus palabras nos referimos a un modo de aprehender la actuación que ubica a quien la desarrolla en un lugar social que recupera el aspecto humano de la práctica, en tanto percibe una realidad y la traduce a través de una técnica. Una lógica en la que priman la

investigación y la experimentación, que persigue la creación de una sucesión de momentos extraordinarios, articulados por un ritmo interno y lejos de la lógica narrativa tradicional de causa y efecto. Una actuación que alude a un territorio de un orden singular, que produce estímulo y confronta con los valores de la productividad capitalista. Como ejemplo particular, los espectáculos de Periplo Compañía Teatral del período tuvieron la particularidad de preservar el desarrollo del proceso creativo, respetando sus tiempos y demandas orgánicas, aún sabiendo que construirían una obra. Así, desarrollaron su actividad por dentro de un entorno de gran hostilidad en cuanto a exigencias de resultados, pero sosteniendo una autonomía que preservó su trabajo. Al describir lo producido por el grupo, el gestor cultural Ricardo Santillán Güemes es elocuente, lo define como “conocimiento situado” aludiendo además, al teatro que el grupo produce como un modo de mediación socio - cultural. Para una mayor precisión, dice Santillán Güemes: “(...) cómo esta compañía fue construyendo su identidad cultural, y cómo se expresa la misma en la *producción de sentido*⁹⁸ tanto en lo cotidiano (gestión) como en la creación artística (lo simbólico expresivo). (2011: 14).

La creación actoral elabora una relación diferente con el espacio en cada categoría: en procesos determinados por una “actuación subordinada” la dirección o quien la ejerce proyecta esquemas significantes desde el punto de vista pictórico o arquitectónico para contener a la actuación, construye un espacio por fuera de quien actúa, y dentro de este, se debe representar. En la “actuación soberana” la relación espacial que se plantea es vivencial, es un continuum sostenido en el ritmo vital del cuerpo de la/el actriz/actor. En ese sentido Diego Cazabat, quien usualmente asume el rol de director del grupo Periplo afirma:

Creo que lo importante es y fue entrenar una disposición al cambio, a la transformación a través de nuestras acciones. Esto trasciende la cuestión de un espectáculo en particular. El entrenamiento es una zona de trabajo donde lo fundamental es construir lenguaje o sentido espectacular. Es un espacio donde el actor trabaja sobre (lo que impide) su proyección y presencia. Una manera personal de pensarse y mirar lo que se hace. (2011: 38)

⁹⁸ La cursiva corresponde al autor.

Si quisiéramos ubicar a las obras de nuestro corpus a partir de estas categorías relacionales y según el abordaje de cada director o colectivo, lo haríamos del siguiente modo:

Actuación soberana: *Foz* (2002), *Dos minas* (2007), *Amar* (2010) de Alejandro Catalán; *El escondrijo* (2005), *La conspiración de los objetos* (2008) y *Ensayo sobre lo artificial* (2014), de Periplo Compañía Teatral.

Actuación subordinada: *La omisión de la Familia Coleman* (2005), *Tercer cuerpo* (2008), *El viento en un violín* (2011) de Claudio Tolcachir.

Excepciones que conjugan ambas categorías: *De mal en peor* (2005), *La pesca* (2008), *El box* (2010) de Ricardo Bartís; y *La madonnita* (2003), *El niño argentino* (2006), *Ala de Criados* (2009) de Mauricio Kartun.

A estas últimas, las ubicamos en un universo de excepción pues establecen una relación entre el proceso de producción y las condiciones externas que tienen la siguiente particularidad: ostentan una estructura de producción tradicional o con elementos estandarizados en términos de etapas de producción que se insertan en el mercado de manera consciente y desafiante respecto de los parámetros mercantiles. Es decir, Mauricio Kartun y Ricardo Bartís gestaron y gestionaron sus proyectos manteniendo y protegiendo la centralidad del proceso de ensayos y experimentación. Así pudieron respetar sus inquietudes estéticas, los tiempos de cada proceso y la emergencia de la obra, logrando encaminar la obra en dirección a su estreno comercial.

Consideramos que las categorías planteadas nos permiten dar cuenta de formas de producción singulares, aunque ambas resulten en una obra estrenada. La relación con el proceso de producción que implica la “actuación soberana” requirió estrategias que fueron conformándose a medida que aparecía la obra. En el caso de los espectáculos examinados, se desarrollaron en el marco de un proceso de investigación que estimulaba a quien actuaba, resultando de ello, una obra cuyos responsables pudieron decidir conscientemente cuáles de las condiciones⁹⁹ que imponía el mercado permitirían que intervinieran en el proceso creativo, una vez que se hubiera decidido la exhibición. O dicho de otra manera, cuánto de la presión

⁹⁹ Nos referimos a las diversas variables enunciadas como aquellas que ponen de manifiesto la lógica mercantil en el subsistema alternativo.

ejercida por el deseo de homogeneización del mercado, lxs creadorxs dejaron que interfiriera en el proceso.

En cambio, en la relación que instituye la “actuación subordinada”, la protagonista es siempre la obra. En ese marco, los proyectos analizados se planificaron, proyectaron y produjeron conforme las reglas del medio. Así, el proceso creativo fue organizado según la lógica mercantil que predominaba en el Subsistema teatral Alternativo; y en ese desarrollo se evidenciaron las diversas variables que, involucradas en la fase de Explotación, condicionan las fases de Preproducción y Producción, constituyéndose en agentes externos que ingresan en el proceso creativo, limitándolo.

Es importante aclarar que la posibilidad de admitir el ingreso del mercado en las etapas de preproducción y producción no siempre se da de un modo consciente, en virtud de las diferentes formas en que los procesos creativos se desarrollan. En cuanto esto último, recordemos que espectáculos como *La pesca*, *El box* y *De mal en peor* o *Amar y Foz* se iniciaron como ejercicios actorales, con el objeto de investigar un tema, un lenguaje, una espacialidad o el campo expresivo del/la actor/actriz, y en el proceso en el que fue desarrollándose el trabajo se fue conformando una estructura a partir de cuya emergencia se determinó el montaje y posterior estreno de la obra. Mientras que espectáculos como *La omisión de la Familia Coleman*, *Tercer cuerpo* y *El viento en un violín* de Claudio Tolcachir nacieron como proyecto de obra y fueron desarrollando un modo de producción que fue adscribiendo a una serie de reglas externas ya preestablecidas por el entorno. Elaboraron así, un producto tangible, exhibible e intercambiable desde el inicio, independientemente de su consideración respecto de si la obra pudiera o no tener éxito en la convocatoria de público en el futuro¹⁰⁰. En este punto, reiteramos lo dicho al inicio; estas categorías no implican ningún juicio de valor; pero en el camino de esta investigación, nos permiten obtener una mirada totalizadora de las variables que inciden en la producción teatral.

2.1.2. Organización del trabajo y relaciones de producción: la mirada interna

Este aspecto involucra cómo lxs teatristas definen su práctica y también desde qué perspectiva la desarrollan. Como ya afirmamos, el período analizado se caracterizó por la emergencia de diversos espectáculos que se alejaron del modelo de representación aristotélico, desarrollando un relato que apelaba a la construcción de un clima por sobre un

¹⁰⁰ La obra, en virtud de su éxito de público, se mantuvo en cartel durante más de diez años.

contenido que respondiera a una estructura narrativa clásica. En ese sentido, primó una praxis que consideraba a la actuación como elemento estructural de la creación, utilizando el ensayo como espacio primordial y la improvisación como herramienta fundamental; de ahí la gran extensión temporal de sus procesos creativos y de producción. Así, observamos las singularidades del ensayo desde la perspectiva de Alberto Ure (2012), al definirlo como una amalgama cuya heterogeneidad estaba dada por una diversidad de sujetos portadorxs de historias, condiciones actorales, perspectivas ideológicas, ubicación en el campo cultural y función dentro del grupo.

Como advertimos en el Capítulo 1, en la labor actoral existe una condición estructural precaria que es invisibilizada por una lógica mercantil que sobrevalora todo aquello que permite que la actividad sea cuantificable. Es decir que, mensurando la cantidad de estrenos, apertura de salas, público asistente y subsidios otorgados, podríamos sostener que el Subsistema Alternativo del período conformaba con estas variables un círculo virtuoso. Pero si colocamos el foco en las condiciones en las que lxs artistas como trabajadorxs realizaban sus tareas, obtenemos una imagen alienada de la actividad cuyo aparente sano crecimiento no da cuenta de la precaria realidad de la práctica teatral. Consideramos que esta deformación estuvo dada por la cristalización de los postulados ideológicos del Movimiento Teatral Independiente¹⁰¹ y su forma de organización¹⁰² en el imaginario del Subsistema Alternativo, lo que ya en el nuevo siglo se convirtió en un discurso que invisibilizó una ausencia de derechos bajo la bandera de la libertad creativa.

La primera cuestión a tener en cuenta para observar las relaciones de producción y cómo lxs artistas se organizaban, es que el teatro es una práctica de esencia artesanal en dos sentidos: el primero por el hecho de que su producto emerge a través de un proceso desarrollado por sujetos cuyos materiales de trabajo son la propia sensibilidad (cuerpo, razón y emoción), de cuya expresión resulta un modo de representación único e irreplicable, de efímera materialidad. El otro sentido se refiere a las tareas que se llevan adelante en términos de producción material por fuera del cuerpo creador, que exigen otro tipo de trabajo pero que también es manual. Nos referimos a la realización de escenografía y de vestuario, al maquillaje, a la composición musical. A esto se suman, además, las tareas de gestión que realizan los integrantes de la Sociedad Accidental de Trabajo (SAT).

¹⁰¹ En adelante el MTI.

¹⁰² Ya descripta en el Capítulo 1.

La otra cuestión vinculada a las relaciones de producción y a las formas de organización, es la identidad de lxs artistas cuya importancia radica en ser un factor que invisibiliza la condición estructural precaria del trabajo actoral y está íntimamente relacionada con el carácter artesanal antes mencionado. Nos referimos a que lxs artistas del Subsistema Alternativo ostentan una particular identificación respecto de los históricos postulados del MTI. Con “particular identificación” nos referimos a que estos postulados perviven en el período analizado, distorsionados, y esta deformación no ha sido cuestionada desde el campo de la producción teatral.

En este planteo, mencionado someramente en el capítulo anterior, sostenemos que en la composición identitaria de lxs artistas existe una situación de autoexplotación que subyace a la “autogestión” en la que se funda un “orgullo” tanto de actores como de actrices del Subsistema Alternativo. Lo que queremos decir es que lxs artistas se auto perciben herederos del MTI a través de un sentimiento de “orgullo” por ese lazo, y que esto al mismo tiempo invisibiliza la condición de precariedad en la que se desempeñan. Entonces, profundicemos en ese sentimiento de “orgullo” para una mayor comprensión.

Habíamos mencionado en el capítulo precedente, que los integrantes de la SAT conformada para llevar adelante un proyecto, realizaban sus tareas de manera autogestiva, colectiva y democrática, que se asignaban, además, con un particular compromiso ético y estético para con el proyecto y sus pares, siendo esta actitud de responsabilidad indubitable, ostentada con cierto orgullo. Este último razonamiento lo tomamos del desarrollo del Capítulo 1¹⁰³. Y según afirmamos en la introducción, en el MTI lxs artistas ejercían su labor desde una concepción militante, entendiendo al teatro desde una función social y trascendente. Para ellxs, la actividad teatral no era un trabajo sino una forma de activismo que contribuía al crecimiento del pueblo pues su arte estaba al servicio de transmitir un contenido ético y prescriptivo. En aquella forma de organización, cada integrante tenía las mismas obligaciones. Todxs realizaban sus actividades en igualdad de condiciones: actuaban, barrían la sala, construían la escenografía, pintaban utilería, cosían y lavaban el vestuario y atendían la boletería, entre los ejemplos más significativos. Todo ello se realizaba sin recibir ningún pago, reafirmando así una concepción del teatro alejada de todo interés comercial. Este desempeño de diversos quehaceres de manera comunitaria y horizontal se constituía también en un “orgullo” para los integrantes del MTI, que así planteaban formas de relación distintas a las de cualquier organización que se regía por una lógica empresarial o asalariada (es decir vertical y

¹⁰³ Ver apartado 1.5.3.1.

asimétrica) que eran las únicas vigentes hasta el surgimiento del MTI.

Desde la década del 80, la distribución de tareas al interior de una SAT empezó a cambiar y comenzó a darse de múltiples maneras. O bien lxs integrantes de la denominada “cooperativa” se distribuían los quehaceres por afinidad con su perfil individual (aquel que ostentaba algún oficio lo ponía a disposición del colectivo), a veces se convocaba la asistencia de algunos especialistas en los rubros en que esto se considerara necesario, o bien se contrataban servicios de terceros comprometiendo pagos que podrían efectivizarse posponiéndolos al inicio de la temporada, acordando canjes, incorporando publicidad en los programas de mano, entre otros.

Luego, con la creciente sistematización de la política de subsidios del Instituto Nacional del Teatro a partir de 2003, las SAT comenzaron a destinar un porcentaje importante de los fondos percibidos al pago de estas tareas que, así como se complejizaron disociándose el diseño de la realización, se tercerizaron de manera formal (en las rendiciones de subsidios se enunciaban como servicios de terceros). Entonces en el Subsistema Alternativo, rubros como el diseño y realización de vestuario, de música, de escenografía, por citar los ejemplos más habituales, eran brindados por intermediarios contratados por la SAT. Así, los montos asignados a la adquisición de materiales, ocuparon un lugar menor, del mismo modo que el porcentaje destinado a honorarios de lxs integrantes de la SAT. Esto último, tanto en los reglamentos del INT como de Proteatro, estaba estipulado en un mínimo del 30% del monto otorgado. En síntesis, el mayor volumen de fondos se destinaban a pagar servicios de terceros.

Entre 2003 y 2015 además, el universo de grupos estables (como la Compañía Periplo) en la CABA se había reducido considerablemente; es así que la mayoría de los colectivos teatrales se reunían solamente a los efectos de realizar un montaje particular y luego se disolvían. En este contexto, las tareas referentes al mantenimiento de la sala quedaron eliminadas y fueron reemplazadas por aquellas ligadas a la gestión y administración de subsidios, distribuidas entre los integrantes de la SAT, cuya constitución e inscripción en la Asociación Argentina de Actores, como expresamos en el capítulo anterior, comenzó a ser obligatoria para todo colectivo que quisiera solicitar fondos públicos. Entre esta gran cantidad de cambios referentes a la conformación y actividades de las SAT, el más importante fue la necesidad y objetivo de que el proyecto a estrenarse, además de constituir un producto de calidad estética, debía producir algún tipo de retribución económica. Y esto debía darse en su recaudación por venta de entradas, por venta de funciones fuera del circuito de salas (representación en otros espacios) o por su participación en concursos, festivales o realización

de giras. Así empezaron a ingresar en los procesos de producción, factores más vinculados a una lógica de compra y venta de bienes y servicios.

Un ejemplo en cuanto a los criterios de producción del Subsistema Alternativo es ilustrado por la anécdota que el dramaturgo y docente Roberto Perinelli compartió en el marco de una encuesta realizada por el Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA) de la Universidad de Buenos Aires, entre diversos teatristas y en el marco de la crisis de 2001. Vale aclarar que, lo que tomamos como ejemplo no sólo es la anécdota referida por el dramaturgo sino las palabras con que éste introduce su relato. Dice Perinelli:

Cuando llamaban a Saulo Benavente -reconocido escenógrafo que trabajaba en el teatro independiente, donde nunca había un peso y donde nunca cobraba nada- generalmente le decían: “Mirá, no tenemos un peso pero tenemos madera, liencillo, cinco litros de pintura azul”. Y él contestaba: “no me digan nada, primero díganme qué es lo que quieren y después veamos -con lo que tenemos- qué se puede hacer de eso que ustedes quieren y lo que no se puede hacer se reemplazará con otra cosa”. (2004: 218)

Entre el inicio del MTI en 1930 y la posterior conformación del Subsistema Alternativo, en éste último y en el período que nos ocupa, del cooperativismo se mantuvieron dos variables. La obligatoriedad de la constitución de las SAT impuesta por parte de los organismos públicos de financiamiento¹⁰⁴; y algo tan invisible como fundamental para comprender las formas de organización y las complejas relaciones de producción: el orgullo. Este sentimiento es el que vincula al teatro alternativo con el MTI, en tanto es a través de él que actores y actrices del primero se auto perciben herederos del segundo, sin poner en cuestión la diferencia entre uno y otro. El MTI construyó su orgullo en la satisfacción de una tarea manual, ligada a los oficios, identificada como trabajo no calificado. Actividades como coser, barrer, lavar, martillar, pintar, limpiar, se desarrollaban con el mismo grado de responsabilidad que la actuación; y todo ostentaba un completo desinterés de lucro y de reconocimiento individual. El orgullo se nutría del aporte personal a una construcción comunitaria en pos del bienestar social, según la concepción ideológica del Movimiento. A ello, agregamos que esta valoración de tareas manuales (entendidas como pertenecientes al

¹⁰⁴ Exigido por el Fondo Nacional de las Artes, el Instituto Nacional del Teatro y Proteatro.

sector de servicios) devenía de una mirada de clase (burguesa y coincidente con la del MTI) en un intento de empatizar con ese pueblo al que querían dirigirse y en quien veían al responsable “natural” de dichas tareas.

Pasado el tiempo, el teatro alternativo amén de los cambios sucedidos en sus modos de producción, siguió auto denominándose “independiente” sin reflexionar en torno a los fundamentos originales de dicha independencia, reiterando una sentencia vacía o, para decirlo con una afirmación positiva, como sentido homenaje pero desprovisto de su significación política original. Este mentado orgullo del MTI por la actividad militante y sin persecución de lucro que eran las ideas que subyacían a la ausencia de inversores o de financiamiento externo de cualquier tipo, se transformó en una argumentación del Subsistema Alternativo para justificar su precarización y su autoexplotación. El orgullo de “ser independientes”, justificaba la falta de inversores para producir pero sobre todo la falta de fondos para pagar honorarios a los actores. Así decimos que el “orgullo” encubría su precariedad. Más claramente, el término “independiente” en el período analizado se utilizaba como sinónimo de carencia de recursos económicos. Más que una vanidosa presunción, proyectaba una consideración penosa. Hacerse responsables de múltiples tareas arriba y abajo del escenario pasó de ser un compromiso artístico al lamento de aquel que ejecuta una tarea sólo por el hecho de no poder pagar por su tercerización.

Con lo dicho anteriormente, queremos evidenciar que la cuestión identitaria de los actores y actrices del Subsistema Alternativo porteño fue (y es) una cuestión central para pensar en la precariedad constitutiva de las condiciones en las que desarrollaron su actividad, que además fue reforzada y legitimada desde el campo teatral y los organismos públicos. Este persistente orgullo tomado del MTI, que el Subsistema Alternativo asumió como un legado inquebrantable, persistió internalizado a tal punto que no logró darse cuenta de que la defensa de una ética de antaño ocultó y profundizó las carencias de su presente. Este nostálgico orgullo que materializó el vínculo del Subsistema Alternativo con el MTI constituyó la base precaria para que el primero actuara contradictoriamente, menoscabando sus reales intereses. Mientras defendía una independencia prestada, reclamaba intervención estatal, fondos públicos y mayor participación en un circuito cada vez más dominado por una lógica mercantil que mostraba sus reglas a través de salas, festivales y programadorxs internacionales.

Así, se dió una contradicción permanente entre la identificación con el MTI y sus lejanos postulados, y la identidad actual del presente del siglo XXI del Subsistema Alternativo que defendía y luchaba por el derecho a una retribución por el trabajo realizado. De ese modo, este último encontró, en la legitimación histórica del MTI (rechazo a toda retribución por su trabajo y con ella a cualquier idea de profesionalización y de intervención estatal¹⁰⁵) un corset a su justo reclamo de percepción de honorarios, de cachet y de una política pública que le permitiera desarrollarse en condiciones lo más similares a una relación asalariada o bien de profesional independiente remunerado¹⁰⁶. No olvidemos aquí la categorización desarrollada en el Capítulo 1 en cuanto a roles de primer orden y de segundo orden, donde observamos también diversos grados de precarización.

Esta compleja ambigüedad identitaria que hace que quienes se desarrollan dentro del Subsistema Alternativo se autoperciban como pertenecientes o herederos de un movimiento cuya base ideológica ya no coincide con la suya, podemos pensarla en los términos que Juan José Hernández Arregui define el concepto de “complejo cultural”. Hernández Arregui se refiere a un “conjunto de valores, hábitos psicológicos e ilusiones mentales colectivas estrechamente dependientes de un núcleo causal que rige y organiza el pensamiento y las formas de vida del grupo o clase en cuestión.” (1963: 138) Para comprender la identidad de lxs artistas del Subsistema Alternativo porteño en tanto variable que incide en las formas de producción, podemos plantear a la concepción ideológica del MTI como su centro organizador; pero si este se encuentra ligado orgánicamente a un sistema tecnológico, el Subsistema Alternativo porteño se mantuvo organizado en torno al MTI cuando su propio sistema tecnológico (modo de producción y objetivos) había cambiado completamente. He aquí la distorsión.

Podríamos pensar en un complejo cultural MTI y en otro que rige el Subsistema Alternativo porteño. El primero está constituido por su universo militante, su concepción intelectual burguesa respecto del teatro como agente social y su postura frente a la intervención estatal (amén de cierta excepcionalidad ya consignada en la nota 105). En el segundo se ubica el universo de los roles de primer orden descriptos en el Capítulo 1, la

¹⁰⁵ Vale aclarar que Leónidas Barletta a pesar de su rechazo a toda intervención estatal, recibió por parte del gobierno en 1936 la sala teatral ubicada en la Av. Corrientes 1530 (mucho antes de que se construyera allí el Teatro San Martín) en concesión por 25 años. Otorgamiento que fue suspendido en 1943.

¹⁰⁶ En este punto, consideramos necesario aclarar que tenemos conocimiento de que existen amplios y diversos trabajos en torno a la condición de trabajadores de lxs artistas (Cadús, 2018; Noguera, 2020; Díaz y Henry, 2021; y Bulloni, Justo von Lurzer, Liska, y Mauro, 2022;), aunque no es objeto de nuestra investigación. Pero sí observamos, que esta discusión en torno al reconocimiento de su condición laboral, es un factor relevante y polémico a la hora de dar cuenta de las formas de producción teatral.

amalgama que configura los ensayos según el director Alberto Ure cuyas palabras ya citamos. Estos “complejos culturales” atraviesan la “imagen cultural” de cada sujeto. Dice Hernández Arregui:

Toda imagen cultural está constreñida por la posición social de cada individuo, por la educación impartida, especialmente por la Universidad, por las tareas profesionales o burocráticas que desempeñan las capas intelectuales en la sociedad de clases y por la división del trabajo. (1963: 141).

Entonces, consideramos que en el complejo cultural del Subsistema Alternativo porteño existen elementos del complejo cultural MTI, como si éste apareciera determinando algo del orden de la autopercepción, de las creencias, e incluso de algunos comportamientos. Dicho de otro modo, los teatristas del Subsistema Alternativo están atravesados por el complejo cultural MTI sin tener plena conciencia de ello; y esto resulta en la conducta contradictoria que describimos y en la compleja red de vínculos que se establecen en su forma predominante de organización: la SAT.

2.2. Etapas de producción y proceso creativo

Tomando el esquema de producción descrito por Gustavo Schraier compuesto por las tres fases del ciclo de producción escénica: preproducción, producción y explotación, como ya anticipamos, nos enfocamos en las dos primeras: preproducción (generación del proyecto: diseño, planificación y evaluación de viabilidad) y producción (ejecución del proyecto: compras, ensayos, realización). En cuanto al ciclo de producción, utilizamos dicho esquema como herramienta de análisis para la deconstrucción del proceso, lo que nos permite identificar tareas y ubicarlas en un marco temporal. Por ello, consideramos aclarar que, no necesariamente, la estructura del ciclo se cumple estrictamente, así como tampoco su ordenamiento cronológico.

Entonces, todas las obras analizadas emergieron luego de procesos creativos verdaderamente extensos, que en muchos casos superaban el año y se habían iniciado desde el deseo individual o colectivo con trabajos de investigación corporal e intelectual. También hemos observado directores que conformaron equipo con una productora o productor ejecutivo, y esta relación fue la que estructuró el proceso de producción. Hubo obras que

fueron planteadas como ejercicio de investigación y culminaron con el estreno de un espectáculo. En algunos casos se partió de un texto previo, en otros, el texto se fue escribiendo en el transcurrir de los ensayos. Luego, el espacio de trabajo apareció como una variable importante. En ese sentido, observamos diferencias importantes en cuanto a la gestión de aquellos colectivos o teatristas que eran propietarios de la sala que estructuraba su vida artística. Veamos en algunos ejemplos, las diferencias de cada caso.

Timbre 4, como ya consignamos, se organizó bajo un modelo de gestión cooperativa, lo que el colectivo consideraba fundamental para garantizar igualdad de obligaciones y derechos entre artistas, productorxs, asistentes, escenógrafoxs e iluminadorxs. En cambio, el Sportivo Teatral, la sala que poseía Ricardo Bartís, era de su propiedad únicamente. Allí, además, dirigía sus entrenamientos. Finalmente, el colectivo Periplo Compañía Teatral era dueño de su propia sala (El Astrolabio Teatro) y tanto para su administración como para la organización de su vida colectiva conformó una asociación civil.

Para analizar las fases de preproducción y producción, trabajamos con un corpus de obras cuyas experiencias creativas podrían sintetizarse en estas tres formas, dado su carácter representativo y predominante dentro del Subsistema y en el período:

- Creación colectiva sin elementos preexistentes y autoría grupal
- Conformación de elenco según texto preexistente de autor perteneciente al grupo
- Creación colectiva sin elementos preexistentes y autoría externa

A eso también le agregamos la manera de organizar el elenco y el equipo artístico:

- Conformación de equipo artístico paralelo a la conformación de elenco
- Elenco que resuelve tareas de diseño y realización (cumple rol de equipo artístico)
- Conformación de elenco previo y convocatoria posterior de colaboradores

Con estos parámetros observamos el esquema del ciclo de producción escénica en el desarrollo de un montaje concreto, tomando varios ejemplos de nuestro corpus. Veamos los espectáculos dirigidos por Ricardo Bartís (*De mal en peor*, *La pesca* y *El box*). En líneas generales, los proyectos desarrollaron procesos creativos extensos y autogestivos; además en este período en particular, Bartís mantuvo una sociedad continua con una productora ejecutiva. En estos espectáculos, si bien podemos identificar las fases productivas, en virtud

de las tareas que la productora realizó junto con el colectivo, éstas no se desarrollaron en orden cronológico. Como dijimos, los tres espectáculos se gestaron a través de largos procesos creativos (unos ocho meses el más corto, y alrededor de dos años y medio, los otros dos) que presentaron otros denominadores comunes: se partió de una idea elaborada por Bartís, sobre la que luego el grupo se interiorizó y construyó un universo temático a través de lecturas, búsqueda de material teórico o de utilería para la escena en archivos y museos, entrenamiento técnico específico. Si bien el procedimiento fue de construcción colectiva, ésta se realizó bajo la mirada ordenadora del director tanto para la puesta en escena como para la dramaturgia.

La herramienta central en las tres obras fue la improvisación. Luego Bartís escribía algunas líneas de cada personaje y también diversas ideas, sobre las que avanzaba la improvisación, cada vez más definida por límites argumentales. Pasados los seis meses de ensayos que eran constantes reinterpretaciones, donde se tomaba nota y eventualmente se grababa y desgrababa, se empezó a escribir un texto definitivo. Seguidamente, cuando se comenzó a vislumbrar “una obra” y se decidió su puesta en escena, apareció la necesidad de financiarla. Previo a ello, no se había realizado ningún presupuesto ni planificación alguna (tareas correspondientes a la fase de preproducción) en tanto los encuentros se habían iniciado con el objetivo de transitar un ejercicio de investigación con una idea o tema como eje. En *De mal en peor* se planteó un ejercicio en torno al uso de un espacio reducido y al lenguaje particular de principios del siglo XX. Se tomó como disparadora la idea de “la deuda” y como tema el “nacer endeudados”. Esto fue motivado por la actualidad política del país de principios del siglo XXI¹⁰⁷.

La pesca también surgió en base a una idea de Bartís. Primero se ensayó con tres alumnos pero el ejercicio no funcionó pues en el transcurso de los encuentros, se hizo evidente la necesidad de contar con actores de mayor experiencia escénica y personal. Así, Bartís retomó un deseo previo de trabajar con los tres actores que finalmente protagonizaron la obra. También aquí se desarrolló un trabajo de investigación temática en torno al universo de la pesca en tres aspectos: su práctica, su técnica y su vocabulario; todo ello atravesado por la historia política de Argentina en relación con el movimiento peronista.

En *El box*, que también surgió de una idea de Bartís, se buscaron espacios posibles

¹⁰⁷ Siguiendo a Hernán Fair: “Durante el gobierno de De la Rúa el endeudamiento externo se potenció con una política de negociación de la deuda pública que, además de apelar a los préstamos condicionados de los organismos multilaterales de crédito, incluyó la firma de acuerdos de renegociación con los bancos internacionales. (...) Se generó, así, un ciclo interminable de mayor endeudamiento estatal y pago para evitar a toda costa la devaluación y postergar el default.(Schvarzer, 2003; Nemiña, 2014).” (2017: 229).

vinculados con el mundo del box, un gimnasio en Pompeya y otros lugares luego descartados (se visitaron varios). Se trabajó con imágenes del boxeador norteamericano Mohamed Ali tomadas de archivos, para dar vida a Maria Amelia "La Piñata", una boxeadora que busca su retorno. En este caso se vinculaba esta historia con el pasado político inmediato (de aquel presente), el fin del gobierno del presidente Carlos Menem y una nostalgia por su retorno. En todos los casos, simultáneamente se avanzó con la escenografía y el vestuario. Respecto de este último, las primeras propuestas provenían de los actorxs¹⁰⁸, y en cuanto a la escenografía, la participación colectiva puede ilustrarse en la intervención de Ricardo Bartís en eventuales trabajos de pintura¹⁰⁹. Todos estos aspectos siempre estuvieron guiados por la mirada rectora del director.

En cuanto a la dramaturgia, se siguió elaborando en el devenir de los ensayos del siguiente modo: el material escénico que emergía de las improvisaciones se seleccionaba y ordenaba, fijándose movimientos, secuencias y delimitando escenas, hasta que se llegó a una versión final. En cada obra, mucho de lo leído e investigado no llegó al espectador pero fue estructural en el proceso, y en algunos casos fue plasmado en los programas de mano. En los tres procesos, las etapas de reproducción y producción se superpusieron, pues todo lo relativo a ellas emergía y se resolvía a medida que la obra cobraba forma. Esto se dió por el carácter de creación colectiva en que cada proceso se desarrolló, sobre todo en *De mal en peor*, cuyo elenco fue el más numeroso de los tres proyectos, lo que tornaba la dinámica de ensayos más compleja (teniendo en cuenta las particularidades de la creación colectiva ya explicitadas en el Capítulo 1). Aquí, en esta forma de creación colectiva, existía una diferencia respecto de su funcionamiento tradicional; y es que las premisas, ideas disparadoras y direccionamiento del trabajo provenían de Bartís. Es decir, que predominaba un grado de verticalismo aunque en un marco colectivo y democrático dado por el consenso inherente a la emergencia orgánica del material a partir del trabajo actoral concreto.

Económicamente, salvo en *La pesca* que existió un inversor ocasional (un alumno del espacio de entrenamiento del Sportivo Teatral) y se realizó un acuerdo con el VI Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires (FIBA) realizado en 2007, para mostrar un avance de lo que sería la futura obra, lo que generó otra fuente de financiamiento. En las otras dos obras la primera inversión la realizó Bartís, con proyección de recuperarla a través de la obtención

¹⁰⁸ A medida que se improvisaba, cada actor proponía una prenda como vestuario o algún elemento. Lo mismo sucedió con la ropa en *De mal en peor*; en ella el actor Carlos Defeo usó un traje y unas botas de su propiedad, y una camisa de la obra *El pecado* que no se puede nombrar, también dirigida por Bartís.

¹⁰⁹ Por ejemplo, la mancha de humedad que se observaba en el living familiar en *De mal en peor* la terminó Bartís.

de los subsidios a la producción de obra solicitados oportunamente a organismos públicos tanto de la nación como de la ciudad. Cada colectivo tuvo un responsable de hacer las presentaciones al Fondo Nacional de las Artes, el Instituto Nacional del Teatro y Proteatro.

Las experiencias y dificultades devenidas de los procesos de gestación con *De mal en peor* durante 2004 y 2005, y *La pesca* en 2007 y 2008 se evidencian en algunas manifestaciones de Bartís realizadas en diversas entrevistas en años posteriores, en las que afirmaba que la inexperiencia del campo teatral para producir de modo alternativo fue la que originó inconvenientes para poder sostenerse en el tiempo y poder reflexionar sobre la propia experiencia. También sostenía que la condición de producción “independiente” estaba determinada por la posibilidad de crear, prescindiendo de subsidios o apoyos oficiales; esta última constituiría una forma alternativa y crítica. Esto tiene relación con su interés por construir un lenguaje escénico lejos de la estructura dramática hegemónica en torno al autor, el texto dramático y los objetivos del personaje. Bartís entiende que la posibilidad de elaborar un lenguaje (en el teatro) es un problema político, cuya trascendencia pretende operar sin estar subsumido a un marco preexistente. Y para evitar cualquier sometimiento, considera a la improvisación una herramienta fundamental. Es este rechazo a toda sumisión que resulta en un modo de producir sus proyectos lejos de toda predeterminación pero consciente de la existencia de agentes externos a los que puede necesitar.

Por otro lado, los espectáculos de Periplo Compañía Teatral desarrollaron un proceso de producción determinado por su proceso de creación. Este último siempre fue el protagonista. El tiempo disponible para cada encuentro se rigió por el material poético que allí surgía. La construcción de lenguaje expresivo y la indagación en un tema como territorio sobre el cual el lenguaje se desarrollaba fue la prioridad. De ese modo construyeron sus obras. Es decir que, partiendo de la prioridad que se le dió a cada proceso creativo, una vez que la obra tomó forma se avanzó con el proceso de producción propiamente dicho, decidiendo si se pedirían subsidios y cuáles, y resolviendo las necesidades artísticas con los recursos humanos propios del grupo. Periplo trabaja de manera autogestiva en absolutamente todos sus aspectos: así se produjeron las tres obras analizadas. En ese sentido, si observamos cada proceso una vez concluidas las obras, podemos afirmar que las etapas de preproducción y de producción se dieron de manera ordenada y cronológica, aunque la primera se desarrolló aún sin tener en claro la obra misma.

Otra cuestión relevante que incide en la relación de las etapas de producción y el proceso creativo, puesto que ya afirmamos en este capítulo la relevancia de la condición

artesanal del hecho teatral, es el valor del grupo como un espacio o universo contenedor de la creación. Esta mirada brinda una gran importancia a los vínculos entre quienes deben interactuar en escena, pues estas relaciones son las que permiten que surja el potencial creador del hecho artístico y también permiten atravesar los momentos de crisis o frustración cuando los ensayos no encuentran su camino. En esto coinciden Diego Cazabat (integrante de Periplo) y Alejandro Catalán, cuyos proyectos se estructuran sobre grupos con diferentes particularidades pero similares grados de solidez en los lazos humanos. Desde nuestro punto de vista, observamos que esta grupalidad sólida resulta en una forma de producción donde la realización colectiva de tareas tendrá una organicidad más cercana a una distribución de roles horizontal, por lo tanto, equilibrada.

Los espectáculos dirigidos por Alejandro Catalán que observamos se centran en el desarrollo de un proceso de investigación que también busca una forma de producción por fuera de los parámetros hegemónicos. Por ello la centralidad de la actuación es considerada núcleo vital de cada proyecto. Es así que las fases de preproducción y producción pueden identificarse en virtud de las tareas que las identifican pero no por su delimitación precisa y orden temporal. Esto lo observamos en los tres espectáculos creados bajo su dirección, que ostentaron una dinámica en la que cada obra se fue construyendo de a poco y requirió de un modo de producción acorde. El denominador común en los tres procesos analizados fue el de demandar mínimos recursos económicos puesto que la premisa de Catalán es que se crea con la actuación. En ese sentido, sus obras no demandan grandes sumas de dinero por lo que no elabora un presupuesto previamente. De hecho, aquellos elementos o aspectos que es preciso adquirir o proveer se compran o resuelven a medida que emerge la necesidad, es decir, en el mismo transcurso del proceso de producción. En resumen, si bien es posible identificar etapas de preproducción y producción, el grupo no las desarrolló de manera planificada sino que se resolvían las demandas en la medida que surgían.

Por otra parte, como ya indicamos en el apartado correspondiente a la praxis artística, Mauricio Kartun estructuró su modo de producción combinando dos sistemas: el Público y el Privado, realizando las temporadas más extensas dentro del Subsistema Alternativo. En sus proyectos, los procesos de las obras analizadas se iniciaron una vez que cada texto se encontraba escrito, por lo que cuando comenzaron los ensayos estaba claro que el objetivo era estrenar una obra. En su caso, la necesidad de indagación o elaboración en torno a una temática o hecho, se da desde su proceso de escritura, que luego tiene su correlato en la elección del elenco (que él mismo selecciona) y el trabajo de dirección.

En ese aspecto e independientemente de la pertenencia a uno u otro sistema o subsistema de producción (recordemos la hibridez ya mencionada) cada fase de producción se dió en un orden cronológico. Si el sistema en el que estaba trabajando no cubría sus necesidades, por ejemplo, ante la necesidad de comenzar los ensayos mucho antes de que el teatro público considerara brindárselos (la obra *La madonnita* extendió sus ensayos por un año) se ocupaba él mismo de resolver la demanda, asumiendo su costo. Cabe aclarar aquí que Kartun siempre funciona como inversor inicial de cada proyecto. Entonces, administrando las ventajas y desventajas de la pertenencia a diversos sistemas (Público y Privado) transita las tres fases del ciclo de producción, en orden temporal y respetando las necesidades de cada proyecto, que desde el inicio de la conformación del elenco está orientado a su estreno y exhibición comercial. Esto último no invalida el desarrollo del proceso que Kartun propone a sus actores y actrices, pues a pesar de tener el texto dramático escrito, aborda un trabajo de búsqueda de muchos meses, en el que todo el grupo invierte su cuerpo y su tiempo.

Respecto del proceso de producción propiamente dicho, en aquellas obras cuyo estreno se produjo en una sala oficial, Kartun no estructuró dichos espectáculos en función de ese espacio únicamente sino que siempre pensó cada proyecto para una posterior temporada en el Subsistema Alternativo. Es así que en las tres obras se constituyeron las ya mencionadas SAT. En la propuesta de Kartun todos sus integrantes tuvieron el mismo puntaje (consenso que en los casos en los que trabajó con artistas cuya trayectoria les permitía, como condición habitual, percibir puntajes diferenciales, le costó lograr). Incluso el equipo artístico conformado por los rubros de escenografía, vestuario e iluminación, cobraron un honorario básico (“razonable” en dichos de Kartun¹¹⁰) y luego se sumaron a la SAT, cuyo ingreso dependía de la suerte que esta tuviera durante la temporada de funciones. Con el correr de las funciones, una vez percibidos el monto total correspondiente a los honorarios acordados, se desvincularon de ella.

Por último, el espacio es otro factor que incide en la forma de crear y producir. Es una variable determinante para iniciar la fase de preproducción, pues allí los grupos trabajan, ensayan, entrenan, investigan, crean. Dentro de los grupos responsables de las obras observadas, Ricardo Bartís y Claudio Tolcachir eran propietarios de las salas en las que crearon y estrenaron sus espectáculos, el Sportivo Teatral y Timbre 4 respectivamente. Mauricio Kartun utilizó su estudio (donde dicta sus talleres de dramaturgia) como espacio de ensayo en los tres proyectos: aunque no era una sala teatral sino un estudio para dictado de

¹¹⁰ Entrevista a Mauricio Kartun realizada en 2018 en el marco de la presente investigación.

clases teóricas, su disponibilidad establece una diferencia respecto de aquellos colectivos que deben alquilar o acceder por otro medio al espacio para desarrollar su trabajo.

La compañía Periplo desde 2007 es propietaria de su sala teatral con espacio de camarines, baño y oficina, lo que les garantiza un grado de libertad creativa y de producción superior a cualquier otro colectivo. Respecto de estos últimos, cabe aclarar aquí que este colectivo es un grupo estable (definido en el Capítulo 1), lo que significa una trayectoria en común no sólo en producción de obra sino también en gestión del propio espacio donde también desarrollan proyectos pedagógicos y de difusión del teatro alternativo en general desde hace más de 20 años.

Finalmente, Alejandro Catalán también poseía su propio estudio de trabajo en el período analizado, preparado como sala de ensayo, pues era allí donde además llevaba adelante los entrenamientos a los que se sumaban decenas de alumnos cada año. Bastan estos pocos ejemplos, en un marco de existencia de cientos de colectivos teatrales con sus respectivos proyectos estrenados¹¹¹, para afirmar que la propiedad de la sala por parte de un grupo es una condición excepcional. La mayoría de los grupos eventuales producía espectáculos alquilando un espacio de ensayo hasta poder ingresar a la sala elegida, pocas semanas antes del estreno. Para mayor precisión, consignemos que entre 2003 y 2015, la cantidad de salas pertenecientes al Subsistema Alternativo sólo se duplicó (recordemos que el problema suscitado por Cromañón en cuanto a la habilitación de salas persistió durante todo el período), mientras que la cantidad de espectáculos estrenados se cuadruplicó, según las estadísticas publicadas por el sitio web Alternativa Teatral.

2.2.1. La función de la producción ejecutiva

Puesto que entendemos al Subsistema Alternativo como un entramado de gestión, organización y creación artística, para pensar la función de producción en virtud de un proceso creativo, recordemos los tres aspectos que consideramos centrales según la productora Marisa de León (2011): el carácter artesanal (al cual ya nos referimos), la cualidad humana que lo define, y la ubicación de la práctica en una contexto histórico y social. Mencionamos la cualidad humana no sólo en relación con lo humano de la creación en sí sino respecto de la producción ejecutiva, 0actividad que organiza, articula y posibilita que ese entramado de objetivos, individuos, deseos, lenguajes, experiencias y poéticas se concrete en

¹¹¹ En el capítulo 3 consignamos una tabla ilustrativa.

una “obra”.

Consideramos a la función de la producción ejecutiva como estratégica y aglutinadora en el proceso de producción teatral. Entonces, caracterizamos a la producción a partir de las tareas ejecutadas dentro de un proceso creativo y que implican la interacción con actores individuales y colectivos, públicos y privados. Y en esa interacción en la que se desarrollan acciones de manera sucesiva, en un marco temporal, y en un contexto histórico, la práctica es determinada por un sistema de relaciones sociales. En este marco, pensamos en la función de la producción como la que concentra y lleva adelante los tres canales por los cuales avanza el proceso de producción de manera simultánea; en ellos se articulan saberes y prácticas artísticas (desde el punto de vista de la creación actoral como de la realización técnica), tareas administrativas y gestión de recursos.

En este proceso, entendemos que el rol de quien o quienes ejercen la función es bifronte. Por un lado, por su interacción con instituciones, organismos o espacios, ante los que opera como voz del proyecto; y por otro lado, como articulador interno del proceso creativo. A partir de esta dualidad, entendemos a la función de la producción teatral como aquella cuya actividad se da en un espacio de disputa de intereses y en constante tensión. En este punto, vale aclarar que en muchos proyectos, la función de producción es asumida por unx o varixs integrantes del grupo a medida que emerge la necesidad, sin planificación o previsión, sino por las características inherentes a cada proceso. Es por ello que no fundamos este planteo en la figura de unx sujetx que ejecuta la tarea (además en la práctica cotidiana, la producción no suele estar identificada como parte del proceso creativo) sino en una función que implica que quien la ejerce deberá realizar determinadas tareas o asumir ciertas competencias, y que éstas requerirán una interlocución con el exterior y con el interior de la obra simultáneamente.

Entonces, para dar cuenta de esta función en el proceso de creación y montaje de un espectáculo, y de cómo el carácter bifronte de dicha función configura un territorio en el cual se dirimen conflictos cuyas características se van perfilando conforme avanza el proceso, detallamos las tareas de producción necesarias en cada fase del montaje escénico e indicamos en cada una, el vínculo hacia el exterior de la obra (VE) o con su interior (VI):

Fase de Preproducción

Gestión de autorización del autor en la Sociedad General de Autores de la Argentina (ARGENTORES)¹¹². VE

Gestión de autorización ante la Sadaic Sociedad Argentina de Autores y Compositores de Música (SADAIC) en caso de corresponder. VE

Confeción de presupuesto¹¹³. VI

Inscripción de la Sociedad Accidental de Trabajo en la Asociación Argentina de Actores. VE

Coordinación de tareas de diseño. VI

Redacción de proyecto/carpeta para solicitar fondos. VI Gestión de solicitud de fondos. VE

Gestión de sala (búsqueda, negociación de acuerdo respecto de cantidad de funciones, necesidades técnicas y logísticas, y bordereaux).¹¹⁴VE

Investigación: trabajo de campo en instituciones o espacios de referencia temática. VI/VE

Participación en selección de equipo artístico y técnico. VI

Fase de Producción

Gestión de inscripción y autorización del autor en ARGENTORES¹¹⁵. VE Administración de recursos económicos. VI/VE

Compra de materiales VI/VE Control de tareas de realización. VI

Coordinación de ensayos (habituales, general, técnico). VI

Coordinación de tareas de comunicación (promoción, difusión, diseño de imagen y gráfica (programas de mano, afiches). VI/VE

El detalle anterior da cuenta de la afirmación que lo antecede, en cuanto al carácter bifronte de la función de producción. Para las instituciones, instancias o espacios con los que se relaciona la obra, la producción opera como la cara del proyecto y para quienes integran este último, funciona como articuladora interna y vocera del resultado de la interacción con agentes externos. En esta dualidad, observamos que la actividad de producción se constituye

¹¹² En los casos en los que se trabaja con texto preexistente.

¹¹³ Según perfil del proyecto (si se planifica como obra desde el inicio o si comienza como proceso de investigación).

¹¹⁴ A excepción de los pocos grupos que poseen sala propia, el resto debe buscar espacio de exhibición.

¹¹⁵ En los casos en los que el texto es producto de una creación colectiva, o que el/la dramaturgo/a lo elabora en el transcurso de los ensayos.

en un espacio en el que se dirimen intereses a veces contrapuestos. Tomemos como ejemplo la oposición entre libertad creativa y burocracia estatal desarrollada en el Capítulo 1; allí se evidencia la tensión en la relación. En esta dirección es que consideramos a la producción como una actividad artística que se manifiesta como práctica política. Y para comprender el sentido en que planteamos a esta última, tomamos lo afirmado por Jacques Rancière (1994) cuando conceptualiza el modo en que Aristóteles define al ciudadano.

Rancière afirma que el ciudadano no sólo participa en el hecho de gobernar sino también en el de ser gobernado. Así plantea una contradicción, en tanto es el sujeto quien al mismo tiempo lleva adelante la acción y sobre quien se la ejerce. Según Rancière, el sujeto político está caracterizado por un modo de pensamiento y acción que impregnan toda su actividad, esto es “lo político”, un modo que además es dinámico y cuya esencia es poner de manifiesto el disenso producto de la contradicción mencionada. En nuestro análisis de la actividad de producción como función, ésta opera tanto en el proceso creativo como en la organización burocrática de la obra, oficiando como interlocutora con el exterior. Así, tomamos como ejemplo el trabajo de Lorena Regueiro, identificada como productora ejecutiva en los tres proyectos dirigidos por Ricardo Bartís. Ella, en cada una de sus acciones, interactuó con artistas, funcionarixs, empresarixs, organismos públicos y privados, instituciones sociales, gremiales y también intervino en todos los aspectos que hicieron que “el ejercicio” se transformara en obra; desde grabar ensayos, transcribir textos y visitar posibles espacios (cuando se evaluó exhibir la obra en una sala que no fuera el Sportivo Teatral) hasta buscar y comparar precios para las gelatinas¹¹⁶ necesarias o ir al Ejército de Salvación¹¹⁷ en el barrio de Pompeya en busca de un objeto o prenda determinada.

La arista política de la función de producción aparece en la manera en que se ubica con relación al proceso, puesto que es parte constitutiva del mismo, y a la vez puede disociarse como una variable autónoma e interpelar en su nombre a los agentes externos con los que debe interactuar el proyecto. La función de producción está inmersa en el campo de la creación, pertenece a ese entramado artístico de múltiples intercambios que produce lenguaje poético al margen de toda relación lógica, y a la vez promueve su organización y administra sus recursos, vehiculizando su emergencia en forma de “obra”. Este doble rol se da en un territorio que ya denominamos “espacio de posibilidades”, y que pensamos como una

¹¹⁶ En el campo del diseño de iluminación, es un tipo de filtro que se utiliza para modificar el tono o color del haz de luz.

¹¹⁷ Organización religiosa presente en todo el mundo. En Argentina, entre otras actividades, gestiona una tienda de venta benéfica caracterizada por sus precios bajos y variedad de artículos. Estos últimos son recibidos a través de donaciones de terceros.

estructura múltiple y abierta. En ese sentido, entendemos que dicho espacio determina las formas en que cada sujeto (en este caso quién o quienes ejerzan la función de producción), atravesado por variables económicas y sociales, desarrolla sus actividades y también se ubica históricamente.

En la misma dirección, pensamos al Subsistema Alternativo como un espacio de articulación de relaciones, en el cual el rol de la producción es atravesado por todos los vínculos; lxs internxs, propios de la obra (equipo artístico y técnico) y lxs externos (funcionarixs, organismos e instituciones públicas o privadas, espacios, etc.). Si hiciéramos un diagrama de Venn¹¹⁸, donde cada círculo en lugar de un conjunto de datos representara un interlocutor, y donde la unión de conjuntos graficara la relación entre interlocutores, podríamos decir que la función de producción sería el conjunto que se intersecta con todos los otros conjuntos, es decir, sería la relación (el elemento) compartida entre todas las otras funciones. Y es en la producción, en ese conjunto (hablando gráficamente) que se dan las relaciones de fuerzas y sus diversas luchas, constituyéndose así en una territorialidad que recibe presión y también la ejerce, un espacio en constante tensión. Un ejemplo de ello es la constante y obligada negociación entre la libertad creativa que necesitan los procesos artísticos y los límites que el Estado necesita para circunscribir la actividad con el fin de establecer políticas de fomento cuya particularidad ya introdujimos en el Capítulo 1, y que profundizaremos en el último apartado de este capítulo.

Entonces, afirmamos a la producción como territorio político en el que se articulan intereses diversos y disímiles que se deben consensuar en la gestión del proyecto con el objetivo de materializar “la obra”. La identificación de la función de producción como territorio político nos permite visibilizar su relevancia y proyectarla en términos concretos y estratégicos. Así, ubicada en el inicio del proceso creativo, conforma un valioso capital para el desarrollo del proceso artístico que cualquier colectivo transite, desde la perspectiva de su organización. Esto último lo afirmamos pues el discurso hegemónico sostiene una idea (mítica y de larga data) en torno a la creación artística (que constituye la materia sobre la que opera la función de producción) que sostiene que la espontaneidad, como esencia de la creación, debe ser administrada en términos de imprevisto dada su naturaleza involuntaria. Pero pensemos que la mentada autonomía en la administración del proceso creativo no tiene por qué dissociarse de una planificación que sin ser previa, puede organizarse a la par de la emergencia

¹¹⁸ Representación gráfica que utiliza círculos superpuestos para explicar relaciones lógicas entre grupos de elementos.

de las necesidades del proceso.

Volviendo a los ejemplos de nuestro corpus, Ricardo Bartís y Claudio Tolcachir sostuvieron una sociedad con una productora y un productor cada uno, que continuó durante el período analizado. Mauricio Kartun funcionó como su propio productor ejecutivo: incluso cuando el sistema público impuso su equipo de producción, él siguió siendo el responsable de tomar todas las decisiones artísticas y técnicas dentro del equipo. Y cuando se produjo su migración al Subsistema Alternativo, se organizó en función de tener unx asistentx que tuviera el mismo puntaje que el resto del colectivo, que pudiera operar como reemplazo si el director no estuviera, es decir que tuviera el conocimiento artístico, técnico y administrativo de toda la obra. En *Ala de criados* sumó unx asistentx a cargo de la gestión de subsidios (siempre solicitó apoyos a todos aquellos organismos que tuvieran convocatorias vigentes) y giras, que además era responsable del mantenimiento de la escenografía y el vestuario durante toda la temporada. Por último (en su rol de productor) planificó, presupuestó y cuantificó un potencial ingreso de bordereaux sobre el que también calculó un posible ingreso para lxs artistas. Así, planteó a su elenco una proyección de ingresos si se trabajaba con la mitad de la sala vendida, y otra si se trabajaba con la sala llena, etc.

Finalmente, planteamos la observación de la función de producción como un aspecto que es necesario considerar en tanto variable no abordada en términos analíticos, y que suele ser invisibilizada pues la tan mentada “autogestión” que caracteriza al Subsistema Alternativo; pues esta última hace que las tareas que la constituyen, fragmenten la función en una multiplicidad de sujetos, quedando así obstaculizada la posibilidad de una referencia inmediata. Por eso la reconstruimos a partir de las tareas que la componen. Reflexionar en torno a la función de producción en tanto es la única que toma contacto con todos los estamentos involucrados en el hecho teatral, nos permite identificar problemáticas vinculadas al proceso de creación y puesta en escena en todas sus etapas.

De esta manera, la perspectiva de la producción nos permite interpelar a todos los actores involucrados, tener una mirada totalizadora de los procesos y plantear sinergias que potencien y protejan los recursos involucrados, máxime cuando en el período analizado la figura del/la productor/a teatral cobró gran relevancia. Esto último lo observamos no sólo en las fichas técnicas de las obras consideradas, sino en las de otras tantas a las que asistimos como espectadorxs y de la propia experiencia desempeñada desde el año 2000 como productora ejecutiva. A veces, incluso, sin ser explicitada la función, la encontramos implícita en las múltiples actividades que los colectivos teatrales se distribuían a la hora de embarcarse

en un proyecto.

2.3. El Estado y la producción teatral: entre negociaciones explícitas e implícitas

En el Capítulo 1 planteamos algunos aspectos conflictivos del vínculo entre la intervención del Estado a través de la política de subsidios a la actividad teatral y los procesos creativos en términos de burocracia y desde la perspectiva del mismo Estado respecto de su intervención. En este caso observamos la relación desde la perspectiva de lxs teatrístas y en virtud de las particularidades de los procesos creativos ya descritos y su vínculo con las herramientas estatales. Aquí nos interesa dar cuenta de cómo lxs artistas perciben e internalizan las dinámicas de la burocracia oficial, en relación con la emergencia de los procesos de creación y de las mismas obras. Entonces, para precisar las relaciones mencionadas desde el punto de vista de la praxis artística y por lo tanto de la producción, retomamos las categorías de “actuación soberana” y “actuación subordinada”, respecto de la relación con el Estado; este último representado en los subsidios a la producción de obra.

Advertimos que en virtud del vínculo que implica la “actuación soberana”, existe una negociación implícita e imprevisible entre el artista y la herramienta del Estado con la que se relaciona. Este vínculo se da como una negociación no planificada y ambigua por la emergencia de las necesidades del proyecto y a partir de lo espontáneo de su proceso. Los subsidios a la producción, en tanto política pública, se rigen por normas generales que tienden a una necesaria homogeneización (dado su carácter inclusivo); que al igual que la lógica mercantil (cuya ontología también es homogeneizante) es hostil a los tiempos de la creación artística. Aquí se instala un diálogo en el que lxs creadorxs sin posibilidad de reflexión respecto de las necesidades reales del proyecto, responden de manera inercial intentando cumplir con las demandas de producir un objeto exhibible en el que también se exponen sus integrantes como profesionales. El proyecto es realizado en el marco temporal que el organismo otorgante estipula, realizando la cantidad de funciones exigida, cosechando las críticas que legitimen el producto en su condición de obra. Es decir, ajustándose a las reglas del mercado. La negociación explícita es inconsciente.

En cuanto a la creación en perspectiva de la “actuación subordinada”, su negociación con el Estado es explícita en tanto en sus procesos la centralidad la tiene el proyecto que no se planifica como obra. Su primer horizonte es la emergencia de un lenguaje poético, una expresividad. Esto pone de manifiesto (aunque no facilita) la negociación del proyecto con los

parámetros que rigen el medio, constituídos por las variables que ya mencionamos como la cantidad de integrantes del proyecto, la duración del proceso, etc.; y una vez surgida la obra, la dimensión de la escenografía, la elección de sala, etc.

Como ya dijimos, la negociación con el Estado en el primer caso es inconsciente, por eso en la categorización de las formas de actuación utilizamos el término “alienación”. En el segundo caso al ser explícita la determinación de lxs artistas respecto de a cuáles reglas sujetarse y a cuáles no, se establece una relación con mayores puntos de tensión. Según palabras de Osvaldo Pellettieri:

En las sociedades democráticas y liberales, el campo de poder nunca actúa directamente sobre el campo intelectual, lo hace indirectamente a través de las instituciones, de la escuela, de la universidad; es decir, su presencia se hace sentir en los lugares donde se va formando el artista, mediante lo que Bourdieu denomina ‘habitus’. (2008: 45)

En ese sentido, más de unx de nuestrxs entrevistadxs ha mencionado que la independencia creativa, la autogestión y la organización colectiva del período eran presionadas por las circunstancias de la realidad, definidas como el poco o mucho dinero en juego, los tiempos para trabajar, la necesidad de ocuparse de la gestión de manera urgente. En dichas entrevistas la categoría “independiente” se evidenció polémica. Por un lado estaban los subsidios estatales a los proyectos artísticos y a los espacios teatrales, lo que muchos veían como una política de fomento muy importante; pero al mismo tiempo, para poder acceder a ellos había que cumplir con una cantidad de reglas y tiempos que no se ajustaban a las necesidades del trabajo artístico y terminaban desnaturalizando cada proyecto. Hubo quienes sin tiempo ni posibilidad de reflexión se sujetaron de lleno a las nuevas reglas de juego, y hubo otrxs que se detuvieron en la reflexión, tal vez porque esta actitud ya era parte de la manera en que desarrollaban la práctica o bien porque frente a las nuevas condiciones, tomaron una postura pragmática que advirtió ventajas y desventajas respecto de la intervención estatal, y pudieron capitalizar dicha reflexión al hacerla consciente.

En el análisis de la relación entre los procesos creativos y los instrumentos del Estado para el fomento de la actividad teatral desde la perspectiva de lxs artistas, observamos cómo las herramientas de fomento configuran en sus requisitos a unx artista centradx en la exhibición; lo que está vinculado a la idea del profesional cuyo valor positivo es su capacidad

productiva en términos cuantitativos. En el período analizado, Bartís planteaba que esto era un signo de salud conforme la concepción neoliberal de la actividad, según la cual la actuación como acto profesional se configuraba como un negocio. En ese sentido, dentro de la cultura burguesa, al actor o actriz se le otorgaba el lugar de intérprete, quien representaba un texto perteneciente a un universo ya existente. Este es un trabajo que se desarrolla sin plena conciencia del estado de sujeción a las reglas del mercado, por ello sus negociaciones son implícitas (e inconscientes), tomando decisiones constantemente ante la presión del medio pero sin posibilidad de elegir con libertad plena.

Pero también hubo proyectos y artistas que ejercieron su práctica estableciendo con el Estado una relación de lúcida desconfianza. Esto último lo resolvían desde un punto de vista pragmático, tomando lo que era de utilidad y rechazando cada intento de intromisión de los agentes externos en el proceso. La negociación aquí era explícita, consciente. Por ejemplo, cuando Bartís accedió a mostrar un avance de obra en el marco de un festival internacional (sabiendo cuál es su pensamiento sobre la mercantilización de las obras que implican dichos encuentros) evidenció una conducta de negociación explícita y consciente a través de la cual utilizó el acuerdo como fuente de financiamiento del proyecto.

Ahora bien, la cuestión central respecto del interés de lxs artistas de que el Estado intervenga en la práctica, suele ligarse a la búsqueda de financiamiento de sus proyectos. Es por ello que hacemos foco en la política de subsidios a la producción de obra. Pero aquí colisionan dos perspectivas, la del funcionamiento del mercado de producción de bienes materiales que es la que adoptan los instrumentos de otorgamiento de fondos, donde se aplican tiempos y resultados vinculados a formas de producción estandarizadas; y por otro lado, la manufactura artesanal de lxs creadorxs en cuyo campo de acción los modelos de producción tradicionales no se aplican, pues la producción de bienes simbólicos se da bajo parámetros diferentes. Y esto es porque lxs creadorxs se ajustan a necesidades distintas y toman decisiones diferentes en torno al modo de ocupar el tiempo de su creación (de producción) y a cómo obtener su financiamiento.

De las obras analizadas, si bien todas solicitaron fondos a diversos organismos e instituciones públicas y privadas, nacionales e internacionales, bastan algunos ejemplos de las instancias, motivaciones y objetivos de dichos pedidos para dar cuenta de las diferencias de los diferentes posicionamientos en que se ubican lxs artistas respecto de sus proyectos. De las obras dirigidas por Bartís, las tres tuvieron subsidio del Instituto Nacional del Teatro (INT), luego *De mal en peor* obtuvo apoyo del Fondo Nacional de las Artes (FNA), *El box* de

Proteatro, y *La pesca* fue financiada con la inversión de un alumno del Sportivo Teatral a lo que sumó un ingreso por el acuerdo con el VI Festival Internacional de Buenos Aires ya mencionado. Cada organismo permaneció afuera de los procesos de investigación hasta que el colectivo decidió que había una obra y que se deseaba montarla y estrenarla. Se dió en los tres casos, una negociación explícita en torno a cuáles de las exigencias del medio ingresaban al proceso y cuáles no. De los proyectos dirigidos por Catalán, *Dos minas* y *Amar* recibieron subsidio de Proteatro, la primera además fue beneficiaria del INT y el FNA, y la segunda del Fondo Metropolitano de la Cultura y las Artes (FMC) perteneciente a la ciudad de Buenos Aires.

Periplo Compañía Teatral nos aporta otra experiencia pues siempre preservó el proceso de sus proyectos financiándolos de modo autogestivo y sin intervención externa, hasta que una vez consolidado cada uno en forma de futura obra solicitaron apoyos a Proteatro e INT. Su negociación también es consciente y pragmática. En el caso de las obras de Mauricio Kartun, *Ala de Criados* que fue producida íntegramente en el Subsistema Alternativo recibió apoyo del INT, puesto que *La madonnita* y *El niño Argentino* fueron producidas por el Teatro Municipal General San Martín. En estos procesos, dimos cuenta, en apartados anteriores, del modo en que Kartun cubre con sus propios recursos los vacíos que implica, en sus procesos, trabajar en el marco del Sistema Público. Lo allí descripto da cuenta también de la negociación explícita del director con las limitaciones del sistema de producción del teatro oficial.

Finalmente, en los trabajos dirigidos por Claudio Tolcachir, a la producción autogestiva y sin intervención estatal de *La omisión de la Familia Coleman*, podemos oponer las coproducciones con las que se financiaron las obras *Tercer cuerpo* y *El viento en un violín*. La primera como mencionamos antes, recibió el apoyo del Festival Teatro a mil de Chile mucho antes de ser concebida, luego *El viento en un violín* fue coproducida nuevamente por dicho encuentro, sumándose los festivales Tempo-Festival des arts, d'Automne de París y Maison des arts et de la culture de Créteil, junto al Fondo Iberescena, Línea Creación.

En cuanto a los fondos públicos, en las diversas entrevistas realizadas a actores referentes del campo teatral porteño, hemos observado un consenso general respecto de que los subsidios a la producción de obra llegan a cubrir como máximo el 50 % del costo total de un proyecto, incluso en algunos casos el 30% (recordemos además que ningún organismo otorga el 100 % del monto solicitado), ello teniendo en cuenta la inflación anual del período y la dilación existente entre el tiempo de solicitud del apoyo, su adjudicación y el cobro. En ese

sentido, la reacción de lxs artistas frente a esto, es de mayor o menor resignación en cuanto a lo beneficioso que puede resultar el financiamiento público o privado externo, lo que no puede dissociarse de una serie de cualidades que ya hemos mencionado en el apartado referente a la identidad: la autopercepción, la autoconciencia y la relación con el ejercicio de la práctica.

Por otro lado, y específicamente en la política de subsidios del INT, vale recordar que los otorgamientos se realizaban a partir de una evaluación de la que resultaba un puntaje para cada proyecto. A partir de ahí se conformaba un orden de mérito del cuál resultaban financiados solamente los 30 proyectos de mayor puntuación. Esto podía darse en dos convocatorias al año, lo que en algunos años podría haber duplicado el otorgamiento de apoyos, aunque según datos consignados en una investigación realizada por el maestrando Alejandro Rozenholc¹¹⁹, entre 2002 y 2010 esto no sucedió. Y según una respuesta escueta del organismo, entre 2011 y 2015 el número fue de 60 subsidios anuales. En resumen, y teniendo en cuenta la variación en la ejecución presupuestaria (habitual en la gestión pública), hubo años en los que se otorgaron 65 subsidios y otros en los que el número se redujo a 37. La variación fue amplia y responde a la lógica de un organismo público¹²⁰.

Respecto de Proteatro, si bien el piso en 2003 fue de 168 subsidios otorgados y el máximo en 2014 fue de 394 (en 2015 el organismo no consigna estadísticas), la información no discrimina entre las líneas destinadas a grupos eventuales o grupos estables. Aún así, los apoyos llegan a un cantidad mínima en relación con los estrenos consignados para el período, por el sitio Alternativa Teatral¹²¹. Este último brinda la siguiente información: entre 2003 y 2015 el piso de espectáculos estrenados fue de 834 al inicio del período, y dicha cantidad se dinamizó en orden creciente y constante hasta alcanzar los 3689 en 2015. Estos números parecerían sustentar la resignación de muchxs teatrístas antes referida en cuanto a la incidencia del apoyo en su trabajo, sobre todo si la acompañamos de las magras sumas y de la demora con la que se cobraban.

Para terminar con esta caracterización de las formas de producción del Subsistema Alternativo en perspectiva de lxs creadorxs, se abren diversos campos de análisis que exceden nuestro objeto de estudio pero consideramos consignarlos como observaciones relevantes que requieren a futuro abordajes particulares. Nos referimos a la especificidad de las fuentes de

¹¹⁹ Disponible en la biblioteca digital de la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Buenos Aires.

¹²⁰ Nos referimos a la complejidad que ostentan los organismos públicos en virtud de la influencia que tienen en su gestión variables como: los años electorales, los cambios de funcionarios, las reducciones presupuestarias, etc.

¹²¹ En el marco de esta investigación constatamos la ausencia de estadísticas formales y de acceso público, tanto en Proteatro como en el Instituto Nacional del Teatro.

financiamiento, los sistemas de contratación de artistxs y técnicxs, las jerarquías y la distribución de responsabilidades que se instalan en el marco de las diversas estructuras en que se organizan los colectivos artísticos. A esto sumamos la cuestión identitaria que planteamos respecto del Movimiento de Teatro Independiente, en el marco del cual no podemos dejar de destacar las particularidades que observamos en el colectivo Periplo Compañía Teatral como aquel que más se acerca a aquella tradición cuya pertenencia planteamos de manera polémica. La compañía Periplo está unida por un objetivo artístico que trasciende la mera elaboración de un espectáculo, y aunque con diferencias de horizontes y estructura ideológica, comparte con el MTI una declaración de principios colectiva y la corresponsabilidad y reciprocidad del destino grupal en común. Finalmente, podríamos sintetizar el eje sincrónico en palabras de Juan Villegas:

Es evidente que la organización de individuos para integrarse en un conjunto con la intención de presentar espectáculos teatrales, está en íntima relación con las tradiciones y valores de la sociedad, las condiciones económicas y las instituciones culturales y políticas. (2005: 273)

Capítulo 3

Un análisis relacional

3. Vínculos entre formas de producir y obras resultantes

Para pensar los múltiples aspectos que constituyen la relación entre las formas de producir y las obras que se producen debemos tener en cuenta que estamos frente a cuestiones inasibles. Y, para abordarlas, es necesario considerar las particularidades de los actores sociales participantes y del marco situacional en cual estos se encuentran insertos, donde actúan y se relacionan. Entonces, hablamos de formas de producir, de producciones y de productores. A continuación, para comenzar nuestro desarrollo tomamos las observaciones de Alberto Ure,

(..) en el lenguaje del oficio se distinguen dos producciones –por un lado, la financiación y la comercialización de la obra; por otro la organización que permite su realización–, ambas están mutuamente determinadas de manera inevitable, aunque en la práctica con diferentes mitologías y tradiciones que suelen sorprender por su complementación. (2012: 181).

Y, también con sus palabras, podemos describir las particularidades de las relaciones mencionadas en virtud de que, en el período analizado, la actuación predominó como centro estructurante del hecho teatral. En ese sentido, el modo en que Ure se refirió a la actuación nos es útil para definir las relaciones que deseamos precisar:

(..) nunca hay una actuación tan claramente aislable, sino que siempre está trazando una red de estrategias con textos, espacios, lenguajes narrativos y con la ubicación social que el actor conquista con ella. (2012: 57).

En términos de relaciones, consideramos que las “dos producciones” mencionadas por Ure y su visión en torno a la actuación se vincula con los aspectos que planteamos en el Capítulo 2 como elementos centrales y determinantes: el carácter artesanal de la creación teatral y la condición precaria estructural que condiciona la práctica de lxs teatristas. Estos dos elementos, además, se encuentran en un espacio social determinado y sujeto a las diferentes

tensiones inherentes a sus aspectos constitutivos. Así, planteamos que existe un vínculo determinante e interdependiente entre los modos de producción y las obras resultantes. Esto significa que cada proyecto determina el modo de ser producido y esto, a su vez, irá definiendo la obra que resultará. En este sentido, sostenemos que a la obra desarrollada le corresponde una forma de producción que se da en el mismo sentido en que definimos al Subsistema Alternativo. Nos referimos a lo opuesto a una estructura precisa y estática; es decir, conforme Bourdieu (1997) definió los campos de producción cultural, como un “espacio de posibilidades” o según el ya citado Ure, como una red de estrategias.

Pensamos a las relaciones entre formas de producción y obras resultantes como un espacio en continua determinación, en virtud de que cada artista o colectivo teatral, atravesado por variables económicas y sociales, desarrolla su práctica y también ubica históricamente su actividad en una determinada época, en relación con la historia de dicha actividad (la teatral). Y entendemos que en la trama a la que alude Ure, constituida por una amalgama entre organización y creación artística, cobra relevancia el factor humano que tomamos de Marisa de León (2012) como factor diferencial. A ello le agregamos la fuerte intervención estatal que se produjo entre 2003 y 2015 (lo que merecerá nuestra especial atención en el próximo capítulo). Ahora bien, veamos las particularidades de las relaciones como espacio de posibilidades.

3.1. El espacio de posibilidades: un entramado de gestión, organización y creación artística

Como ya planteamos, la creación se desarrolla en un contexto determinado como un sistema, una trama que organiza un mundo. Si bien los procesos de creación y producción que observamos fueron diversos, existió un denominador común en virtud de la pertenencia a un mismo subsistema teatral, el Alternativo. Recordemos que dicha pertenencia está dada, en términos generales, por las siguientes características: autogestión, financiación múltiple (privada y pública), diversidad estética, organización democrática y colectiva e independencia creativa. En ese marco, las relaciones de producción y la organización del trabajo se dieron de manera desigual entre los mismos teatristas, y asimétrica entre estos y los agentes externos al proyecto.

Al mismo tiempo, visto el universo de cada obra y dadas las experiencias recogidas en las distintas entrevistas realizadas, la diversidad de problemáticas es directamente proporcional a la multiplicidad de artistas y proyectos existentes. En este último sentido, es relevante el factor humano que planteamos en dos dimensiones. Por un lado, la realización de las diversas actividades manuales tendientes a la confección de los elementos que constituyen la construcción visual de la obra: escenografía, vestuario e iluminación, junto a la inversión de tiempo de cada integrante del colectivo en las tareas de administración (si lo hicieran), así como en aquellas actividades que no se pueden monetizar, como, por ejemplo, caminar una tarde entera buscando precios e insumos o invertir cierta cantidad de horas en la gestión de trámites ante diversos organismos e instituciones redactando y efectuando las presentaciones correspondientes¹²². Por otro lado, la dimensión de la actuación misma, que implica el trabajo con la sensibilidad física y emocional, y la disponibilidad corporal y mental en cada ensayo o encuentro.

En esta dinámica grupal de creación y producción se teje el entramado cuya diversidad de componentes aparece en las respuestas a las preguntas que subyacen a todo proyecto artístico. Nos referimos a ¿qué se hará? ¿quién lo hará? ¿cómo se hará? ¿cuándo se hará? y ¿dónde se hará? Las diversas miradas en torno a estas cuestiones, brindadas en los testimonios de nuestrxs entrevistadxs, demuestran que no hay un patrón fijo en los procesos de creación y por lo tanto, de producción; por el contrario, sólo es posible encontrar un elemento en común (aunque no un modelo) en la documentación que cada proyecto presentaba en las solicitudes de apoyo, en tanto se ajustaban a un reglamento o bien a las bases y condiciones de participación de determinada convocatoria. Así, lxs teatrístas debían conducirse fieles a las intenciones, ideas, deseos y aspiraciones de sus proyectos, y al mismo tiempo, mantener la suficiente flexibilidad como para cumplir con los requisitos de los subsidios a solicitar, haciendo una gimnasia constante para no perder la fidelidad a su propuesta original. En los siguientes ejemplos encontramos este entramado diverso compuesto por las diferentes perspectivas de lxs teatrístas que subyacen en las múltiples respuestas que cada proceso, en su desarrollo, fue encontrando para las preguntas mencionadas.

La respuesta a “qué se hará” si bien la comenzamos a desarrollar en las descripciones que realizamos en el Capítulo 2, aquí la profundizamos. Y más allá de que habíamos

¹²² La casi total digitalización de trámites o presentaciones on line no era tal hasta el año 2015. De hecho esto se generalizó recién avanzado el 2020 producto de la pandemia que llegó al continente Suramericano en marzo de ese año. Es decir, todas las solicitudes de subsidios se realizaban en papel y de manera presencial.

sintetizado en tres alternativas, a las posibles situaciones iniciales¹²³ de un proyecto con el objeto de operativizar el análisis en virtud de algunos denominadores comunes, tanto en las obras analizadas como en lxs teatristas consultados, cada experiencia se evidencia irrepetible, como observamos en los siguientes testimonios obtenidos:

De entrada es ensayo, ensayo, ensayo... cada uno inventa un personaje y se entra y se sale, y él (Bartís)¹²⁴... bueno vos hacé esto, hacé lo otro... viene una chica que tocaba el piano, otra que cantaba, cada uno buscando sus habilidades para poner toda la carne al asador... y lo que fue maravilloso es como de repente la obra se armó, porque habiendo estado yo ahí desde cero, desde que era un ejercicio... porque era un ejercicio para usar el espacio, él quería trabajar algo del sainete, mucha entrada y salida... viste que era en un cuarto muy chiquitito y entraban y salían, y daban vueltas por ahí. (...) (Lorena Regueiro¹²⁵, sobre *De mal en peor*)

(...) experiencia intensa auténtica y de una investigación llevada a cabo durante muchos años sobre lo escénico y un tipo de expresión. En particular es un entrenamiento que hice en el estudio de Catalán que formó muchísimo lo que es mi actuación hoy en día (...) No se planificó, se iban tomando decisiones sobre la marcha. (Lorena Vega¹²⁶, sobre *Amar*)

(...) (Bartís) me llamó y yo entendí que era un grupo de entrenamiento que él quería hacer con alguna gente. (...) al final el primer día que fui me di cuenta de que estábamos por ensayar algo pero que no se entendía bien qué era (,,) él quería trabajar con muchos cuerpos en un lugar chiquito (...) (Carlos Defeo¹²⁷, sobre *De mal en peor*)

La decisión en torno a “quién lo hará” abre un amplio abanico, cuyos ejemplos van desde la selección previa de un elenco específico en cada una de las obras escritas y dirigidas por Mauricio Kartun (*La madonnita*, *El niño Argentino* y *Ala de Criados*), pasando por Claudio Tolcachir que escribió *La omisión de la familia Coleman* en soledad y delineando

¹²³ Creación colectiva sin elementos preexistentes y autoría grupal; conformación de un elenco según texto preexistente de autor integrante del grupo y creación colectiva sin elementos preexistentes y autoría externa.

¹²⁴ El paréntesis es nuestro.

¹²⁵ Entrevista realizada en 2015 en el marco del trabajo de campo de esta investigación.

¹²⁶ Entrevista realizada en 2021 en el marco del trabajo de campo de esta investigación.

¹²⁷ Entrevista realizada en 2018 en el marco del trabajo de campo de esta investigación.

cada personaje para lxs amigxs con los que deseaba trabajar, hasta *La Pesca*, dirigida por Ricardo Bartís en cuyo elenco el actor Carlos Defeo comenzó ensayando como sustituto, mientras el director buscaba a un actor de mayor edad que interpretara a uno de los integrantes del trío protagónico. Luego, la evolución del proyecto dio como resultado que Defeo fuera quien finalmente encarnara de manera definitiva al personaje en cuestión. Por el contrario, para Alejandro Catalán la amistad es una condición de creación. Y en el mismo sentido, el desinterés y la no expectativa por las exigencias del mercado son necesarios para generar un encuentro creador.

La respuesta al interrogante en torno a “cómo se hará” visibiliza un amplio espectro donde se articulan las formas artísticas, el financiamiento y la organización interna del proceso de producción. Esto implica una diversidad de abordajes que van desde la estética de la obra hasta los instrumentos de financiamiento a los que se recurrirá. De esa pluralidad damos los siguientes ejemplos:

(...) Recuerdo unos formularios muy engorrosos, mucho papelerío. El trabajo administrativo de producción demandaba muchos formularios con números (...) Fue todo un entrenamiento entrar en esa actividad porque yo venía de la Escuela Municipal de Arte Dramático y no se hablaba de eso. (Hugo de Bernardis¹²⁸)

(...) El cambio se produjo con *El niño Argentino*. La escribí sin expectativas de montaje y con la duda de no saber si le podía gustar a alguien. Fue una salida de circuito; tanto es así que durante mucho tiempo pensé en publicarla de manera apócrifa. Era un material que me gustaba y con el que me sentí capaz de hacer algo, si bien tenía miedo, pues es un texto muy lejos del parámetro. Como el material no se hacía seguí trabajando y escribí *La Madonnita*, que en cambio, era un material más cerca del parámetro que yo manejaba. (Mauricio Kartun¹²⁹)

El subsidio no te va a financiar la obra, te va a financiar parte... (...) eso sin pensar en el salario del actor (...) es un aporte que es chico respecto del esfuerzo económico y humano que representa armar una obra... del gasto total. (Maxime Seugé¹³⁰)

¹²⁸ Entrevista realizada en 2022 en el marco del trabajo de campo de esta investigación.

¹²⁹ Entrevista realizada en 2012 para la Revista El gran otro.

¹³⁰ Entrevista realizada en 2017 en el marco del trabajo de campo de esta investigación.

El interrogante “cuándo se hará” concierne a la duración temporal del proyecto, la potencial temporada de funciones, y por supuesto, su fecha de estreno. Las diversas experiencias se manifiestan en los siguientes testimonios:

(...) todo un período de mucha docencia, pedagogía, mucho trabajo que generaba un recurso económico preciso. Si vos me decís ¿qué sentido tenía? era ganar tiempo y espacio para lo artístico, eso nos permitía profundizar en procesos con un tiempo indeterminado sin una ansiedad de cuándo se estrena. También eran otros ritmos de estrenos en la ciudad de Buenos Aires. (Hugo de Bernardis¹³¹)

(...) obviamente uno trata de dar ciertas garantías, yo trato de trabajar con la suficiente seriedad... yo no estreno un espectáculo si no está bien... no estreno, prefiero no estrenar haya laburado los meses que haya laburado, si yo se que no está bien o que no le encuentro la vuelta... (...) (Mauricio Kartun¹³²)

Al principio trabajamos, y en un momento los actores me dijeron -Mira no podemos más- y estrenamos antes del verano, hicimos alguna función pero no como estreno, como una apertura. Hicimos un par de funciones y nos dimos cuenta de que había cosas que estaban pésimas y en el verano seguimos trabajando, lo volvimos a abrir y mejoró mucho, pero nunca dejamos de ensayar. No terminan los ensayos con el estreno. (Alejandro Catalán¹³³)

El lugar, como ya hemos dicho, condiciona la producción ya sea como espacio de encuentro, de entrenamiento, de ensayo o de funciones a futuro. Así, la respuesta a la pregunta “dónde se hará” brindó también numerosas perspectivas:

(...) La primera obra que dirigí, *Foz*, yo sabía que no me iba a venir a ver ni el loro. ¿Quién me iba a venir a ver? si vos no sos conocido... no hiciste nunca nada... Entonces lo que hice fue una obra para 20 personas, que si venían 10 estaba bueno... y en lugar de buscar una sala lo hice en mi estudio... y lo hubiera hecho en mi casa (...)

¹³¹ Entrevista realizada en 2022 en el marco del trabajo de campo de esta investigación.

¹³² Entrevista realizada en 2015 en el marco del trabajo de campo de esta investigación.

¹³³ Entrevista realizada en 2018 en el marco del trabajo de campo de esta investigación.

(Alejandro Catalán¹³⁴)

(...) La producción es también buscar la sala adecuada para el espectáculo, la comodidad del público, la atención en la boletería, la buena información que allí dan, si atienden o no el teléfono. Hay un montón de cosas que en el ámbito de lo alternativo no se tienen en cuenta y que el productor debe atender para que no se desmerezca lo artístico. Hay que tratar de que el público se sienta bien. (Gustavo Schraier¹³⁵)

(...) cuando nos mudamos sentimos que el espacio era lo fundamental. El espacio como la posibilidad de construir una estructura y un lugar que fuera de todos. (...) (Andrea Ojeda¹³⁶)

(...) Después alquilamos nuestro primer teatro (construimos un teatro) en lo que fue la calle Gaona, el primer Astrolabio ya en el año '97. Y ahí... bueno... el trabajo de la compañía, las inquietudes de cada uno de nosotros... de alguna manera el espacio físico, el hecho de tener más horarios hizo que... hubo un estallido en términos de producción, en términos de entrenamiento. (Diego Cazabat¹³⁷)

Finalmente y como último ejemplo respecto del espacio, mencionemos los comienzos de la sala Timbre 4. Se propuso como un espacio orientado a captar a un público joven y así se pensó en desarrollar una producción sub 28, realizando la difusión a través de redes sociales (Facebook, Twitter, etc.), pautando publicidad en Radio Metro (dedicada a un público joven), etc. Tiempo después, el público asistente a sus espectáculos se amplió en cuanto a franja etárea, clase social y perfil de consumo cultural. Esto da cuenta de cómo el espacio de posibilidades determina y es determinado por el modelo de producción y, al mismo tiempo, opera como zona común entre los creadores de una misma época y hace que estos se ubiquen de determinada manera unos en relación con otros. En este sentido, la sala Timbre 4 intentó ubicarse en sus inicios frente al resto de las propuestas del circuito, como una opción dirigida a captar a un público específico; luego la interacción y desempeño posterior con el medio,

¹³⁴ Entrevista realizada en 2018 en el marco del trabajo de campo de esta investigación.

¹³⁵ Entrevista realizada en 2006 por Edith Scher para el sitio Alternativa Teatral. Disponible en: <https://www.alternivateatral.com/nota126-un-productor-debe-ser-curioso>

¹³⁶ Entrevista realizada en 2018 por la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT). Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=LcN0E5F_npg

¹³⁷ Entrevista realizada en 2018 por la Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral (AINCRIT). Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=LcN0E5F_npg

incluyendo la escuela de teatro que abrió y el renombre que Claudio Tolcachir adquirió a raíz del reconocimiento público de su primera obra (*La omisión de la familia Coleman*) multiplicó y diversificó el perfil de destinatarios.

Entonces, la variedad de dinámicas colectivas en que se dio la producción en el período, elaboró un entramado dado por acuerdos provisorios y contingentes sobre los que no es posible establecer un modelo sino sólo dar cuenta de las variables en común que estructuraron la relación entre el todo (cada obra) y la suma de sus partes (los procesos y las variables que los conformaban). Dichas variables fueron el carácter artesanal, la condición de precariedad y el problema de la identificación particular con los postulados del Movimiento de Teatro Independiente (MTI) desarrollados en el Capítulo 2. En ese sentido, podemos pensar que estas variables fueron modelando las prácticas tanto en la creación como en los procesos de producción de la época, como si se hubieran sedimentado en el transcurso del tiempo y hubieran ido configurando tipos de relaciones que aparentaban ser emergentes naturales. Y de ese modo fueron percibidas.

Según Juan José Hernández Arregui, “El arte actúa sobre todas las facultades cognitivas del hombre.” (1963: 206). En esa dirección, consideramos que una comunidad le da (al arte) el rol de aquel que sintetiza la vida representando sus múltiples funciones, manifestaciones, deseos, temores, y expresa a través suyo tanto la densidad de su inconsciente como su capacidad racional. El hecho artístico (la práctica teatral para nosotros) es, al mismo tiempo, expresión individual y colectiva. Es por ello que para dar cuenta del modo de producir, interrogamos a las obras deconstruyendo sus procesos e interpelamos a sus protagonistas (en el sentido más amplio) por sus acciones y convicciones. De ese modo, indagando en una trama, encontramos comportamientos que determinaron relaciones y que constituyeron múltiples prácticas visibilizadas en formas de producir, de organizar, de crear. Esto sin olvidar que todo ello está condicionado por un sistema económico y social, el cual implica las normas que determinan la administración de los recursos de una comunidad conformada por actores individuales y colectivos, en un tiempo histórico que, en virtud de los múltiples intereses en juego, se da una constante tensión.

3.2. Vínculos particulares: entre lo real y lo ideal

Otro aspecto del vínculo entre las formas de producción y las obras emerge cuando ponemos el foco sobre el rol de los teatristas en las solicitudes de subsidios a organismos

públicos. Y si bien hemos hecho diversas observaciones acerca de la caracterización de las formas de producción realizada en el Capítulo 2, aquí nos interesa brindar otro aporte a dicho aspecto. Consideramos que aparece una disparidad entre la forma en que las instituciones conciben la práctica teatral y sus procesos y el modo en que la actividad se desarrolla en la realidad. En el período analizado, advertimos la existencia de un sistema de relaciones e imaginarios sociales que legitimó conductas y prácticas de la época, y que transcurrido el tiempo y atravesados diversos cambios, se mantuvieron vivos. Para profundizar esto, seguimos el abordaje del crítico literario Idelber Avelar (2000), quien en sus observaciones en torno al otorgamiento de apoyos a la creación por parte del Estado considera que éste, al asumir el compromiso de la protección de la producción artística, establece una relación asimétrica y desigual con lxs artistas. Estas afirmaciones evidencian la relación compleja entre la autonomía e independencia necesarias para la creación artística, y las exigencias de la burocracia estatal para responder a sus demandas.

En este sentido y para analizar el lugar de lxs teatristas, entendemos que las políticas de fomento a la actividad teatral, en el período analizado, fueron la herramienta fundamental con la que estos se vincularon con el Estado, siendo esta política además la única dirigida específicamente a la actividad de producción de obra. Entonces, nos preguntamos cuáles fueron las variables que participaron del distanciamiento entre lo real de la práctica y el ideal que se daba por supuesto por parte de los organismos de fomento, y cómo respondieron ante esta coyuntura lxs teatristas. Recordemos que las herramientas estatales a las que nos referimos corresponden a las líneas de Subsidios a la Producción de Obra otorgadas por el Instituto Nacional del Teatro (INT) y el Instituto para la Protección y Fomento de la Actividad Teatral No Oficial de la ciudad de Buenos Aires Proteatro.

Aquí, nos preguntamos por las implicancias en torno a la solicitud de fondos públicos concursables. Puesto que en dichos apoyos el Estado asume la responsabilidad del patrocinio del arte (el Subsistema Alternativo en nuestro caso), esta forma de apoyo evidencia una concepción del fomento de la actividad limitada al otorgamiento de subsidios a la producción de obras. En ese sentido, se concibe a la producción teatral (y por lo tanto a la creación sobre la que ésta opera) como actividad autónoma y desvinculada de los sujetos que la ejecutan y de las condiciones en que dicha actividad se realiza. Si bien es cierto que en sus normas los apoyos otorgados tanto por el INT como por Proteatro indicaban la obligatoriedad de destinar al menos el 30 % del monto percibido a solventar los honorarios de actrices, actores,

directoras y directores¹³⁸, también en ambas reglamentaciones se explicitaban los plazos en que se efectuaban las contribuciones, los cuales no coincidían con los tiempos y las necesidades de los procesos de producción y menos aún de lxs artistas.

Tengamos en cuenta además, que ambos organismos entregaban la suma asignada en dos cuotas (diferenciándose ambas instituciones, solamente, en la distribución de los porcentajes¹³⁹), y siendo la segunda cuota en ambos casos, pagadera a los treinta días de efectuado el estreno de la obra. Recordemos también que del presupuesto solicitado no se otorgaba el 100%, pues así lo dispone la normativa nacional aplicable al otorgamiento de subsidios por parte del Estado¹⁴⁰, y que del monto recibido se admitía como máximo, destinar el 70 % a los gastos estimados en el presupuesto de producción.

En resumen, el proyecto recibía alrededor de un 60 a 66 % una vez que se encontraba avanzado y pre producido, y recién un mes después de estrenado, percibía el último pago. Esta desconexión entre los tiempos de realización de los proyectos y los cronogramas de ejecución de los apoyos, se hace más evidente en los requisitos a cumplir por parte de lxs teatristas al momento de solicitar los fondos; pues las condiciones que debían demostrar formalmente implicaban un grado más avanzado de definición y de realización existente en la realidad. Esto último, demostraba así, que la mayor parte de las necesidades del proyecto eran solventadas y resueltas por cuenta y orden del grupo. Así, vemos que existía una distancia importante entre lo real y lo ideal, ubicando a lo real en la capacidad autogestiva de cada colectivo teatral para zanzar el modo en que llevaba adelante su proyecto y resolvía las demandas que de su proceso emergían; y lo ideal, como el proyecto de obra que en las normas subyacía, o el que de sus reglamentos se infería. Con esto último nos referimos al planteo de funcionamiento ideal de la producción teatral que tomamos de Rubens Bayardo (1997) y que como afirmamos en el Capítulo 1, no se cumplía.

¹³⁸ Ley N° 24800/97, artículo 6°, inciso a) de su Decreto Reglamentario N° 991/97 y Ley N° 156/99, artículo 10°.

¹³⁹ Según la Ley N° 24.800/97, art. 6°, inciso b) del Decreto Reglamentario N° 991/97: “Del total de la suma asignada por el INT se entregarán, dos tercios (2/3) de la misma una vez que el grupo concertado presente la documentación por la que acredite disponer del lugar para la pública representación de la obra y el tercio restante del aporte se percibirá una vez estrenada la obra en los términos antedichos, dentro de los treinta (30) días subsiguientes a la fecha de estreno.” y según la Ley 156/99, artículo 10° inciso a): “Para grupos eventuales y elencos estables un sesenta (60%) del importe dentro de los treinta (30) días de presentada la documentación que acredite: la contratación con una sala o espacio para la representación de la obra; contrato de trabajo presentado y visado por la Asociación Argentina de Actores y el derecho de autor expedido por la Sociedad General de Autores de la Argentina (ARGENTORES) y/o Registro de la Propiedad Intelectual. El cuarenta (40%), dentro de los treinta (30) días posteriores al estreno fehacientemente comprobado.”

¹⁴⁰ Conforme el art. 1 de la Ley N° 11672/99 Complementaria permanente de presupuesto: “Ningún subsidio incluido en el Anexo M. (Asistencia Social) del Presupuesto será pagado a la institución beneficiaria sin establecer previamente su existencia y funcionamiento regular y si no comprueba contribuir con el 25% por lo menos de recursos propios ajenos al subsidio del Estado Federal a la atención de sus gastos. (...)”.

Para mayor precisión, brindamos el siguiente ejemplo: los subsidios a la producción de obra se tramitaban cumpliendo con una serie de requisitos¹⁴¹ que daban cuenta de la idea de producción que antes mencionamos, tendiente a un perfil unívoco de proyectos y acorde a una idea de producción más o menos homogénea. Y puesto que los colectivos eran conscientes de esta lógica, en la documentación presentada en las solicitudes de fondos se brindaba la información exigida pero a sabiendas de su carácter provisorio o ficticio. Por ejemplo: al momento de la solicitud podía no estar concluido el texto dramático o no encontrarse definida la propuesta artística o la puesta en escena, por lo que también se presentaban diseños o bocetos de diseños provisorios; en muchos casos incluso, no se había definido siquiera el nombre del espectáculo. Así, al mismo tiempo que se realizaba la solicitud de subsidio, se avanzaba en la producción de modo autogestivo y con financiamiento propio. Meses más tarde, el ingreso de fondos (si el proyecto resultaba beneficiario del/los subsidio/s, pues tengamos presente que eran fondos concursables), el dinero cubriría sólo un porcentaje de lo invertido, como ya mencionamos.

En este punto, planteamos la existencia entre artistas y Estado de un sistema de referencias comunes, centrado en la idiosincrasia del ya referido MTI. Esa condición descrita en el capítulo anterior en torno a una “particular identificación” de lxs teatristas del Subsistema Alternativo con los postulados del MTI es una concepción que el Estado también tomó y subyace en las dos normas que enmarcan cada régimen de subsidios a la producción de obra. Lo que queremos decir por un lado, es que lxs teatristas reprodujeron una estructura precaria a través de la autoexplotación, encubierta por una actitud valorada muy positivamente por el Subsistema Alternativo en estrecha asociación con los valores del MTI, la “autogestión”; y por otro lado, que esto se evidenció en los instrumentos de apoyo que el Estado, también referenciado en el modelo de gestión del MTI, siguió ejecutando sin corregir sus errores ni modificar sus falencias. De esta manera, la gestión pública quedó ubicada en un lugar de falta de entendimiento de los derechos de lxs teatristas, amparada también en la perspectiva de la actividad, disociada de su lógica comercial (la que sí tenía). Ambos, teatristas y Estado, ejercieron así, su “particular identificación” con el MTI. A esto nos referimos al inicio de este apartado cuando manifestamos la existencia de una diferencia entre los imaginarios en torno a la actividad teatral como construcciones ideales opuestas a la

¹⁴¹ Los requisitos comunes al INT y Proteatro en el período eran: Nombre del proyecto, detalle de la propuesta artística, criterios dramaturgicos y de puesta en escena, bocetos y/o diseños, texto de la obra (si lo hubiere), autorización del autor de la obra, otras fuentes de financiamiento, presupuesto total del proyecto (discriminado por rubros).

realidad concreta del período analizado.

Entonces, hablamos de relación asimétrica o desigual en tanto el Estado exigía a lxs teatrístas cumplir con ciertas condiciones de formalidad a fin de institucionalizar su vínculo, pero a la vez se desentendía de todo lo que podía implicar para estxs el cumplimiento de los requisitos que lxs ubicara en un marco de formalidad (paradójicamente requerida por ambos organismos). En este sentido, así como aludimos a una “particular identificación”, observamos una “particular institucionalidad” pues la intervención estatal se daba como demandante de obligaciones pero no como garante de derechos, si nos referimos a lxs teatrístas en su condición de trabajadores.

Y retomando el razonamiento de Avelar, podemos afirmar que el acceso a los fondos públicos para la producción de obra, permitió solventar parcialmente la realización de los proyectos, siendo uno de los motivos de esta parcialidad, el hecho de que se concebía tanto al proceso de preproducción como de producción de obra, completamente disociados de las condiciones económicas y sociales de lxs sujetos productoxs. Respecto de esto último, cuando hablamos del factor humano como variable determinante, debemos considerar que en la relación entre creación y producción teatral e instituciones culturales, existe una limitada autoconciencia que nos lleva a pensar en las formas en que lxs teatrístas se organizaban en virtud de la tarea realizada y la pertenencia disciplinaria¹⁴².

3.2.1. El carácter artesanal y el factor humano como aspectos determinantes

En este arco amplio en el que transitan las formas de producción, existe una mirada que colisiona con las implicancias de la práctica teatral en tanto actividad que se caracteriza por la realización manual, y por operar sobre y con la sensibilidad. Conocemos diversos trabajos¹⁴³ que abordan la producción cultural en general y teatral en particular, desde una perspectiva economicista. En algún caso, se ha descrito una cadena de valor¹⁴⁴ para las artes escénicas homologando su resultado al de las producciones industriales. Por el contrario, consideramos que analizar un proceso creativo y su modo de producción a través de categorías vinculadas a procesos que se caracterizan por estandarizar procedimientos en tanto

¹⁴² Ver apartado 2.1.2. del Capítulo 2.

¹⁴³ Baumol y Bowen, 1966; Throsby, 1992; Getino, 1994; Lacarrieu, 2005; Palma Martos y Aguado Quintero, 2011; Bayardo, 2023, entre otros.

¹⁴⁴ Es una herramienta de análisis. Según la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL): “Una cadena de valor comprende toda la variedad de actividades que se requieren para que un producto o servicio transite a través de las diferentes etapas de producción, desde su concepción hasta su entrega a los consumidores y la disposición final después de su uso.” Disponible en: <https://biblioguias.cepal.org/cadenas>

realizan una fabricación seriada, o bien asumiendo una perspectiva de búsqueda de la maximización de la ganancia, no es pertinente para nuestro trabajo. Ya en el Capítulo 2 nos referimos a las implicancias del ingreso de la lógica mercantil en el proceso creativo, y si bien esto lo planteamos desde el punto de vista de la producción de la obra y no de su exhibición, el tránsito de las obras a través de un circuito teatral, aunque no es objeto de nuestra investigación, no nos es ajeno.

En este punto consideramos necesario aclarar que no es nueva la perspectiva que considera virtuosa la relación entre arte y mercado respecto de las posibilidades de circulación de las producciones artísticas, acción que incluimos en la fase de Explotación dentro del ciclo de vida de un espectáculo y cuyo análisis no consideramos por ser una instancia externa al proceso de producción, si bien hemos contemplado aspectos de su incidencia. En cuanto a la relación mencionada, nos referimos a la óptica desde la cual se entiende al mercado cultural como un espacio en el que se intercambian bienes o servicios simbólicos, y que considera que dicho intercambio no los desmerece ni desprecia, sino que por el contrario, promueve la integración cultural.

En este sentido consideramos pertinente mencionar el concepto de industria cultural, introducido por Theodor W. Adorno y Max Horkheimer (1944) en su obra fundamental *Dialéctica de la Ilustración*, la que implicó un análisis exhaustivo y crítico en cuanto a las consecuencias ideológicas del proceso de industrialización de la cultura fundada en una lógica instrumental. Dicha categoría fue profundizada, reconociendo los cambios sociales del siglo posterior, pluralizando el concepto y transformándolo en "industrias culturales". Esta novedad fue planteada en la Declaración de las Jornadas del Desarrollo Cultural de Arc et Senans¹⁴⁵ en la que se reconoció que la cultura ostentaba la capacidad de trascender su tradicional definición vinculada a las artes y las humanidades, reivindicando el papel desarrollado por las industrias culturales como productoras de bienes culturales y promotoras de cultura. En síntesis, sin desconocer el aspecto negativo que acarrearán las industrias culturales (ser reguladas por una lógica mercantil) las Jornadas mencionadas propusieron hacer énfasis en las nuevas formas de política cultural como aquellas capaces de proteger a los bienes culturales de una salvaje mercantilización educando a los sujetos en su uso.

¹⁴⁵ Jornadas de Desarrollo Cultural de Arc et Senans realizadas en Francia en abril de 1972 con la participación del Consejo de Europa.

Dicho esto, consideramos que el teatro cuyas formas de creación y producción son de factura artesanal, pues están estructuradas sobre el cuerpo y la sensibilidad humana, presentan una dificultad en su comprensión si no tenemos en cuenta la complejidad que conlleva una práctica de este tipo a la hora de pensar su abordaje respecto de los derechos de autoría y de representación, la modalidad y el desarrollo de los ensayos como espacio de creación y ámbito de trabajo y las formas de autogestión, entre las más importantes. Para considerar ese microcosmos social que Bourdieu (1997) identificó como el espacio de creación de las obras culturales, no debemos olvidar que el carácter humano que lo estructura y que le otorga su condición artesanal tiene un lugar relevante en las relaciones objetivas entre lxs teatristas, quienes además responden a la posición que ocupen dentro del campo artístico. Y aunque una práctica presente constantes cambios, siempre debemos considerarla a la luz de las condiciones históricas de emergencia, en el marco de las relaciones de fuerza que conforman su campo de acción.

Del mismo modo, y retomando la centralidad de la actuación como esencia de la creación en el período analizado, siendo el ensayo su espacio de despliegue primordial, en las formas de producción aparece la diferencia entre un proyecto identificado con la “actuación soberana” y aquel que identificamos con la “actuación subordinada” referidas en el capítulo anterior. En la primera se utiliza el ensayo como una fuente de expresividad y como espacio generador de lenguaje, posibilitados por la predisposición a la experimentación. En la segunda, el ensayo será un espacio de preparación hacia aquello que ya está dado. En esta pequeña diferencia entendemos que hay diferentes formas de organización interna que brindarán resultados (obras) distintos.

Finalmente, la condición artesanal también abre una complejidad en el campo del desarrollo de las políticas culturales. Si adoptamos un punto de vista en el cual el sujeto es el centro y el foco es su modo de trabajo, esto nos permite considerarlos como constitutivos de una nueva manera de abordar la función social y económica de la cultura en una perspectiva que entiende a la diversidad como valor positivo a considerar.

En ese sentido nos interesan las observaciones hechas por el director teatral Alberto Ure (2012) en torno a los medios de producción del Subsistema Alternativo en relación con las políticas públicas. Lo hizo en consonancia con el objeto de toda política pública, en cuanto a la persecución del beneficio de la sociedad en general; incluso evidencia un pensamiento respecto del aparato estatal desde una concepción amplia e inclusiva. Cuando Ure hizo referencia a un tipo de subsidio estatal a la actividad teatral, planteó una forma distinta al

financiamiento directo. Habló de la introducción de gravámenes impositivos a la representación de textos dramáticos que giraran derechos de autor al exterior, cuya recaudación podría constituir un fondo que subsidiara estrenos nacionales. Y en el mismo sentido sugirió la eximición de impuestos nacionales, provinciales y municipales a las salas que representaran obras locales, así como el otorgamiento de servicios públicos gratuitos¹⁴⁶ de energía eléctrica y de telefonía, además del otorgamiento de pasajes para las giras. En el momento de estas afirmaciones, siendo las empresas proveedoras de estos servicios, estatales, el director daba cuenta de una concepción integral de las capacidades del Estado. Con esto último nos referimos a que, desde la perspectiva de la gestión pública, pensar una sinergia entre organismos, devuelve al Estado la antigua cualidad integral perdida luego de la crisis del Estado provocada por la última dictadura¹⁴⁷ de la que heredamos un aparato estatal débil y fragmentado.

Por último, el carácter humano y artesanal de la práctica escénica está íntimamente vinculado al campo de la experimentación cuyos tiempos difieren de los plazos institucionales. Lo que es bien explicado en las palabras de Alan Pauls¹⁴⁸ que toma la escritora María Pía López en su descripción del espacio de ensayo: “(...) Un ensayo es una variación infinita, una red de desvíos, un arte de lo provisorio. Ensayar es experimentar, no dirigirse mansamente hacia una meta...”. (2012: 225). Y en el mismo sentido, sigue López:

Pero si la obra está en la experimentación y no en el valor del texto del cual se parte o de la formación técnica de los actores, el campo de ensayos está fuertemente abierto. Para decirlo de otro modo: pasa a ser más relevante el proceso de búsqueda que el resultado teatral. (2012: 225)

Teniendo en cuenta las múltiples variaciones y dinámicas de los procesos creativos y de elaboración de las obras, los instrumentos públicos de apoyo presuponen (en sus reglamentaciones y bases de sus convocatorias) que un elenco se dirige dócilmente a una meta determinada sin interrupciones, siempre. Pero una vez que distinguimos las mínimas operaciones y relaciones que constituyen el entramado del proceso de producción, es posible

¹⁴⁶ Nos referimos a los servicios de gas natural por red, energía eléctrica, telefonía básica y servicios de agua corriente y desagües cloacales, todos ellos privatizados entre 1990 y 1993. De ellos, sólo la empresa proveedora de servicios de agua fue recuperada por el Estado nacional en 2006, denominándose Aguas y Saneamientos Argentinos (AySA).

¹⁴⁷ Para profundizar ver Sidicaro, Ricardo, 2001. La crisis del Estado. Buenos Aires: EUDEBA.

¹⁴⁸ Pauls se refiere al trabajo del director Ricardo Bartís, y a la forma en que este plantea la relación entre el texto dramático y la puesta en escena.

aprehender su lógica y dar cuenta de la dificultad de parte de cualquier instrumento público o privado, de diseñar herramientas amplias, inclusivas y efectivas que se ajusten a sus necesidades.

La actividad teatral en términos de creación y de producción, tiene una lógica que opera subterráneamente, y el modo de hacer emerger dicha lógica es observando la relación entre el modo de hacer y lo hecho. El teatro es una forma de concebir que se visibiliza en la acción misma de crear, y sobre ello opera la acción de producir, en tanto cada proyecto construye su propia forma de materializar las ideas que lo motivan. Y es en la relación entre la creación y su condición artesanal por un lado, y el modo en que ella se materializa en una obra (la producción) por el otro, que es posible reconocer la apropiación de conductas precedentes y la reiteración de supuestos que operaron como campos de fuerza, revitalizando conflictos, legitimando valores, sosteniendo identidades; en definitiva, tensionando el espacio de posibilidades. En ese marco lxs artistas, como ya expresamos, se las ingenieron para que sus proyectos interactuaran con la normativa que regía los apoyos solicitados. En un espacio tecnocráticamente construido, de carácter instrumental, circulaban lxs teatristas y sus proyectos, interactuando a veces de manera imprevisible, a veces esperable, trazando recorridos más especulativos o más anárquicos, sujetándose a las reglas institucionales, o encontrando el modo de hacer coincidir los objetivos de aquellos con sus deseos artísticos.

Por lo dicho, consideramos que estamos frente a relaciones de difícil interpretación y más compleja comprensión, a lo que sumamos una observación más en torno a la política de subsidios a la producción de obra, vigente en el período. Notamos que tanto el INT como Proteatro, evaluaban y seleccionaban proyectos utilizando parámetros o categorías generales y pertinentes para una evaluación sistemática, y para ello, requerían de la homogeneización de los proyectos puestos a su consideración. Así, bajo una única línea de apoyo denominada “Subsidios a la Producción de obra”, los organismos reducían las propuestas a una única categoría artística genérica, otorgando valores numéricos comparables que posibilitaban la confección de los órdenes de mérito necesarios y útiles en dichos concursos. Esto operaba en detrimento del valor estético de los proyectos, puesto que el potencial artístico de las obras radica en las formas diversas que se vislumbran en virtud de la originalidad y el trabajo artesanal de cada uno.

Para mayor claridad, las condiciones de los subsidios en sus ítems obligatorios y excluyentes, necesitaban reducir el universo infinito de narrativas, poéticas y estrategias de las que se sirve la producción artística, a una enumeración de atributos en forma de datos

clasificables, cuantificables y equiparables que se volvieran factibles de ser sujetos a una evaluación comparativa. De ese modo, se terminaba reduciendo un potencial universo de expresión artística en un producto que respondía a parámetros uniformes de factibilidad, trayectoria, ejecución y viabilidad presupuestaria. Así, se daba esta contradicción: las taxonomías burocráticas funcionaban en detrimento de la creación artística. O mejor dicho, en palabras de Michel de Certeau: “La fuerza de sus cálculos se sostiene gracias a su capacidad de dividir, pero es precisamente por la fragmentación analítica que pierde lo que cree buscar y representar.” (1996: XXLIX).

En términos económicos, la cultura en general y el teatro en particular, elaboran un objeto cuyo valor excede su propia materialidad. Su elemento diferencial no es palpable, dado su carácter simbólico. En ese sentido, se torna complejo identificarlo, analizarlo y relacionarlo. Y, así como el valor comercial de los bienes en el mercado es otorgado en virtud de una convención social, aquel atribuido a las producciones artísticas (las obras de teatro en este caso) en tanto bienes simbólicos, es dispuesto del mismo modo. A la vez, la misma dificultad descripta existe para pensar el proceso creativo y la forma en que este se materializa en forma de una obra, pues dimensionar el estímulo intelectual, el conocimiento sensible y perceptivo y la contribución simbólica que el teatro aporta, es parte de una de las tantas convenciones sociales dependientes de su contexto histórico.

3.2.2. La precariedad estructural y la dependencia

Para profundizar en la distancia entre un modelo ideal de producción y la realidad de la práctica que desarrollamos en el apartado anterior, consideramos cómo la condición precaria y dependiente también aparece en la relación con los instrumentos de apoyo. Recordemos que estamos en el marco de un contexto económico local que estuvo signado por una fluctuación evidenciada en la alternancia de etapas de reactivación y crecimiento económico así como otras mayormente recesivas; y, a ello se sumaron los eventuales condicionamientos externos, como por ejemplo la crisis financiera internacional de 2008 que impactó fuertemente en América Latina¹⁴⁹. Así, al igual que la inestabilidad del contexto, lxs

¹⁴⁹ “Hacia mediados de 2008, la economía argentina había desacelerado su crecimiento (...) en septiembre, la quiebra de la financiera Lehman Brothers en Nueva York repercutió de inmediato en las principales economías del mundo y también en la Argentina, debido al desplome de la demanda mundial. En los meses previos, ya se habían manifestado algunas turbulencias en la economía internacional, como un reflejo de ello, hacia finales de 2008 los precios internacionales de los alimentos se habían contraído alrededor del 40% (...)” (Porta, F, J. E. Santarcángelo y D. Schteingart, 2017).

teatristas sostuvieron un oficio cuyo campo de actuación siguió la misma variabilidad coyuntural.

Ahora bien, así como los organismos públicos ejecutaban los subsidios de modo desarticulado de otras instancias de la actividad que permitieran dinamizar las fuentes de ingresos de lxs artistas (espacios de formación locales y extranjeros, actividad laboral en otros campos como cine y televisión o docencia, etc.), estxs debieron disociar el espacio de creación artística de aquel donde pudieran resolver la subsistencia cotidiana (casa, comida, salud), desarrollando para esto último actividades paralelas y en muchos casos extra artísticas, es decir, ejerciendo el pluriempleo.

Otra forma de hacerse evidente la precariedad se dio del siguiente modo: la diversidad de espectáculos manifestada en una multiplicidad de expresiones estéticas, o la explosión de lenguajes, la cantidad de estrenos, la apertura de salas y la circulación nacional e internacional de obras (giras), evidenciaban un dinamismo del subsistema que, a nuestro juicio, se conformó como una zona epidérmica, mostrando una vitalidad a la manera en que podemos ver la punta de un iceberg. Es decir que, ese extremo visible lo conformaba el volumen de la actividad teatral descrito, merced al incremento de planes, proyectos y programas que ampliaban el universo de actividades en virtud de la implementación de nuevos apoyos al teatro en particular y a la cultura en general por parte del INT¹⁵⁰ y de otros organismos también, amplificando así el alcance de las políticas culturales públicas. Luego y por debajo (como todo iceberg) nos encontramos con una estructura invisibilizada que funcionaba como verdadero sostén: la fragilidad del Subsistema Alternativo basado en la gratuidad del trabajo de lxs artistas y la inestabilidad laboral del oficio cuya configuración se mantuvo intacta.

Como manifestación de dependencia, consideramos reflexionar en torno a la sujeción al sistema capitalista (y su lógica mercantil), no para sumarnos a la diatriba en torno a los males que emanan de su configuración económica y social (la que ya conocemos) sino para pensar en una perspectiva que nos permita interactuar con él, buscando elaborar formas alternativas de organización aún dentro del sistema, que permitan además de garantizar y promover la libertad creativa, idear criterios originales que proyecten algún principio de sustentabilidad. Planteamos esto, con miras a pensar nuevas maneras de ejercer la práctica teatral dentro del mismo sistema que la contiene, buscando una manera de ponerlo en

¹⁵⁰ Hasta 2015 existieron diversas líneas de fomento a las artes escénicas de carácter nacional. Entre ellas, podemos mencionar: Incentivo al estreno teatral, Adecuación de sala con finalidad de habilitación, Subsidio para giras de espectáculos, Subsidio para cooperativas de teatro y danza, Subsidio para asistencia técnica para grupos de teatro independiente, Subsidio para producción de obras, Concurso de dramaturgia Teatro Nacional Cervantes / ARGENTORES.

cuestión. Asumimos un punto de vista que intenta oponerse a un sistema desde su funcionamiento interno, y suscribimos en este sentido propositivo a las palabras de Fredric Jameson:

Es necesario que los mercaderes y sus consumidores se interesen más intensamente en la naturaleza sensorial de sus mercaderías, así como en los rasgos psicológicos y caracterológicos de sus interlocutores; y cabe suponer que todo esto desarrolla nuevos tipos de percepciones, tanto físicas como sociales -nuevas maneras de ver, nuevos tipos de comportamientos- y a largo plazo crea condiciones en que formas artísticas más realistas serán no sólo posibles sino deseables, y propiciadas por sus nuevos públicos. (1999: 193)

Y así como las relaciones sociales están condicionadas por las relaciones de producción, entendemos que son inherentes a las obras ambos condicionantes, cuya particularidad depende de la época de la que son emergentes. En este sentido, entendemos que las producciones del período analizado ostentaban, de modo intrínseco, precariedad y dependencia como principales elementos constitutivos, sin importar si comulgaban o no con ellos, y tampoco si se proponían modificarlos o transformar sus vínculos con ellos. Este modo de relación pudo ser más o menos consciente por parte de lxs teatristas, pero fue inherente a sus producciones. Entonces, las relaciones entre las formas de producir y las obras resultantes, además de interdependientes, eran de una marcada fragilidad pues los actores intervinientes (lxs teatristas) se encontraban en las condiciones de vulnerabilidad explicitadas en el capítulo anterior (con las contradicciones ya descritas respecto de una herencia identitaria contradictoria y conflictiva), a lo que además, los gobiernos de la nación y la ciudad a través de sus respectivas normas, le imprimieron un grado mayor de debilidad, visible en la inestabilidad de sus presupuestos y sus políticas (muchas veces de corto plazo), en las formas de adjudicación de sus apoyos y en las exigencias formales de estos últimos para con sus destinatarios.

En cuanto al carácter estructural de esta precariedad puede explicarse con la argumentación de Rubens Bayardo (1997) en torno a la Reglamentación para Sociedades Accidentales de Trabajo para Cooperativas de Teatro que la Asociación Argentina de Actores¹⁵¹ formuló en el mes de mayo de 1968, cuando se enmarcó el régimen de las

¹⁵¹ En adelante la AAA.

cooperativas de teatro en lo estipulado por la Ley N° 14250/53 de Convenciones Colectivas de Trabajo. Según Bayardo, la modificación establecida cambió la estructura legal de la producción independiente¹⁵² reestructurando su forma de organización (la cooperativa) e incorporándola institucionalmente al mercado laboral. Este movimiento de parte del gremio, si bien reconoció el valor de la autonomía en la práctica artística, a la vez planteó su inviabilidad. Y en ese sentido la AAA resolvió esto con la modificación reglamentaria. Así, continuando con el razonamiento de Bayardo, se privilegiaron las conquistas laborales (acuerdos de la AAA con los empresarios teatrales) por sobre las estéticas (la independencia alcanzada por el MTI) reuniendo tanto a los actores independientes como a los asalariados bajo el mismo gremio. Y lo que él interpreta de lo resuelto por la AAA, es que esta transformación en aras de institucionalizar de modo genérico las condiciones laborales de la actividad teatral se instauró sobre un régimen previo (los convenios colectivos de trabajo preexistentes) que priorizó los intereses colectivos por sobre los individuales y los intereses laborales por sobre los artísticos.

De aquel modo, los artistas que antaño se organizaban en formas cooperativas autogestivas fueron legal y legítimamente precipitados a un mercado laboral que no logró contener sus necesidades como trabajadores y los obligó a resignar, además, sus expectativas artísticas. El análisis de Bayardo, con el que coincidimos, da cuenta de una distancia entre lo proyectado por la reglamentación o lo pensado por las intenciones de antaño de la AAA, y la realidad. En palabras del autor: “Se conforma así una zona más nebulosa que la que habitualmente distancia las normas escritas de las que no lo están, las reglas, los usos y las excepciones.” (1997: 68).

En el período abarcado por nuestro trabajo, se dio una distancia importante entre la reglamentación y la práctica de hecho como ya mencionamos. Esto lo expresamos en la “particular identificación” entre las ideas en torno a la práctica del Subsistema Alternativo y los postulados del MTI, desarrollados en el Capítulo 2. En este punto, encontramos otra particularidad que profundiza la precariedad y ensancha la distancia entre la norma y la acción: nos referimos a la especificidad de la práctica de actores y actrices en tanto fuerza de trabajo. Lo que queremos decir es que lxs actorxs realizan con su propio cuerpo una producción simbólica a la que se le otorga un valor estético atribuido socialmente. Este valor estaba determinado, además, por otro aspecto de la tradición del MTI, aquel que vinculaba el compromiso artístico con el militante bajo la ausencia de remuneración por el trabajo. Esta

¹⁵² Nos referimos al año 1968, en que el MTI se encontraba en su período de declinación.

dimensión se consideraba meritoria tanto porque tradicionalmente a las actividades culturales o artísticas se las ubicó como transmisoras de un contenido “ético y prescriptivo” (según desarrollamos en el Capítulo 2) de tal profundidad que quien las ejerciera no podía hacerlo bajo ningún afán de lucro (esto es lo que practicaba el MTI); como porque también se las relacionaba directamente con la idea de una actividad vocacional, cuya inclinación altruista o devoción cívica estaba ligada a una contribución desinteresada al bien común¹⁵³.

A lo dicho, le sumamos la particularidad de la actividad actoral cuyo producto es inaprensible físicamente en términos objetivos y apreciable sensiblemente como totalidad, aunque en su construcción se de como una suma de partes que se integran en un aquí y ahora efímero; y ello lo elabora un cuerpo que opera como fuerza de trabajo. Aquí, cabe distinguir la existencia de diversos trabajos¹⁵⁴ sobre la plusvalía en el arte, que se basan en que parte del trabajo inmerso en el producto (entendido este último como mercancía) no recibe retribución alguna, lo que implica el excedente de ganancias para aquellos actores sociales intervinientes en la actividad. En el caso de la actuación en el Subsistema Alternativo, o más específicamente en el trabajo de actores y actrices, la ausencia de remuneración es bien explícita y visible (con la salvedad del porcentaje que los subsidios obligan a destinar al pago de honorarios y cuya consideración también precaria ya observamos en el capítulo anterior), y lo que se encuentra encubierto o bien invisibilizado es que dicha situación es una anomalía. Y es la condición irregular la que se encuentra oculta por la situación de autoexplotación de lxs artistas vinculada directamente con su construcción identitaria. Que los artistas no cobren, parafraseando al genetista argentino Alberto Kornblihtt, “no está bien, está mal.”¹⁵⁵

Por último, podemos resumir la cuestión de la precariedad y la dependencia en la singularidad de este subsistema de producción, determinada por la esencia de sus producciones y de las condiciones (históricas y sociales) en las que se desarrollaron sus procesos de producción, las que hemos abordado desde el inicio de este trabajo. Se trata de una singularidad que está dada por una diversidad de factores que cruzan dos puntos de vista: el de la obra como producción concreta, y el de la obra como producción simbólica. Este segundo aspecto entraña, además, un valor estético que está dado por las relaciones entre los diversos actores sociales del subsistema: teatristas, instituciones y/o agentes legitimantes, así como por el rol que estos ocupan en el campo teatral y el lugar social que el teatro mismo

¹⁵³ Para profundizar ver Leonardi y Mauro, 2014 y Mauro, 2015.

¹⁵⁴ Throsby, 2010; Mauro, 2015; Graw, 2017; Durán, 2019, entre otros.

¹⁵⁵ Respuesta del biólogo argentino Alberto Kornblihtt a la senadora Silvia Elías de Pérez en el marco del debate sobre la Ley de Interrupción del Embarazo en el Senado Nacional Argentino en 2018.

tenía en el campo cultural en el período analizado.

Son interesantes en este punto algunas cuestiones que plantea Bourdieu (1997) respecto de la economía de los bienes culturales pues introduce abordajes que, a nuestro juicio, aportan elementos para comprender nuestra idea de precariedad y dependencia. Bourdieu alude a la terminología con la que se abordan las relaciones entre arte y economía, y expresa la dificultad en el análisis de estas relaciones, presentada por el predominio de los eufemismos. Para ilustrar esto toma el caso de su propia disciplina, la sociología, en su referencia a aspectos mercantiles de la producción simbólica. Por ejemplo: aludir a “editor” en lugar de “comerciante de libros”, o el término “productor” que parecería reducir la complejidad del “campo de la producción”. En nuestro caso, hablar de un “creador” podría aludir a un místico iluminado.

En el Subsistema Alternativo era habitual, en el período analizado, utilizar la frase¹⁵⁶ “esto es teatro independiente” como eufemismo de ausencia de fondos, falta de financiamiento o no pago de honorarios. De ese modo se fue encubriendo la condición de lxs artistas como trabajadorxs y el aspecto económico (aunque no sea el único) de su actividad. Un eufemismo, por definición, oculta algo de lo que no debe hablarse. Y esto último nos lleva a la referencia de Bourdieu, que también consideramos, de las “relaciones de explotación suave”, las que explica del siguiente modo:

Se trata de relaciones de violencia simbólica que sólo pueden instaurarse con la complicidad de quienes las padecen, como las relaciones intra domésticas. El dominado colabora a su propia explotación a través de su afición o de su admiración. (1997: 184).

Así, pensando en las relaciones entre las formas de producir y las obras producidas, pareciera que estamos frente a un universo que expresa una particular psicosis permitiendo y celebrando el lucro y la maximización de la ganancia ilimitada para determinadas actividades, profesiones u oficios, y prohibiendo la misma conducta en otros. En el caso del Subsistema Alternativo, además, se profundiza el estereotipo de artista mesiánico cuyo objetivo es la expresión pura y desinteresada, cuya actitud vinculada a lo sublime lo descontextualiza de sus condiciones de producción. En ese sentido, toda aspiración a un reconocimiento económico

¹⁵⁶ Referencia tomada de decenas de experiencias personales en mi desempeño como productora ejecutiva entre 2000 y 2018; así como de entrevistas relevadas en medios de comunicación y de aquellas realizadas para la presente investigación.

vinculada a la demanda de derechos era observada como una cualidad cuestionable y condenable. En este contexto nos preguntamos por las obras.

3.2.3. Las obras como emergentes sociales

Si bien ya hemos descrito el perfil del Subsistema Alternativo en el período, en este apartado consideramos necesario profundizar en las obras a partir de su emergencia en tanto tramas significantes. En ese sentido, cuando hablamos de precariedad y de vulnerabilidad, también nos referimos a las obras como evidencia de múltiples capas de experiencias sociales, puesto que en ellas se manifiestan la educación formal e informal recibida, la construcción ideológica desde la cual se interactúa, la concepción política de cada sujeto, entre otros aspectos. Este planteo responde a que entendemos que todo artista o intelectual, sea de manera consciente e inconsciente, expresa en cada una de sus manifestaciones las múltiples contradicciones que lo rodean y lo constituyen, condicionando su accionar.

En cuanto al contexto de todo proceso de producción, entendemos que la economía de los proyectos se encuentra incorporada a su desarrollo en cada toma de decisiones, definiendo obligaciones y generando expectativas. Y en una economía capitalista, independientemente de la postura de los artistas frente a la política pública, el circuito teatral o el campo intelectual, la estructura social de la comunidad en que se desarrolla los obliga a responder a la lógica de la rentabilidad. Esto último en términos económicos, simbólicos o ambos. En el período analizado, la actividad teatral se valoraba positivamente en términos de cantidad de estrenos y de apertura de salas, de calidad en virtud de parámetros de legitimidad otorgados por el mismo sistema teatral al autor, actor, actriz, director, o a la sala¹⁵⁷ misma.

En ese caso, aquellos proyectos o grupos cuyo horizonte se encontraba fuera de los factores detallados, debían luchar por el sostenimiento de su independencia, configurando en el ensayo y su duración temporal, un territorio que les garantizara la laxitud de plazos necesarios para desarrollar procesos de investigación y experimentación. Por ello, pensamos que en el numeroso volumen que según datos estadísticos ostentaba la actividad teatral del período, se encuentra la punta de un iceberg bajo el cual indagar. Allí advertimos un contraste entre la información de la evolución cuantitativa de estrenos publicada por la página Alternativa Teatral, que además, es el único sitio que ha mantenido una medición estadística

¹⁵⁷ Existían salas a las que un cierto público especializado asistía en virtud de su renombre vinculado a un perfil de programación.

sistemática desde su creación en el año 2000¹⁵⁸, y el verdadero estado vital de la actividad.

En el siguiente cuadro se observa la evolución cuantitativa de estrenos y existencia de salas del Subsistema Alternativo.

AÑO	ESTRENOS	SALAS
2003	834	221
2004	1217	301
2005	1335	292
2006	1388	302
2007	1617	337
2008	1839	397
2009	2128	411
2010	2356	412
2011	2566	428
2012	2662	404
2013	2919	433
2014	3190	402
2015	3689	406

En virtud de los datos expuestos, surge un volúmen importante que indica que el sistema parecía funcionar y gozar de una profunda vitalidad, pero como ya advertimos, la matriz que sostenía el aparato productivo del Subsistema Alternativo estaba compuesta por una importante desigualdad, falta de garantías y debilidad. Por otro lado, cuando en el capítulo anterior conceptualizamos las categorías de “actuación soberana” y “actuación subordinada”, nos referimos a las diferentes relaciones que lxs sujetos establecían con el mercado de bienes culturales. Lo dicho opone dos conductas: operar respondiendo a las exigencias del sistema dominante, o bien intentar preservar las necesidades del proceso

¹⁵⁸ Recién en marzo de 2021 se creó el Registro Federal de Cultura (Resolución N° 130/21 del Ministerio de Cultura de la Nación) en el contexto de la pandemia de Covid-19. Es el primer instrumento público que da cuenta del amplio universo de trabajadorxs de la cultura así como de sus espacios, empresas y organizaciones en el país.

creativo a sus imposiciones. Estas dos formas de proceder no eran desarrolladas de manera excluyente, por el contrario, la mayoría de las veces, los grupos y/o artistas se desenvolvían con total ambigüedad entre una y otra. Esto también es parte constitutiva de la trama social.

Otra cuestión importante en relación con el carácter de emergentes sociales de las obras, implica que las entendemos como una forma de percepción de la realidad, y así emergen como una intervención sensible de la cultura y, a la vez, también la configuran. Si bien el principio de realidad (el dato duro) es único, la mirada ideológica brinda diversas interpretaciones. Y el teatro ofrece las suyas configurando múltiples expresiones en su interacción con la realidad social. A continuación, brindamos algunos ejemplos de aquellos aspectos de las obras que evidencian su condición de intervención sensible en tanto emergentes sociales. En la dramaturgia y puesta en escena de las obras de Mauricio Kartun analizadas, potenciadas por el dominio técnico de algunos actores de sus elencos (pensemos en la interpretación de Oski Guzmán y Mike Amigorena en *El niño Argentino*), los personajes exhibían un abanico de acciones que no estaban determinadas por el texto dramático a través de la presencia de conflictos explícitos, sino que daban cuenta de un mero transcurrir. Las primeras jornadas en *El niño Argentino*, suceden; y los personajes, simplemente están. Esto mismo proponían Alejandro Catalán, Ricardo Bartís y Diego Cazabat, en algunas de sus obras, manteniendo la atención del espectador con acciones que no estaban determinadas por el texto dramático a través de la presencia de conflictos explícitos, sino que ponían en escena un “estar ahí” sin enfatizar la progresión dramática, por el contrario, colocando el foco en una pura digresión. Para mayor claridad tomamos nuestras propias palabras de un antiguo trabajo en el que analizamos la actuación en la obra *Terrenal* de Mauricio Kartun:

Cuerpos que pueden estar en escena y que en su aparente quietud, su mirada sostenida al compañero o al público y el tiempo de réplica dilatado, constituyen el verdadero conflicto, dándole a este último una forma nueva, lejos de todo planteo aristotélico (determinado por el hacer). (2015: 6)

Ejemplo de ello encontramos en los inicios de *Foz* y *Dos minas* de Catalán, *La Pesca* de Bartís y *Ensayo sobre lo artificial* de la compañía Periplo. Podríamos pensar este abordaje técnico como una actuación alejada de la idea tradicional de “representación” que está vinculada a interpretar un contenido preexistente; o dicho de otro modo, un tipo de actuación cuya expresividad se construye a cada momento sin ser interpretación de algo que la precede.

En el caso de las obras dirigidas por Ricardo Bartís que observamos, el director propone una dialéctica entre texto y actuación que configura una forma de construcción que promueve la hostilidad entre ambos. Construye así una textualidad a partir de tensiones de fuerza en los cuerpos y con los objetos, siempre desde la actuación. Esto es evidente tanto desde el habla de los personajes como desde la gestualidad. Un ejemplo de lo primero lo encontramos en *De mal en peor*, cuya investigación previa realizada en torno al castellano de la época, resultó en la incorporación de palabras características de principios del siglo XX, tales como “bicoca”, “baratija”, “caramba”, “despiporre”, “taramango”, “populacho”, “psicolítico” o frases como “no le cargues la romana”. En cuanto a la gestualidad, se planteó en las tres obras el abandono de las propuestas escenográficas tradicionales y se valoró la cercanía del espectador. Ejemplo de ello, en la misma obra, es la configuración de una espacialidad en la que era central el juego de entradas y salidas, organizando la disposición de la sala de manera que sólo permitía brindar un aforo de veinticinco espectadores, lo que da cuenta del interés por la percepción de la gestualidad.

Por otro lado, si pensamos en los espectáculos de Claudio Tolcachir, el caso de *Tercer cuerpo* es particularmente ejemplificador si recordamos que el Festival Internacional Santiago a Mil de Chile ofreció su financiamiento en virtud de la amplia aceptación que obtuvo por parte del público y la crítica la obra anterior del director (*La omisión de la familia Coleman*) que además había marcado su debut como autor y director. Así, desde el punto de vista del surgimiento del proyecto y su materialización como obra, podemos comprender las particularidades de su proceso de creación y de producción referido en el Capítulo 2. La primera señal de emergencia de la obra fue la expectativa de un tercero por la creación de “un próximo espectáculo” del director, lo que resultó en la propuesta. De ese modo, el financiamiento estaba garantizado aún sin existir idea alguna del proyecto, y su estreno fue convenido en acuerdo con el reconocido festival latinoamericano. Así, *Tercer cuerpo* se creó con un objetivo predeterminado por el vínculo de su autor y director con los factores externos que promovieron su creación. Por ello, podemos afirmar que su proceso de producción se desarrolló como un camino unívoco hacia el estreno y la obra surgió como un evento cultural que poseía, antes de ser visto, una dependencia con el contexto de producción en tanto promesa a cumplir.

Ahora bien, en el marco del capitalismo y su significación básica mercantil, y respecto de las relaciones entre las formas de producir y las obras, consideramos pertinente introducir la perspectiva que estas relaciones tomaron en un momento donde proliferó el discurso en

torno a nuevas formas de consumo, pues ello está íntimamente vinculado a la cuestión de las obras como emergentes sociales. El discurso en torno a la sociedad de consumo surgió al calor de la transformación del capitalismo, cuando cambiaron las formas de intercambio, exposición y adquisición de las producciones culturales. Si al inicio de este apartado nos referimos a las obras como experiencias sociales, creemos necesario considerar el desarrollo de las relaciones y la emergencia de las obras en el marco de una cultura de consumo, en tanto experiencia vital. Al respecto, Silvina Díaz y Adriana Libonati afirman:

El término cultura del consumo alude a una gran variedad de experiencias e implica un nuevo saber-hacer, nuevas identificaciones y la elaboración de representaciones, construcciones conceptuales y metafóricas inéditas. (2013: 101)

En ese sentido, no podemos dissociar la emergencia de las obras de un contexto social en el que la cultura del entretenimiento y la producción industrial (fabricación en serie y de carácter masivo) ejercieron una gran influencia en las relaciones sociales de lxs sujetos en tanto productorxs y consumidorxs, así como en la construcción identitaria individual y colectiva, de la cual no era fácil sustraerse en virtud de cómo este paradigma operaba en contra de toda posibilidad de libertad creativa, autonomía y capacidad reflexiva. Habíamos citado a Jorge Dotti (1993) en la introducción de nuestro trabajo, en su afirmación en torno al dominio de la lógica mercantil como fundante de nuevos parámetros para las relaciones sociales, pues es en ese mismo sentido que añadimos a la cultura del consumo como un factor relevante que atravesó las relaciones analizadas, y que requiere especial atención al observar el carácter de emergente de las obras. Esta incorporación de una nueva variable contextual, termina por completar el sentido de lo descrito al inicio de este capítulo respecto del espacio de posibilidades en tanto trama de organización, atravesado por el factor humano y las dinámicas individuales y colectivas que determinan el modo en que se dan las relaciones entre las formas de producir y las obras.

Este marco denominado “cultura del consumo” estaba caracterizado por altos niveles de mediatización tanto de las prácticas como de las relaciones interpersonales a través de la publicidad, la televisión, y la creciente masividad de las diversas redes sociales que estimulaban un ritmo de consumo cada vez más veloz y sin tiempo para elecciones críticas y conscientes. Y en cuanto a la producción artística, este contexto era el que suscitaba que las múltiples expresiones culturales que se producían, quedaban dominadas por un criterio

pragmático de utilidad que, además, era efímero. Así, la actividad teatral en tanto manufactura artesanal, se vió obligada a (intentar) reproducir la velocidad y la sistematicidad en la que el mercado fabricaba sus productos. Las formas de consumo del período analizado, las podríamos describir en la manera en que Zygmunt Bauman ejemplifica los “vertiginosos cambios de hábitos” de la sociedad de principios del siglo XXI:

El lanzamiento de un nuevo sitio web de redes sociales es como la inauguración de un bar en un barrio de la ciudad" que precisamente por ser el más reciente, por tener un nombre nuevo, por haber sido remodelado o relanzado con un nuevo formato, logrará atraer una enorme circulación de gente "antes de caer indefectiblemente en el olvido, con la resaca del día siguiente", pasando su magnetismo al "próximo más reciente", en una interminable carrera de postas en busca del lugar "más de onda", del que "habla toda la ciudad", el lugar en donde "todos los que son alguien tienen que estar. (2007: 12)

Para ir cerrando, recordamos que en nuestro planteo general abordamos a la producción teatral como un sistema conformado por los ejes sincrónico y diacrónico, y en ese marco definimos el Subsistema Alternativo. Así, planteamos la relación entre las formas de producir y las obras, articulando los aspectos intrínsecos del subsistema, con aquellos vinculados al contacto del mismo con la serie social. Estos ejes, en tanto conceptos funcionales, nos permiten dar cuenta de un aspecto central en las relaciones planteadas puesto que las concebimos como un territorio dinámico, vivo y en constante transformación. Con esto queremos decir, que las relaciones planteadas no sólo existen a partir de una multiplicidad de vínculos, sino que la existencia de cada uno de ellos reside en su relación con el otro. Dicho de otro modo, la correspondencia descripta implica que cada vínculo ostenta una propiedad relacional, puesto que la existencia de cada uno está dada a su vez por la relación con los otros. Por eso hablamos de trama o de red en tanto espacio de posibilidades.

En el proceso de emergencia de las obras se da una lucha de intereses entre quienes desarrollan el proyecto, sus imaginarios, capacidades, expectativas, objetivos (individuales y colectivos); ellos interactúan con los diversos agentes externos que intervienen en el proceso en la medida que los artistas se los permiten. De este modo, las obras trascienden la categorización básica de expresión estética, lenguaje artístico o técnica eficaz entre diversas apreciaciones, y ponen de manifiesto realidades, puntos de vista, estrategias e ideologías.

Cuando circunscribimos al teatro del período, entre otras herramientas teóricas consideramos la propuesta de teatro posdramático del teórico alemán Hans-Thies Lehmann (2013) en cuanto al aspecto interno de las obras. Y, es aquí, donde nos interesa retomar el aspecto socio histórico de su planteo, el cuál se refiere a una crisis de representación en la escena. Esto es posible pensarlo en el período al que circunscribimos nuestro trabajo, también enhebrando la trama de relaciones entre formas de hacer y obras. En esa dirección, debemos tener en cuenta que el teatro porteño, entre 2003 y 2015, era (y es) la expresión cultural de un país periférico que se recuperaba de una profunda crisis económica y social provocada por reiterados gobiernos neoliberales que habían ejecutado políticas afines, lo que nos permite advertir una identidad diversa y compleja. Un teatro sujeto al devenir de una economía dominada y dependiente, permitió la emergencia de obras que en sus formas de producir evidenciaban una lucha entre el deseo de emancipación y la alienada necesidad de pertenencia, que en el fondo no era más que una dependencia encubierta.

Por último, el Subsistema Alternativo en tanto subestructura, es un engranaje de coordenadas en el que se desempeñan diversos individuos y colectivos con distintos grados de autonomía y de conciencia respecto de sí mismos y de su actividad; donde se dan múltiples relaciones producto de un proceso histórico, al que siempre estará asociado. En palabras de Bourdieu:

Una vez conocidas las condiciones históricas y sociales que hacen posible la existencia de un campo intelectual y una vez definidos, al mismo tiempo, los límites de validez de un estudio de un estado de este campo, este estudio adquiere entonces todo su sentido, porque puede captar “en acto” la totalidad concreta de las relaciones que integran el campo intelectual como sistema. (2003: 17).

Por ello, y a la luz de las relaciones analizadas, consideramos necesario profundizar en uno de los aspectos más problemáticos y de gran incidencia en el período: las políticas públicas de fomento a la actividad teatral. Sostenemos que el grado de complejidad del vínculo entre la actividad teatral y el Estado en el período abordado, cobró una dimensión amplia en diversos aspectos que no se reducen a las particularidades de la creación artística frente a la gestión pública como universos con lógicas distintas. Nos referimos a que desde 2003, nuevamente el Estado volvió a ocupar espacios que el neoliberalismo le había cedido al mercado, ya sea de manera explícita (a través de una política de privatizaciones) como

implícita (ejerciendo la falta de inversión presupuestaria, el abandono, etc.).

Así, el Estado volvió a cobrar protagonismo, ocupándose de restablecer su rol de garante de derechos. En este nuevo marco es que sostenemos que la relación entre el campo teatral y la gestión estatal, trae aparejada una problemática que observamos medular para dar cuenta de las relaciones entre las formas de producir y las obras de la época. En el transcurso de esta investigación hemos hecho múltiples referencias a algunos aspectos de la conflictividad entre práctica teatral y Estado. Y llegado a este punto, consideramos la necesidad de plantear un punto de vista que nos brinde una nueva perspectiva sobre esta relación. Esto último será objeto del próximo capítulo.

Capítulo 4

¿La tragedia de lo imposible?

4. El vínculo del Subsistema Alternativo y el Estado

Si bien en el transcurso de nuestro trabajo hemos desarrollado diversos aspectos que refieren a la relación entre el Estado y el Subsistema Alternativo, nos interesa aquí plantear una perspectiva que puede contribuir a reflexionar sobre el vínculo desde otro ángulo en pos de profundizar el análisis. Para ello, consideramos necesario realizar las siguientes aclaraciones: en el Capítulo 1 dimos cuenta de la política de subsidios a la producción de obra desarrollada tanto por el Instituto Nacional del Teatro (INT) como por Proteatro, pues ambas constituyeron un factor importante para la actividad teatral del Subsistema Alternativo de la CABA en el período abordado, a pesar de la dilación en los circuitos de cobro y la oscilación de los importes en relación con la variación inflacionaria reinante, oportunamente mencionados.

En aquellas formulaciones observamos el carácter conflictivo de la relación entre los procesos creativos y de producción de obra, y la forma de otorgamiento de los subsidios así como algunas de las particularidades de los mismos, a las que también hemos aludido en el resto de los capítulos precedentes. En ese sentido, creemos necesario y pertinente dedicar un apartado específico a las relaciones entre el Subsistema teatral Alternativo y el Estado por dos cuestiones: por un lado, debido a la fuerte intervención del Estado Nacional y del gobierno de la CABA (aunque el segundo en menor medida) en el campo de la cultura en general y en el de la expresión artística en particular que, en el período abordado, además, excedió a la actividad teatral; y por otro lado puesto que en aquel contexto se sucedieron diversos cambios en la práctica teatral en virtud de la intervención antes mencionada entre otros factores.

En tal sentido, si observamos las políticas de subsidios a la producción de obra, tanto del INT como de Proteatro, manifestadas en los respectivos Regímenes de Concertación para la actividad teatral implementados por cada organismo (no es menor que ambas herramientas tuvieran la misma denominación), advertimos que poseían denominadores comunes. Con ello nos referimos a condiciones tales como rendiciones de cuentas que exigían niveles de formalidad que no coincidían con el grado de informalidad de la dinámica de trabajo de lxs artistas¹⁵⁹; características de desembolso del subsidio: en dos cuotas (la primera previa al

¹⁵⁹ Según consignamos en el Capítulo 1.

estreno y la segunda posterior al mismo); obligatoriedad de destinar un porcentaje del monto otorgado para el pago de honorarios de los integrantes de la Sociedad Accidental de Trabajo (SAT); tipo de documentación requerida que implicaba que el proceso de producción se encontrara avanzado al momento de efectuar la solicitud; y exigencia de inscripción del grupo en un Registro del Teatro Independiente, porteño o nacional según el caso, creado a los efectos de la reglamentación de cada norma. En virtud de ello y a los efectos de nuestro análisis, estimamos pertinente y acertado considerarlos como instrumentos homogéneos.

Esta asimilación nos permite pensar en las políticas de subsidios a la producción de obra de ambos organismos y destinadas a la CABA¹⁶⁰, a partir de una unidad de criterio que para facilitar nuestro próximo análisis constituirá la figura del Estado frente a lxs teatrístas. Entonces, aplicamos una configuración transitoria y metodológica respecto de la política de subsidios a la producción de obra en CABA, denominando a la mencionada intervención del Estado en las artes escénicas como Política de Subsidios a la Producción de Obra (PSPO). Al mismo tiempo y a instancias de lo que hemos enunciado hasta aquí, recordemos que concebimos a la producción teatral como un vehículo para la materialización de las ideas y proyectos de un colectivo artístico en forma de obra.

Ahora bien, en el período analizado, tanto desde el gobierno nacional representado por tres gestiones que respondieron a un mismo proyecto político que colocó en el centro de la escena a lxs sujetxs como titulares de derechos, como desde los sucesivos gobiernos de la CABA que transitaron un contexto político de gran volatilidad (ya descripta en el Capítulo 1), la actividad teatral se mantuvo siempre sobre una estructura frágil y precaria, cuyo motor de desarrollo fue la persistente vulnerabilidad de las condiciones en las que lxs teatrístas desarrollaron los procesos creativos y la producción de sus obras. Dicha fragilidad fue evidenciada no sólo en el ejercicio de su práctica, sino también en las herramientas de las que disponían para la interlocución con los diversos agentes externos. Esto último, lo consideramos conforme la lectura de Osvaldo Pellettieri (2008) del trabajo de Bourdieu, en la que afirma que el artista depende para ser, de su toma de conciencia, su ética y su relación con el campo intelectual. En ese sentido, dice Pellettieri:

En las sociedades democráticas y liberales, el campo de poder nunca actúa directamente sobre el campo intelectual, lo hace indirectamente a través de las

¹⁶⁰ Respecto de Proteatro, la ciudad es su única zona de influencia y en cuanto al INT, puesto que su injerencia se da por regiones, tomamos lo referido a la región CABA estipulada por su reglamento.

instituciones, de la escuela, de la universidad; es decir, su presencia se hace sentir en los lugares donde se va formando el artista, mediante lo que Bourdieu denomina 'habitus'. (2008: 44)

Dicho esto, nos proponemos reconocer la dinámica contradictoria de una relación que está en constante tensión, la del campo de la producción teatral por un lado, y la del Estado por el otro. Y a este último lo representamos en la figura de las PSPO. Consideramos que la reflexión crítica en torno a este vínculo puede convertirse en un principio potenciador. A la vez, creemos relevante mencionar que el hecho de que se sancionaran sendas leyes de fomento a la actividad teatral no oficial en la nación y la ciudad, colocó a dichas normas en un rol paradigmático para la actividad teatral del período en tanto las interpretamos como respuesta a las condiciones históricas de posibilidad y como legitimación de un espacio de circulación de bienes culturales.

Esta valorización del Subsistema Alternativo, a través de la institución de dos órganos de validación y consagración (con injerencia en la CABA) permitió comenzar a organizar y a objetivar el terreno sobre el que se dieron las luchas por la autonomía y la independencia creativa. Cabe agregar que los Regímenes de Concertación instituidos por ambas leyes son prácticamente iguales, más allá de las diferencias de los organismos que operan como autoridad de aplicación en cada jurisdicción y la constitución de los mismos, sus presupuestos y la singularidad territorial sobre la que tienen injerencia, lo que ya describimos en el Capítulo 1.

En cuanto a la intervención del Estado en las artes escénicas, esta ocupa un lugar importante en el desarrollo histórico de las políticas culturales públicas en la Argentina. Y si bien el teatro ha sido una práctica marginal frente a otras actividades artísticas de mayor alcance en términos cuantitativos, desde los inicios del siglo pasado fue objeto de interés por parte de las diversas gestiones de gobierno tanto nacional como de la ciudad. De ello, bastan los siguientes ejemplos paradigmáticos del siglo XX como evidencia, en una apretada síntesis de lo sucedido en el ámbito nacional: la creación de la Comisión Nacional de Cultura en la década de 1930 (Leonardi, 2020), la planificación cultural desarrollada por los dos mandatos del presidente Juan Domingo Perón entre 1946 y 1955 (Leonardi, 2016), la Ley N° 14800 en 1959 (que declara el interés nacional de la actividad teatral en todas sus formas), la participación de diversos teatristas en el campo de la gestión de la cultura pública nacional en los primeros años del gobierno de Raúl Alfonsín, siendo los ejemplos más elocuentes el

nombramiento del dramaturgo Carlos Gorostiza como Secretario de Cultura de la Nación y la designación del actor Osvaldo Bonet en la dirección del Teatro Nacional Cervantes (Rivarola, 2023)¹⁶¹, las sanciones de la Ley 24800 en 1997 y de la Ley que creó Proteatro en 1999 en la CABA luego de décadas de lucha (las dos últimas fueron las responsables de los Regímenes de Concertación aquí analizados) y la sanción, en octubre de 2015, de la Ley N° 27203 del Régimen Laboral y Previsional del Actor/Intérprete.

Desde nuestra perspectiva, asumimos como condición central en un gobierno democrático que el Estado garantice la participación de múltiples actores en las cuestiones de la vida en común, pues entendemos que en una sociedad con altos niveles de desigualdad como la Argentina, este debe cumplir un rol de protección y promoción del acceso igualitario a los recursos, así como de equilibrio en las asimetrías económicas y sociales. Y en dicho sentido, consideramos que la administración de lo público debe impedir la concentración que, en una sociedad con brechas sociales tan amplias, fomenta el beneficio de unos pocos, desequilibrando la interacción entre las esferas pública y la privada. En este aspecto y como última observación respecto de las complejidades que aparecen en el campo de las políticas públicas vinculadas al teatro, consideramos algunas apreciaciones respecto de su legislación específica.

Reflexionar sobre los vínculos entre la sociedad civil y el Estado no sólo se hace necesario sino que se impone como una responsabilidad para el campo de la investigación en las artes escénicas. Y en el mismo sentido que Osvaldo Pellettieri planteara y analizara los sistemas teatrales, consideramos que observar la evolución de los paradigmas normativos en torno a la actividad teatral y su incidencia en la praxis se vuelve una tarea cada vez más necesaria. Las leyes constituyen la estructura fundamental para el diseño y la implementación de las políticas públicas, proporcionando a los entes públicos de potenciales competencias e instrumentos de legitimidad garantizada.

4.1. Un lazo complejo: entre el pedido de intervención y la exigencia de libertad

Para pensar propositivamente la relación entre el Subsistema Alternativo y las PSPO, utilizamos el razonamiento del politólogo Eduardo Rinesi (2003) en torno a ciertos elementos

¹⁶¹ En alusión a las políticas culturales del gobierno de Raúl Alfonsín, las hemos abordado en un trabajo expuesto en el XXX Ciclo de Comunicaciones del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano “Luis Ordaz” (FFyL-UBA) en 2023, titulado “Aproximaciones al recorrido histórico de la Ley Nacional de Teatro: del ideal de la posdictadura a la realidad neoliberal del siglo XX”.

presentes en las grandes tragedias de William Shakespeare, respecto de su instrumentalización teórica para esclarecer aspectos de la política. En nuestro caso, nos es útil para reflexionar acerca de la política cultural orientada al fomento de la actividad teatral del Subsistema Alternativo con incidencia en la CABA, la PSPO. Rinesi entiende a la política en dos sentidos: como práctica institucional de administración de las sociedades y como antagonismo. Entre ambos existe un punto de tensión conformado por las instituciones y las acciones políticas. Y a la luz de las particularidades que comprenden los procesos de producción que ya hemos analizado, entendemos que la definición de la tragedia utilizada por el autor da cuenta de las dificultades de la PSPO para ser efectiva en cuanto a su objetivo de contribuir al fortalecimiento de la producción y el montaje de los espectáculos.

Según Rinesi, la tragedia es una reflexión sobre la condición constitutivamente frágil y precaria de la vida individual y colectiva, y a la vez un modo de tratar con el conflicto, es decir con la dimensión de contradicción y de antagonismo que presentan siempre las relaciones entre los hombres. Esta dimensión conflictiva y de carácter contradictorio es la que utilizamos para analizar los parámetros que la PSPO determinó para el fomento de la actividad teatral en el período abordado. Luego, articulamos el trabajo de Rinesi con la lectura que hace Paul Ricoeur (1970) en tanto interpretación filosófica de la obra de Freud. Y lo tomamos en el sentido en que el teórico francés se embarca en la búsqueda de una filosofía del lenguaje que pueda explicar la diversidad de sentidos de la interpretación del ser humano y sus relaciones como veremos más adelante.

Entonces, en cuanto a la dificultad del vínculo entre teatro y Estado, debemos comprender que estamos frente a dos universos que, entendidos como microcosmos sociales, poseen cada uno su propia estructura, lógica y dinámica. Por un lado, una herramienta que es producto de los cambios y las transformaciones de la serie social con la que está en contacto y que evidencia la institucionalización de la actividad de la que se ocupa; y por otro lado, las formas de producción, las obras teatrales y sus hacedorxs cuya práctica está determinada también por su relación con las condiciones históricas de producción, además de la propia subjetividad de lxs teatristas. Entre ellos se dan relaciones objetivas y para observarlas proponemos herramientas teóricas que, aunque provienen de disciplinas como la Filosofía y la Ciencia Política que pueden advertirse distantes de nuestro objeto de estudio, nos brindan una gran utilidad para la discusión.

Consideramos valioso el trabajo de Rinesi puesto que nos interesa pensar el conflicto como la esencia de la vida social y no como un obstáculo a eliminar para restablecer una armonía ideal. Del mismo modo, el trabajo de Ricoeur ofrece una mirada que subvierte el acercamiento al objeto analizado. Así, entendemos que problematizar perspectivas, categorías y criterios de legitimidad cuyo origen pertenece al pasado del período abordado y que luego se mantuvieron naturalizados, nos permitirá comprender la complejidad y las particularidades de una práctica cuyo desarrollo se da en el seno de una red de relaciones.

Para colocar el foco sobre la contradicción constante entre la libertad creativa que identifica a las formas de creación y producción del Subsistema Alternativo y los límites que la PSPO necesita para circunscribirlo, recordemos que abordamos una actividad de realización artesanal, cuyo producto emerge de un proceso llevado adelante por sujetos que utilizan como instrumento de trabajo el propio cuerpo, siendo el resultado de su labor un hecho de materialidad efímera. Al mismo tiempo, tanto esta elaboración como su forma de producción tienen una historia y se sirven de diversas técnicas, se desarrollan en un espacio, generan fuentes de trabajo, utilizan recursos técnicos, artísticos y administrativos, y circulan por un espacio en el que se intercambian bienes y servicios. Es decir, ocupan un rol importante dentro de la denominada economía de la cultura. Y entendemos que todo ello debe ser tenido en cuenta al pensar en el vínculo entre la PSPO en tanto mecanismo de intervención estatal y la producción teatral.

Si tomamos la perspectiva de la PSPO, la complejidad del vínculo se pone de manifiesto en las demandas de los teatristas respecto del aumento de recursos financieros, de la ampliación de las herramientas de apoyo en cantidad y diversidad, y de consideraciones respecto de las formas de pago y la rendición de subsidios; al mismo tiempo que defendían la autonomía del proceso creativo y las necesidades que de este emanaban. Entonces, en el sentido del pensamiento de Rinesi, tenemos en cuenta la PSPO desde dos aspectos: como una práctica institucional que administra la relación del Estado con la actividad teatral y como una fuerza que se le opone, siendo su punto de tensión la forma de instrumentar el otorgamiento de los subsidios tanto a partir de los requisitos exigidos para su adjudicación como de la burocracia obligatoria para cumplir con la reglamentaria rendición de cuentas.

En esa dirección y volviendo al planteo de Rinesi, los elementos conceptuales que la tragedia ofrece para pensar la política son el conflicto, la subjetividad y la sociabilidad. En relación con la dimensión conflictiva, reiteramos la dificultad observada en torno a la difícil correspondencia entre las necesidades del proceso creativo y su forzosa estructuración o

sistematización por parte de cualquier agente externo, en este caso, la PSPO. En cuanto a la subjetividad, nos referimos a los actos llevados adelante por lxs sujetxs. Y respecto de la sociabilidad, su importancia es tal, en tanto nos ocupamos de aquellos conflictos inherentes a la vida en comunidad. Así, la complejidad de ese vínculo estuvo dada por una diversidad de factores que se sucedieron de manera simultánea; entre ellos, la demanda de intervención en términos de legitimación y apoyo financiero¹⁶² y cierta suspicacia por parte de lxs teatrístas fundada en la asociación de la injerencia del Estado en el campo de la producción artística a la idea de un condicionamiento que amenazaba la libertad creativa (Juliana Díaz y Mariana del Mármol, 2021). Y si bien coincidimos con lo afirmado por las autoras mencionadas en cuanto a que: “(...) en la actualidad, hay cierto consenso teórico sobre la necesidad de una intervención y protección estatal que garantice la producción, circulación y el consumo de las obras de arte.” (2021: 162), entendemos que las relaciones entre la actividad teatral y la PSPO tienen el signo del escenario histórico que le corresponde a cada época en cuestión.

Ahora bien, en el período analizado las políticas culturales a nivel nacional se orientaron a la democratización de la cultura pensada en términos de participación de la ciudadanía como protagonista de la producción, acceso, exhibición y transmisión de un patrimonio material e inmaterial propio. Y en el ámbito porteño, como ya afirmamos en el Capítulo 1, se transitó el pasaje de un proyecto de gobierno tan elocuente en su enunciación como errático en su ejecución, a la lógica del mercado de bienes culturales de acceso restringido. En ambos casos, la intervención estatal a través de la legislación sectorial fue reclamada, abrazada, usufructuada y criticada por la comunidad teatral porteña en su conjunto, independientemente de sus diferencias ideológicas internas.

Si bien las discusiones en torno a si el Estado debe intervenir en la cultura son de larga data y aún continúan, en el caso de las artes escénicas se agrega la singularidad del proceso de creación y producción de obra que dificulta su abordaje. En ese sentido es importante tener en cuenta los aspectos que planteamos en el Capítulo 1 respecto de la contemplación de las particularidades de las gestiones nacional y de la CABA, de las relaciones interjurisdiccionales entre ellas y de las implicancias de pensar en el rol del Estado en nuestra sociedad capitalista contemporánea. Por ello, y para dar cuenta de la complejidad de la relación entre teatro y Estado, consideramos la amplitud de actores que involucra la definición, elaboración y puesta en marcha de las políticas públicas. Es decir que, ello no

¹⁶² Hemos trabajado este tema en "Producción teatral e intervención estatal en la Ciudad de Buenos Aires" en Políticas Culturais em Revista, V. 15, N° 1, junio, Salvador: 418-445.

abarca únicamente al aparato burocrático estatal, sino que dicha planificación debe incorporar a una multiplicidad de actores de la sociedad civil que, incluso dentro del campo teatral y cultural, es diversa. Además, y en cuanto a las capacidades y posibilidades de actuación de la estructura estatal, debemos tener en cuenta los distintos intereses que se ponen en juego en dicho accionar. En palabras de la investigadora Liliana Raggio:

(...) y aún dentro del Estado, existen múltiples actores con una diversidad de intereses político-partidarios, burocráticos y también corporativos, por lo cual se debería desterrar definitivamente la idea de una supuesta homogeneidad a la hora del diseño de la política pública. (2016: 86)

Y en relación con el campo de la cultura en general y con el Subsistema Alternativo en particular, es preciso recordar que en el período mencionado, además de la participación de teatristas, funcionarixs y otrxs agentes del campo cultural, debemos incluir en la discusión aquellas variables que responden a las industrias culturales en el marco de la sociedad de consumo descrita por Silvina Díaz y Adriana Libonati (2013) a la que aludimos en el Capítulo 3, que potenció la disputa de intereses a la que también ya nos hemos referido. Para mayor precisión, nuevamente tomamos las afirmaciones de Liliana Raggio:

Es en esta compleja interacción Estado-sociedad civil- mercado, presente también en el seno de las instituciones donde se diseñan e implementan las políticas, donde se expresa la disputa político-cultural por hegemonizar los sentidos respecto de qué expresiones son incluidas como parte de la cultura, y qué sujetos sociales son reconocidos como actores significativos en la toma de decisiones. (2016: 86)

4.2 Aspectos problemáticos

Sabemos que una norma es la manera de regular una práctica ya existente y para ello es necesario encontrar un denominador común que enmarque a lxs sujetxs que la practican puesto que se deben contener las demandas de sus destinatarixs y contemplar sus particularidades para suponerse efectivas. En este caso la PSPO, como ya hemos advertido en los capítulos anteriores en los que hemos detallado distintos aspectos de la reglamentación de cada Régimen de Concertación y su puesta en práctica, presentó diversos aspectos

problemáticos derivados de la legitimación de una modalidad contractual, la sociedad accidental de trabajo (SAT) que permanecía como la forma de organización asociativa más frecuente en el teatro porteño desde el siglo XX, y cuya característica precaria explicamos oportunamente. La PSPO, además, representa la norma de vinculación más directa con la producción teatral del Subsistema Alternativo al ser un instrumento formal de transferencia dineraria inmediata.

Habíamos señalado también que la complejidad central que encontramos en el vínculo entre la PSPO y las formas de producción de las obras se daba en tanto los subsidios otorgados presuponían que en dicho proceso, cada proyecto se diseñaba y se ejecutaba en etapas que respondían a un orden cronológico, sucediéndose una tras otra; lo que, como también advertimos, no siempre era así. Al mismo tiempo, no se contemplaba en el objeto del apoyo la existencia de una fase de pre producción siendo que esta es determinante para analizar la viabilidad del mismo en caso de que el perfil del proyecto implicara una acción de planificación o bien si este involucraba un extenso proceso de investigación como eje de trabajo. Si a esto agregamos nuestra tesis respecto de que el modo de producción lo determina cada proyecto, podemos identificar dos núcleos centrales en los procesos de producción de obra que los mecanismos de apoyo no tenían en cuenta a la hora de definir los requisitos de solicitud. Por un lado, la fase de pre producción entendida como campo de exploración pero sobre todo como una etapa germinal, y a la vez estructural para el proyecto; y por otro lado, el reconocimiento de que el modo de producción de cada obra se podía dar como emergencia durante el desarrollo del proceso mismo.

Así, podemos pensar que para la PSPO todo proceso de ensayos sea que se propusiera la elaboración de una obra desde el principio (involucrando el trabajo de actores y actrices, la escritura de un texto dramático, diseño de vestuario, escenografía, música), sea que se formulara como proceso de investigación o búsqueda experimental, no era contemplado. Incluso, suponemos que la consideración por parte de la PSPO de la existencia de un período de ensayo, que podía evidenciarse en la existencia en los formularios de rendición de cuentas de los subsidios del rubro “alquiler de una sala”¹⁶³, si bien visibiliza dicha etapa, lo hace como si el proceso de ensayos fuera un recurso más, pasible de ser rendido como tantos otros gastos, a través de la presentación de su comprobante de pago.

Por el contrario, para lxs teatristas el espacio y el tiempo del ensayo, el momento propiamente dicho para la creación, implicaba la inmersión en una temporalidad distinta a la

¹⁶³ Desarrollado en el Capítulo 3, apartado 3.2.

de cualquier otro ámbito de trabajo convencional, lejos de toda lógica tradicional motivada por la productividad mensurable en relación a una carga horaria específica. Entonces, el Estado financiaba lo que consideraba como proceso de producción de una obra, y lxs teatristas, en la práctica, percibían un apoyo al preestreno primero, y luego al estreno concretado, una vez superado el mes de funciones¹⁶⁴. Esto último, en una obra promedio¹⁶⁵ que realizaba una función semanal, resultaba en que el subsidio completaba su pago recién a partir de la quinta función. Como observamos, si bien la PSPO se planteaba como instrumento de apoyo a la producción, en su ejecución se efectivizaban como un “incentivo al estreno¹⁶⁶”. Y respecto de lxs teatristas, la financiación de la realización quedaba completamente bajo su responsabilidad. Sobre esto último, también ya nos hemos explayado en el Capítulo 2.

La segunda cuestión problemática que habíamos identificado indica que la PSPO, en su ejecución, no daba cuenta de la pluralidad de modos de producción existentes y de la posibilidad de que cada forma, además, podía darse como emergencia a medida que el proceso mismo se desarrollaba. Es decir que, si los proyectos podían ser motivados por la existencia de un texto previo, convocar a un dramaturgo que participara de los encuentros mientras desarrollaba la escritura, suceder en los ensayos o carecer de una concepción de texto tradicional; si los grupos de trabajo podían ir conformándose en diferentes encuentros hasta definir a sus integrantes, iniciarse con un número específico de ellxs, ser conformados únicamente por un actor o actriz y un director o directora, o ser proyectos colectivos que podían convocar a un director o directora externxs o responder a motivaciones de un único sujeto que tercerizaba a todo el equipo; si podían estructurarse en torno a una inquietud que fuera respondida en el proceso de investigación, entre muchas variantes más; y esta pluralidad se daba en formas de trabajo que podían ser ensayos pautados, entrenamientos en base a ejercicios de improvisación o motivados por inquietudes formales, ejercicios de lenguaje (corporales o rítmicos), y así una inmensa gama de posibilidades. Entonces, cada proceso podía determinar sus necesidades artísticas (compuestas por diversos requerimientos técnicos, administrativos y humanos), y en ese marco, la dinámica de trabajo tendría tantas variantes como modos de ejercer la práctica misma.

Estas múltiples motivaciones y su puesta en práctica determinaban distintas necesidades en diferentes momentos, por lo que los criterios de espacio, tiempo y forma para

¹⁶⁴ *Ibidem*.

¹⁶⁵ Ejemplo desarrollado en el Capítulo 1, apartado 1.5.3.2.

¹⁶⁶ Tiempo después se elaboró una línea de apoyo denominada “Incentivo al estreno” pero la línea de subsidio a la producción de obra siguió funcionando del mismo modo hasta 2015.

considerar actuación, música, coreografía, diseño de realización y de puesta en escena, textualidad, formas de relato, etc., aparecían en distinto orden y modo. Cada artista o colectivo de artistas iba evaluando y determinando sus objetivos en virtud del desarrollo del proceso creativo, las necesidades del proyecto o el modo singular en que iba emergiendo la obra. Se evaluaban tiempos y necesidades y se iban cumpliendo o redefiniendo objetivos. Esto, además, estaba determinado por variables externas que influyen en el proceso creativo, y reafirma como ya expresamos, que las etapas de preproducción y de producción se constituyen de modo fragmentado. Frente a esta realidad, se hace ostensible la divergencia entre el proceso creativo y la PSPO para establecer una relación que pudiera generar una dialéctica positiva. Y advertimos como problemático, el intento del Estado por aprehender una actividad que crea producción simbólica con instrumentos que utilizan parámetros de evaluación y categorización orientados a ponderar la producción material cuya fabricación sí es factible de ser sistematizada, repetible y mensurable.

Esta articulación entre el campo de la creación y de la producción, y la apertura a la mirada de agentes externos plantea una articulación inevitablemente conflictiva. Es insoslayable, que para construir los espacios de poder necesarios para administrar los diversos órdenes que organizan la vida pública, se requiere de una pluralidad de acciones de la práctica política tradicional que producirán conflictos y antagonismos inherentes a toda vida comunitaria en virtud de los múltiples intereses que se ponen en juego. Al mismo tiempo, la incongruencia de la relación entre un proceso, el creativo, del cual no es posible tener pleno conocimiento y dominio, y un agente externo, las PSPO, que necesita homogeneizarlo para actuar sobre él, da cuenta de la condición trágica del vínculo desde una perspectiva política.

A la vez, no podemos dejar de considerar la persistencia (y por lo tanto la incidencia) de la precarización laboral en el sector de las artes y la cultura en general y en la actividad teatral en particular, así como su condición de trabajo informal (no registrado) invisibilizada bajo la, también ya mencionada, autogestión. En la concepción del artista de teatro de la época, si bien la PSPO refiere al cobro de honorarios en sus indicaciones normativas respecto del destino permitido para la utilización de los fondos percibidos, la categoría de “trabajador” de la cultura no aparecía en ningún instrumento. Y la alusión a los honorarios no trae consigo el ejercicio de ningún derecho.

En ese sentido, esa contemplación de pago de honorarios se estimaba a sabiendas de que la Sociedad Accidental de Trabajo (SAT) respondía a una reunión eventual de artistas y que dicho importe no constituía una verdadera fuente de ingreso para ellxs. A la vez, la

autogestión como respuesta a la falta de espacios de inserción en el campo laboral para lxs artistas, y por lo tanto a cualquier proyección de sustentabilidad, es observable en la modificación implementada en la Escuela Municipal de Arte Dramático (EMAD), institución pública dependiente del Ministerio de Educación de la Ciudad de Buenos Aires, en la que desde 1965 se cursan las carreras de Actuación, Dirección teatral y Dramaturgia. La anécdota referida por Roberto Perinelli¹⁶⁷ es ilustrativa de un cambio de paradigma pedagógico, vinculado al cambio de paradigma laboral en relación con la referida autogestión. Esto demuestra que los cambios políticos son posibles cuando existe una voluntad acorde:

Antes había un oficio de actor/actriz que hoy se aplica de otra manera, de manera aleatoria... yo conozco buenos actores y actrices que no tienen laburo. Cuando comencé en la EMAD, en 1984, la escuela municipal era una cosa muy chiquita y formaba actores para que fueran a su casa y esperaran el llamado telefónico y si no venía el llamado era un camino a la frustración. Entonces, una de las cosas que nosotros nos propusimos y que logramos hasta cierto punto (como los fracasos y los éxitos de cualquier proyecto) era formar un alumno con capacidad de armar su propio proyecto y llevarlo adelante en Vera Vera¹⁶⁸ o en el Colón¹⁶⁹, después se verá dónde... Entonces, eso fue un propósito pedagógico que mantuvimos durante mucho tiempo y que empezó a dar resultado luego de diez años de implementado, no antes. Luego de diez años empezaron a aparecer alumnos con proyectos propios, a mediados de los 90... y hoy¹⁷⁰ ya es una cosa que está incorporada al quehacer artístico, la autogestión... Lo que ha perdido el teatro independiente, si es que podemos llamarlo pérdida, es el concepto de grupo, con alguna excepción.

Respecto de esto último, destacamos otro aspecto problemático que persistía en la época (y aún persiste). Nos referimos a la idea que sostiene que la autogestión es la única solución positiva frente a la ausencia de espacios de inserción laboral formales para lxs teatristas, y a la vez, es el modo de reconducir una fuerza de trabajo artística que estaba invisibilizada como tal por parte de sus diversos interlocutores externos. Advertimos así, otra de las tantas injusticias que se tornan visibles si tomamos la perspectiva del trabajo artístico

¹⁶⁷ Entrevista realizada en 2018 en el marco del trabajo de campo de esta investigación.

¹⁶⁸ Sala teatral del Subsistema Alternativo de la CABA.

¹⁶⁹ Histórico teatro de ópera público perteneciente a la ciudad de Buenos Aires.

¹⁷⁰ Al momento de la entrevista, Roberto Perinelli llevaba 10 años desvinculado de la institución.

en el Subsistema Alternativo.

De lo dicho surgen dos preguntas. La primera es si el conflicto entre la PSPO y lxs teatristas es irresoluble. Pues como planteamos al inicio, no encontramos en el período analizado ninguna alternativa superadora de las normativas vigentes que entendiera el fomento a la actividad teatral más allá de la mera adjudicación de las transferencias monetarias a grupos de trabajo (predominantemente eventuales) organizados en torno a la producción de un espectáculo. Apoyo que, además, exigía el cumplimiento de una serie de requisitos que no concordaban ni con el desarrollo de un proceso creativo, ni con las condiciones de producción (y menos de subsistencia) de lxs artistas que lo llevaban adelante. Nuestra propia experiencia en el campo de la producción ejecutiva dentro del Subsistema Alternativo porteño durante los años analizados, así como los testimonios de colegas recogidos en el curso de nuestra investigación, nos permiten afirmar que si bien la producción de obras creció sostenidamente entre 2003 y 2015¹⁷¹, los fondos para solventar el costo de una producción llegaban una vez que las necesidades ya habían sido cubiertas por el propio grupo. Esto significa que el mentado crecimiento del subsistema se dio a expensas de la gratuidad del trabajo de lxs actores y actrices, pues recordemos que una vez cobrado el subsidio, la mayor parte de los fondos era direccionada hacia rubros técnicos (compra de materiales y pago de realización de objetos o indumentaria) y a servicios de terceros (diseñadores, cuando los había, agentes de prensa, etc.) con los que se acordaba el pago una vez obtenido un subsidio, o bien si eso no sucedía, con los ingresos del bordereaux en el transcurrir de las funciones.

Así, las consideraciones en torno a la complejidad del vínculo entre la actividad teatral y el Estado abre nuevos interrogantes en cuanto a la práctica artística, en relación con la falta de articulación entre los espacios de formación (públicos y privados) y el mercado laboral. Esto vuelve nuestra mirada y exige la profundización de nuestras reflexiones hacia el campo de la planificación cultural y de las políticas públicas vinculadas a la formación artística no sólo de actores y actrices, sino de docentes y funcionarixs. Sobre la educación artística, consideramos la existencia de valiosos trabajos que abordan el tema¹⁷², y si bien ello no es objeto de nuestra investigación, vale mencionar su relevancia y también la consideración de que dicho campo se sostenga como objeto de mayores investigaciones.

Entonces, ante la falta de nuevas y más precisas herramientas para el financiamiento a la producción de obra fuera de la PSPO, nos preguntamos si se podrían haber desarrollado

¹⁷¹ Ver Capítulo 3, apartado 3.2.3.

¹⁷² UNESCO, 2006; Marín Viadel, 2011; Escribal, 2017 y 2021, entre otros.

otros instrumentos que promovieran la sustentabilidad de la actividad o que estimularan algún tipo de sinergia entre organismos públicos o privados. Nos referimos a pensar a la actividad no sólo desde la perspectiva de la práctica sino también desde los espacios de formación y en el modo de concebir la inserción de lxs artistas en el campo laboral. Esta mirada la entendemos como posibilitadora de un circuito virtuoso que podría permitir la creación de fuentes de trabajo de calidad, o bien de la gestación de espacios de gestión colectiva, privada o estatal, que pudieran ampliar los ámbitos de circulación o de inserción para lxs artistas y sus proyectos.

La Guía del Financiamiento Público para la Cultura y las Artes que editó el Ministerio de Cultura de la Nación en 2014 da cuenta de una multiplicidad de líneas de apoyo, tanto unisectoriales como multisectoriales, implementadas por el mismo organismo y por otras instituciones culturales públicas en las que advertimos la ausencia de otras herramientas distintas a las mencionadas. En la citada publicación, los diversos tipos de ayudas a las artes escénicas son consignados según su finalidad. Así, encontramos que el fomento de las artes escénicas está planteado a partir de ayudas a la producción únicamente, es decir, la PSPO; además de existir apoyos con otras finalidades¹⁷³. Entre los diversos tipos de ayudas, existían convocatorias destinadas al fomento de la producción, la co-producción y/o el desarrollo de proyectos escénicos en sus aspectos operativos, y cuyos fondos podrían destinarse a necesidades tales como gastos de concreción, mantenimiento, explotación y pago de honorarios.

La segunda pregunta es una interpelación que proviene de la reflexión anterior. ¿Nos proponemos, en términos teóricos, formular una solución al conflicto? Habíamos dicho que planteamos, a través del razonamiento de Rinesi, una perspectiva que no supone una síntesis, sino que sugiere dar un paso más a través de un cambio de perspectiva. Para establecerla, consideramos primero profundizar en la práctica misma poniendo el foco en la etapa en la que verdaderamente se colocan las bases del proyecto y se establecen sus raíces, y la que evidencia la mayor invisibilización por parte de la PSPO, la preproducción.

¹⁷³ Otros destinos de los apoyos orientados a las artes escénicas eran: creación, fortalecimiento, movilidad y reconocimiento (premios).

4.2.1. La importancia de la preproducción

Recordemos que según el esquema del productor Gustavo Schraier (2006) que utilizamos como guía, el ciclo de vida de un espectáculo consta de tres fases: la Preproducción, la Producción y la Explotación. La Preproducción es la etapa en la que se genera el proyecto (la idea) y se plantean los objetivos. Es en ella donde, eventualmente, pueden aparecer los diseños creativos, se planifica el trabajo en caso de que se proyecte una obra desde el principio, o bien se plantea el tipo de trabajo que se dará en los ensayos cuando se trate de un proyecto cuyo eje sea un proceso de investigación; en este último caso se plantearán los disparadores que motorizarán el espacio de entrenamiento o exploración. Así, las respuestas a las preguntas ¿qué se hará? ¿cómo se hará? ¿quién lo hará? ¿cuándo se hará? ¿dónde se hará? que caracterizan esta etapa pueden tener múltiples formas. Pero su denominador común, precisamente por lo peculiar de cada proceso, independientemente de la motivación inicial del proyecto, es que no brinda ningún elemento concreto pasible de ser evaluado conforme los parámetros de la PSPO.

Ahora bien, si en las solicitudes de apoyo de los subsidios a la producción de obra, se debía detallar la propuesta artística como requisito obligatorio, los criterios dramaturgicos, los de puesta en escena y los diseños, así como consignar la posesión de la autorización del autor de la obra e incluso la fecha de estreno (lo que implicaba la existencia de un acuerdo previo con una sala también) es evidente que para obtener todas las precisiones arriba enumeradas y que corresponden a la etapa de preproducción, existen una cantidad de actividades que debían ser solventadas, en la mayoría de los casos, por el colectivo artístico o el integrante responsable cuando existía un único sujeto responsable del proyecto. Es decir que la PSPO desde sus inicios, brindó apoyo una vez que el proyecto ya estaba definido, y su primera y mayor inversión ya había sido realizada por el grupo que así cargaba con el mayor riesgo.

Entonces, podían darse dos situaciones: o bien el colectivo realizaba la solicitud de subsidio en la fase de la Preproducción aunque argumentaba que aquello que en la práctica estaba transcurriendo como proceso “supuestamente” ya estaba realizado, como describimos en el Capítulo 3¹⁷⁴; o bien se realizaba dicha solicitud en la misma etapa de Producción, aquella netamente operativa (en la que se efectúan la compra de materiales, se aumenta la frecuencia de los ensayos ya iniciados, se construye la escenografía, se realiza el vestuario, la composición musical, etc.) ejecutando las múltiples acciones de esta fase y absorbiendo su

¹⁷⁴ Apartado 3.2.

costo el mismo colectivo. En ambos casos, este último realizaba las mayores erogaciones mucho tiempo antes de saber si sería beneficiario del apoyo. Esto lo ubicaba en el primer destinatario del riesgo que implicaba absorber el costo de la etapa de Preproducción sin tener la certeza de la obtención del subsidio solicitado.

En el Capítulo 2 afirmamos la centralidad de la función de producción en la estructura y el desarrollo de toda obra, independientemente de sus motivaciones iniciales y objetivos finales. Esta función que atraviesa todo el ciclo de vida de un espectáculo y opera como responsable de la interacción con agentes externos e internos a la obra en virtud de su rol articulador, se erigía como un territorio político que era atravesado por prácticas tanto informales como institucionalizadas. Prácticas que, además, eran ejecutadas por diversxs actores sociales que establecían relaciones que evidenciaban diversos puntos de tensión entre sí y en diferentes momentos. Esto sucedía, en virtud de las distintas tareas que, como también enumeramos, constituían la función de producción. Para ejemplificar la necesidad de que se visibilicen y se valoricen las tareas que se llevan adelante en la etapa de preproducción y señalar su relevancia estructural en los procesos creativos y de producción de obra, damos un mayor detalle a las tareas que consignamos a groso modo en el Capítulo 2.

Durante la Preproducción, en los casos en los que se trabajaba con texto y música preexistentes, se tramitaba y pagaba la gestión de la autorización del autor o autora en ARGENTORES y en SADAIC respectivamente, se inscribía la SAT en la Asociación Argentina de Actores (AAA) sea por motivación del grupo o por obligación, si se solicitaban subsidios. Otra tarea fundamental consistía en la gestión de un espacio para ensayos, estreno o ambos, con todo lo que ello implicaba: acuerdo del valor del alquiler de la sala o del precio de venta de las entradas, cantidad de horas o funciones, necesidades técnicas y de logística, etc. Diligenciado esto comenzaban los encuentros, lo que implicaba que inmediatamente se debía contar con dinero para el pago del alquiler de la sala¹⁷⁵ y para solventar la movilidad de quienes participaban como artistas, directorxs y asistentxs. Esto último, comúnmente denominado viáticos o gastos de movilidad, es tan relevante como imperceptible si tenemos en cuenta que los roles mencionados, dentro del Subsistema Alternativo, no percibían (y aún hoy no perciben) ningún ingreso fijo por las tareas realizadas.

Recordemos que de obtenerse un subsidio (lo que era una posibilidad incierta), aunque este contemplara un magro porcentaje para el pago de honorarios, su fecha de cobro se

¹⁷⁵ Como ya observamos, pocos grupos poseían espacio propio o se convirtieron en propietarios en el transcurso del período analizado, pero todos en algún momento pagaron alquiler de sala.

encontraba tan distante temporalmente de la etapa de preproducción, que se convertía en una suma que estaba más cerca de simbolizar la precariedad existente que un (tardío) reconocimiento. Agregamos, además, que si se pretendía solicitar fondos públicos, la redacción y presentación del proyecto también llevaba un tiempo que no era monetizable, y un costo que no era considerado pues en el período abordado las presentaciones se hacían en carpetas físicas, lo que implicaba también impresiones y otros insumos de librería que se debían solventar.

Hasta aquí, observamos que la PSPO suponía que la obra se desarrollaba de inicio a fin como un proceso que avanzaba por una senda recta y constante, sin contramarchas ni divergencias, hacia un objetivo (artístico) determinado. Esto, a la vez, significaba que para los supuestos de las PSPO era indistinto si los proyectos tenían un carácter netamente experimental o, amén de planificar la elaboración de un espectáculo, su propuesta artística y criterios de puesta en escena habían emergido en el transcurso de los ensayos.

Por el contrario y a la luz de lo descrito, advertimos que la preproducción es tan determinante para cualquier perfil de proyecto (por lo que necesita obtener apoyo económico y de provisión de recursos como espacios de trabajo, materiales, utilería, vestuario) como invisible para la PSPO. Incluso y precisando aún más este punto de tensión, encontramos que la invisibilización de la relevancia y las necesidades de esta etapa son producto de la tan popularmente reconocida y mentada “autogestión”. Es desde esta perspectiva que consideramos la necesidad de colocar el foco sobre la preproducción, con el objeto de poner de manifiesto su importancia. Es una etapa caracterizada por no ofrecer certezas más que de su horizonte exploratorio y experimental, es decir, a priori no ofrece un producto específico pues lo que visualizamos es una parte de un proceso.

En la misma dirección de lo dicho en el párrafo anterior, si bien la PSPO se anunciaba como instrumento para el fomento de la producción de obra, por el contrario no contemplaba procesos sino resultados avanzados, es decir, producciones casi terminadas. Con esta afirmación no pretendemos otorgar a la PSPO la responsabilidad de una mirada pragmática y material que operaba en detrimento de la calidad de una producción artística de modo acusatorio sino que aludimos al contexto social y económico cuyo eje mercantil enmarcó el período del cual no es posible disociarlas.

4.3. Un mirada diferente: desproblematizar

Si sostenemos que las características del proceso de producción son determinadas por el tipo de proyecto o de las cualidades del mismo, y por el contrario, la PSPO necesitó en pos de ser inclusiva, homologar a lxs sujetxs y sus prácticas. Entonces, la cuestión es cómo vincularse con un conjunto de actores sociales con denominadores comunes en sus objetivos (producir contenido simbólico en el Subsistema Alternativo) y diversas formas de llevar adelante su práctica (dadas las distintas perspectivas, necesidades y horizontes). Para brindar un ejemplo de abordaje de una problemática cuya emergencia inesperada requirió de una intervención urgente por parte de diversas área de la gestión pública, en el ámbito de la CABA, suscitando tensiones y conflictos entre el campo teatral y el gobierno porteño en 2004, retomemos el conflicto desatado luego del incendio en el espacio República de Cromañón mencionado en el Capítulo 1.

Posteriormente a dicha tragedia, las autoridades de la ciudad emprendieron un extraordinario plan de control masivo de espacios teatrales que resultó en la clausura de una multiplicidad y diversidad de ellos. Frente a esta emergencia, la polémica entre el gobierno porteño y el campo teatral resultó en la propuesta de redactar una ley de alcance ciudadano para facilitar la habilitación de salas y centros culturales. La norma contemplaría las particularidades de cada lugar, y a la vez, permitiría establecer una reglamentación que considerara las particularidades de las actividades que en ellos se desarrollaban. Al mismo tiempo, fuera de fácil interpretación para lxs inspectorxs con el objeto de lograr las adecuaciones requeridas. El testimonio del director teatral Juan Parodi, ilustra con absoluta claridad la complejidad de la situación descrita, en dos dimensiones: la distancia existente entre los parámetros con los que se manejaban los agentes que debían dialogar (teatristas e inspectorxs), y por otro lado, la oposición real entre las necesidades artísticas y las de las áreas reguladoras:

(...) estrenamos junto con Berta Goldenberg la obra Fotos de Infancias, escrita por Jorge Goldenberg, luego de un largo tiempo de experimentación con el equipo. El contar con un lugar propio nos permitió investigar y probar varias hipótesis en relación con la puesta en escena y el uso del espacio. Puertas, paredes, y columnas se fueron incorporando. Las dos salas del Teatro Anfitrión se conectaban por una puerta doble central que permitía unir ambos espacios y generar la profundidad buscada. Esta

posibilidad de “escuchar” al espacio permitía que su identidad se trasladara a la creación y la atravesara casi de manera indisoluble. Por supuesto que no es esta una revelación, ya que ha sido y sigue siendo una de las características del teatro alternativo, el que se genera fuera de las grandes salas convencionales. Pero ¿cómo explicar esto a uno de los tantos inspectores que visitaban los teatros? ¿Cómo explicar a esos mismos inspectores que llegaron a cuestionar una parrilla de luces en la totalidad del espacio, aduciendo que el público no podía tener sobre sus cabezas los artefactos lumínicos? Casi como en una clase para principiantes, las explicaciones fueron muy didácticas, pero no hubo manera de convencerlos. Una vez más la distancia entre el disparate y las exigencias lógicas era enorme. El desconocimiento generaba situaciones que a veces parecían escritas por Ionesco. (2016: 263)

Observando a la distancia aquella coyuntura encontramos que cada acta de intimación y clausura difería en sus exigencias pues cada infracción era particular en tanto respondía a la singularidad de cada espacio. A la vez, primaba en cuanto al interés general, un denominador común: la necesidad colectiva de terminar con decenas de irregularidades que impedían las habilitaciones; lo que había convertido al Subsistema Alternativo porteño en un caos. En esta experiencia, lo que allanó el camino hacia la solución fue que las salas, a pesar de las diferencias entre ellas en cuanto a perfil de programación, modelo de gestión y de organización administrativa, incluso de postura ideológica, lograron articular un discurso común cuya coincidencia fue ser considerados espacios que alojaban una producción artística vinculada a las artes escénicas, y pertenecer al Subsistema Alternativo (respecto de las dimensiones de sus espacios, aforo y público destinatario). Así, lograron conformar un interlocutor colectivo, válido y representativo frente a lxs funcionarixs responsables a lxs cuales pudieron transmitir las diversas demandas.

Entonces, con la participación activa de diversas organizaciones de la escena alternativa (por ejemplo la Asociación de Teatros Independientes) que representaban a más de cien salas y espacios teatrales no convencionales, y la integración de una pluralidad de voces de teatristas de diversos rubros artísticos y técnicos, se organizó una comisión encargada de dialogar con el Secretario de Cultura de la CABA responsable en aquel momento, Gustavo López, y con lxs funcionarixs de las áreas competentes (Habilitación y Seguridad) con quienes se realizaron diversos encuentros. Entre múltiples intercambios se consensuó la

necesidad de elaborar, pluralmente, la normativa que desterrara la incertidumbre¹⁷⁶ en la que se encontraban las salas y espacios culturales que albergaban y constituían el Subsistema Alternativo porteño.

Este ejemplo nos sirve para pensar formas de organización, de interacción y de interpretación de la actividad por parte de quienes se constituyen en responsables del diseño, la planificación o la ejecución de las políticas públicas sectoriales; y lo mismo para lxs teatristas, respecto del vínculo entre ellxs, la relación con su propia actividad y con lxs organismos públicos. Y dado que proponemos pensar el conflicto como elemento esencial de la vida en sociedad, poner en cuestión el modo en que tratamos con dicha dificultad desde la perspectiva de la intervención estatal es un modo de alterar la mirada tradicional sobre aquello considerado como un problema. Esto es importante, pues recuperando el punto de vista de Víctor Abramovich que utilizamos en el Capítulo 1, entendemos que la existencia de una política pública responde a la consideración social en torno a cierta cuestión que se piensa como un problema que se asume colectivo y que es menester resolver en el marco de la vida en comunidad.

Ahora bien, el modo en que dicha comunidad lo defina va a determinar cuál será la solución a brindar, en qué marco se dará la disputa de sentido y el radio de acción que esto implica, así como también quienes serán lxs agentes que intervendrán en el debate (legitimando así, posiciones ideológicas) y que incidirán en la definición de cuál será la intervención pública a elaborar. En ese sentido es que observamos a la PSPO, pues es desde esa mirada analítica que consideramos cómo ellas definen a la actividad teatral (su objeto de intervención), qué responsabilidad sobre dicha actividad asumen y qué consideran como un problema a resolver en su desarrollo. Y sobre todo, qué sucede cuando una política pública responde a las necesidades de una práctica en una época; y luego, esa política pública persiste pero la práctica y la época, cambian.

En ese último sentido, Eduardo Rinesi alude, en el trabajo que de él tomamos, a los cambios de paradigma y a las desavenencias que se producen entre los diversos actores sociales que las protagonizan, en el transcurso de los procesos históricos. Esto es ilustrado en su análisis en torno a cuál es la matriz dominante en el pensamiento político occidental. Para lo cual sigue con precisión, el trabajo del historiador británico Quentin Skinner (1999). Así, afirma Rinesi:

¹⁷⁶ Entre otras problemáticas, quedó al descubierto el hecho de que el Código de Planificación Urbana de la ciudad no contemplaba la figura de los teatros alternativos.

Si esto es así, si efectivamente todos nosotros cargamos de modo más o menos automático e inconsciente un conjunto de suposiciones y creencias que inscriben nuestro pensamiento, sepámoslo o no, en las coordenadas de un “paradigma hobbesiano” para pensar la política, tal vez valga la pena el ejercicio de volver nuestros ojos, no sólo en dirección a la coyuntura histórica en que ese paradigma se articuló originalmente, sino incluso un poco más allá de ella, en dirección a aquellos otros pensamientos contra los cuales ese paradigma, en su momento, se levantó, y que el triunfo de ese paradigma después sepultó, eclipsó o relevó a la marginalidad o simplemente al olvido. (2003: 136)

Desde esta perspectiva es que planteamos nuestro trabajo desde el inicio, proponiéndonos la reflexión crítica sobre una particular mirada sobre las formas de creación y producción del Subsistema Alternativo a partir de su deconstrucción y planteando indagar en cuestiones que nacieron como acuerdos sociales para luego ser naturalizadas, quedando oculto su carácter convencional. Así, pensamos en aquellos aspectos de la PSPO estructurados sobre presupuestos y sentencias pertenecientes a una época y reproducidos sin ser puestos en tela de juicio, incluso reafirmados en el texto de una norma. Sobre ello, nuevamente Rinesi es elocuente:

Dicho de otro modo: tendemos a olvidar la circunstancia evidente de que nuestros conceptos, nuestras maneras de pensar, incluso los valores que incorporamos a nuestras escalas normativas, no son los únicos posibles, sino que son el producto de “una serie de opciones hechas en épocas diferentes entre diferentes mundos posibles” (id.). Y que -ésa es la implicación- otras opciones podrían haber sido hechas. De ahí resulta una doble tarea: por un lado, la de intentar “adquirir una comprensión autoconsciente” de esos conceptos que todos nosotros empleamos “de modo no autoconsciente”. Para eso, nada mejor, dice Skinner que convertirnos en “historiadores del pensamiento”: volver a las raíces del paradigma del que estamos presos, viajar al pasado de nuestras ideas presentes, para comprender no sólo ese pasado, sino sobre todo “nuestro actual mundo moral y político (p. 89).” (2003: 137)

Y es en el sentido opuesto a lo dicho por Rinesi que operó el Subsistema Alternativo porteño respecto de las leyes de teatro (de Nación y CABA respectivamente), pues ambas

reforzaron y legitimaron conceptos, dinámicas, maneras de pensar, condiciones de producción y valores producidos en el pasado, sin ser problematizados. Desde nuestro punto de vista, exhibir estas discrepancias es nuestro aporte para comenzar a desproblematizar el tema. Y sobre esto último, vale la siguiente aclaración. Cuando sentenciamos la idea de “desproblematizar” no nos referimos a minimizar la cuestión, sino por el contrario, tomar lo que consideramos “el problema” con el objeto de identificar las variables en colisión, estudiarlas y lograr en su interpretación profunda una nueva significación. Este cambio de perspectiva supone una nueva forma de relación, una reconfiguración de nuestra mirada que, lejos de preocuparnos por el conflicto, nos hace ocuparnos de él. Así, pretendemos transitar los vaivenes políticos de la vida en comunidad, asumiendo que la hegemonía de un agente por sobre otros (en un contexto de constante disputa de intereses) siempre es coyuntural. Esta es, para nosotros, la actitud de trascender que profundizaremos en el próximo apartado.

4.3.1. Trascender el carácter trágico

Entonces, para superar la dimensión conflictiva a la que nos referimos desde el inicio de este capítulo, retomamos la reflexión en torno a la relación entre política y tragedia planteada por Rinesi; quien entiende que existen dos momentos asociados a la paradoja de la política y que configuran la contingencia de la historia: el “momento maquiaveliano” y el “momento hobbesiano”, que no se oponen sino que están en constante tensión. Rinesi utiliza estas categorías a partir de un trabajo que el historiador John Pocock (1975) realizó en torno al pensamiento de Nicolás Maquiavelo en el que alude a la permanencia de sus ideas en períodos históricos posteriores, y al modo en que ellas continuaron ejerciendo influencia en contextos históricos distintos y distantes. Esta persistencia es explicada atribuyéndole a dicho universo conceptual un doble sentido: el primero tiene que ver con el momento histórico en el que Maquiavelo desarrolló su obra concretamente y a los instrumentos conceptuales de los que disponían los pensadores de su época; el segundo sentido (el más sólido para Rinesi) refiere a un momento teórico (no temporal); es decir, al conjunto de presupuestos que conforman el dispositivo teórico maquiaveliano y que fueron tomados como herramientas teóricas para el abordaje de la realidad por diversos autores.

En cuanto al dispositivo maquiaveliano, su idea principal es aquella que postula al conflicto como el centro irreductible de las relaciones interpersonales, intergrupales y como núcleo transformador de los procesos históricos. Es decir, que es un andamiaje teórico, un

paradigma que integra, como un eslabón más, una cadena de “momentos” en la historia del pensamiento político moderno. Según Rinesi, podemos resumir las ideas centrales de este “momento” en: “(...) las ideas de conflicto, desacuerdo y lucha, la preferencia por el sistema republicano de gobierno, el énfasis en el carácter contingente de la historia y, de ahí, en la irremediable precariedad de la legitimidad de toda y cualquier dominación.” (2003: 161).

En cuanto al “momento hobbesiano”, también nos referimos al mismo doble sentido en términos estructurales en cuanto al dispositivo conceptual atribuido a Thomas Hobbes. Este aborda la emergencia de una sociedad que apela a sistemas institucionales y simbólicos con el objeto de resolver sus conflictos, instaurando así un orden superador. Lo que se concebían como relaciones naturales (Estado-padre, rey-esposo, heredero-hijo) son para él una creación voluntaria y responsable del ser humano con el fin de suturar toda conflictividad¹⁷⁷. En ese sentido, la política es un lugar artificial cuyo ejercicio tenderá a construir una base pacífica que deje atrás el estado de disolución social en el que la sociedad se encontraba. Y para ello es necesario un Estado que controle el desorden, que, en el sentido de Rinesi, implica eliminar de la política todo signo trágico.

De este modo, y volviendo al “momento maquiaveliano” y al “momento hobbesiano”; el primero tiene que ver con la celebración del conflicto y de la apertura de la Historia. Desde nuestra perspectiva ubicamos aquí el proceso creativo y de producción. El segundo momento implica la preferencia por la estabilidad y la búsqueda de los modos de encuadrar el inevitable desorden de las cosas. En este lugar ubicamos a la PSPO. Es decir, dos variables que, en virtud del carácter dinámico de la vida social, evidencian un movimiento constante y en tensión entre “las instituciones” (la PSPO) y “las prácticas instituidas” (las diversas actividades que implican tanto a la creación como a los procesos de producción), siendo esta acción de fuerzas opuestas, el principio generador en las relaciones entre teatro y Estado en el período analizado.

Ahora bien, si los procesos creativos no siempre presentan una progresión sistemática, pues cada uno difiere en su estructura, en su desarrollo temporal y en las particularidades que surgen como necesidades así como en el momento de dicha emergencia, no es sencillo definir sus mecanismos ni sus desarrollos temporales. Es así que, estamos frente a un objeto que no podemos aprehender en su totalidad y que, al mismo tiempo, es creado por un sujeto (individual y colectivo a la vez) cuyo modo de operar es único y particular. En ese sentido,

¹⁷⁷ Recordemos que el tiempo presente de Hobbes es el de la guerra civil inglesa que se desarrolló en el siglo XVII y que tuvo como contexto una profunda crisis social, religiosa y política.

consideramos que debemos asumir la imposibilidad de sistematizar los procesos creativos del Subsistema Alternativo y optar por determinar, solamente, algunos denominadores comunes de los procesos de producción que representen ciertas necesidades generales. No olvidemos que la acción política apunta a la transformación de la realidad en virtud de los diversos problemas que la vida pública presenta, y que la realidad social que está en permanente cambio plantea una infinidad de desafíos constantes.

Así, suscribimos al pensamiento trágico planteado por Rinesi en tanto reconoce los límites de la razón con relación al mundo de los valores morales y políticos, y a las decisiones que en él, estamxs obligadxs a tomar todo el tiempo. Como un primer paso trascendente consideramos necesario tomar conciencia de que no es posible diseñar herramientas infalibles dado lo incierto de nuestra capacidad de aprehensión, pues según Rinesi al decir de Maquiavelo: “[...] siempre queda algo que resiste con éxito, a la acción del sujeto político.” (2003: 58). Es decir, si el objeto que se intenta regular (el proceso creativo y el modo de producción) no puede ser aprehendido en su totalidad, estamos frente al carácter trágico que implica la realidad de un agente externo (la PSPO) obligado a actuar sobre un universo acerca del cual no puede saberlo todo (la creación y la producción) y por lo tanto, tener completo dominio sobre él. Ese no saberlo todo es la condición misma de la experiencia de lo trágico. Desde la perspectiva que Rinesi observa en Maquiavelo, esa escisión entre el conocimiento y la acción constituye el mundo de lo trágico en el Subsistema Alternativo.

La reflexión en torno a la inadecuación entre el saber y el mundo en el que los individuos llevan adelante las acciones, o mejor dicho, la toma de conciencia entre el desajuste entre las formas de producción del Subsistema Alternativo y la PSPO como ontología del vínculo es, tal vez, un camino posible para elaborar herramientas que no se pretendan soluciones como síntesis sino como mecanismos facilitadores o, mejor aún, potenciadores de procesos. En este sentido, consideramos la posibilidad de trascender esta condición trágica si se asume el carácter contingente del proceso creativo y su correspondiente modo de producción sin pretender sujetarlo a modelos productivos pertenecientes a otros procesos esencialmente diferentes. Esto permitiría pensar en instrumentos de gestión de “lo público” diseñados en conformidad con el objeto y/o sujeto destinatario. Por ejemplo, se podría pensar en el diseño de herramientas que se orienten a considerar “procesos” más que “resultados”, valorizando así elementos como la potencialidad de una hipótesis de trabajo, el desarrollo de una fase de investigación dentro de un proceso de creación o de producción de obra, o bien cuestionamientos vinculados a discusiones éticas y

estéticas que interpelen a la construcción de la puesta en escena, las técnicas de actuación, el campo poético del actor o el lenguaje expresivo de las artes escénicas en general, entre muchas otras.

De este modo se podrían adoptar nuevos abordajes para la acción política como la provisión de bienes o la prestación de servicios de manera articulada con las instituciones de formación (que también son espacios de inserción laboral), la implementación de nuevas regulaciones que implicaran también vínculos o sinergias interinstitucionales que permitieran construir consensos estratégicos, brindando sostenibilidad a la actividad. Esta última afirmación coloca a la acción política como un modo de administrar positivamente la desavenencia de la que tratamos desde el inicio de este capítulo. Para ser más precisxs, no planteamos superar conflictos sino administrar coyunturas en el marco del diseño y la planificación de políticas públicas, tomando una perspectiva que aborde, en términos estructurales, al universo, actividad o sujeto social que define como destinatario.

En este punto, es necesario plantear una diferencia con la concepción de Hobbes también introducida por Rinesi, respecto de la necesidad de que el Estado controle el desorden político, pues en el sistema hobbesiano¹⁷⁸ el desorden implica un aspecto negativo de la sociedad. Pero la creación artística tiene como condición esencial, la característica de no ser sistemática ni ordenada. Entonces, para replantear la idea que el Estado (a través de la PSPO) tiene del proceso creativo y sugerir que su condición de existencia es similar a la de la política, en cuanto a que permite la existencia de significados múltiples, es necesario deconstruir los supuestos que estructuran esa concepción. Esto implica, siguiendo a Rinesi (en su lectura de Quentin Skinner¹⁷⁹), por un lado, hacer visible que un modo de pensar, de establecer conceptos y/o valores es producto de una serie de elecciones hechas en épocas diferentes y entre distintos caminos posibles. Y por otro lado, tomar conciencia de que dichos conceptos son utilizados de modo inconsciente, y es por ello que aparecen naturalizados. Por ejemplo: los modos de producción de las Sociedades Accidentales de Trabajo (SAT) han surgido en un contexto determinado y tomado algunas de sus características de funcionamiento de diferentes épocas y movimientos, como es el caso de la supresión de jerarquías emulada de los colectivos anarquistas, el rechazo a la intervención estatal o la renuncia a la generación de ganancias del Movimiento de Teatro Independiente (aspecto al

¹⁷⁸ Según Rinesi, la idea que Hobbes tiene del Estado es la de una construcción artificial, distinta tanto de la persona gobernante como de la masa del pueblo. En ese marco desarrolla su concepción del contrato como expresión de la voluntad de los hombres de crear esa persona artificial y la razón de la obligación de ellos de obedecerle.

¹⁷⁹ Nos referimos a la obra de Skinner, *Libertad antes do liberalismo* (1999).

que ya aludimos en el Capítulo 2, específicamente); supuestos que la PSPO asumió sin cuestionar. Es en virtud de esto último, que podemos afirmar que el Subsistema Alternativo se convirtió en un repositorio de valores de antaño que es necesario poner en cuestión con el objeto de redefinir la práctica teatral. Es en esta discusión con el pasado cuestionando los presupuestos heredados, que es posible interpelar al período analizado, y por qué no, al presente también; y así, superar obstáculos en el camino de la construcción de nuevas herramientas.

Lo dicho anteriormente podría sintetizarse planteando la cuestión del conflicto en los dos ejes que venimos trabajando: el sincrónico y el diacrónico. En el primero se dan las luchas sociales y políticas a través de la oposición entre los intereses de los diferentes actores sociales y sus diferentes perspectivas y visiones. Estas diferencias se suceden en un mismo horizonte temporal y expresan las diferencias que los actores sociales tienen entre sí al dirimir los conflictos que se suceden en la vida en común. Podemos comparar aquí a los diversos modos de producción, las poéticas y las maneras de abordar la práctica. En el segundo eje se da la relación con las prácticas o las concepciones heredadas, con las que podemos tener acuerdos o desacuerdos.

Entonces, el conflicto se da en la perspectiva del desarrollo histórico de una práctica, hábito o concepción, al aparecer diferencias entre distintas épocas que pueden contraponerse entre sí. Esta articulación entre los dos ejes evidencia las múltiples variables que constituyen el Subsistema Alternativo porteño que consideramos con el objeto de visibilizar continuidades y discrepancias en su proceso histórico. En este sentido, nos permitimos asumir un punto de vista con la lente del historicismo gramsciano respecto de los intelectuales necesarios (pensando en lxs teatristas) como quienes responden a las necesidades de la Historia y no del orden, advirtiendo como él lo hacía, lo imperioso que se vuelve tener en cuenta (en cada época) las particularidades de la etapa de desarrollo en el que se encuentre la humanidad.

En perspectiva de Rinesi, podríamos decir que estamos frente a una de las dos grandes formas de la tragedia: la tragedia de lo imposible. Pues no parece factible plantear una feliz relación entre el todo (la promesa intrínseca a la PSPO de ser amplia e inclusiva) y la suma de sus partes (la diversidad de las formas de creación y de producción del Subsistema Alternativo), justamente porque nunca entrarán todos, siempre existirá una parte que el sistema no podrá asimilar. Nuestra reflexión en torno a las políticas públicas se propone pensarlas desde una apertura de sentido con la misma consideración que Rinesi se refiere a la utilización de los términos “constitución” e “institución” respecto de un sentido estricto o

amplio. Para mayor claridad, dice el autor:

Porque es precisamente la indeterminación y la variabilidad del significado de esas palabras (“constitución” e “institución”)¹⁸⁰ lo que las hace tan aptas para dar cuenta del carácter dinámico que tiene siempre la vida de las sociedades, vida que no se presenta nunca bajo la forma de una oposición dicotómica entre un “polo” de instituciones establecidas y “poderes constituidos” y otro “polo” de prácticas instituyentes y de “poderes constituyentes”, sino que se manifiesta siempre bajo la forma de un proceso permanente, un movimiento incesante y una tensión ineliminable entre esos dos extremos. (2003: 22)

La armonía de una ley (la PSPO) es un mito republicano. Su falla pero también su esencia es no poder contenerlos a todos. A la vez, habíamos mencionado que no pretendíamos plantear como objetivo la búsqueda de un modo sintético de armonía sino reconocer la dinámica contradictoria del sistema de relaciones sociales que involucra a la administración de lo público, donde siempre hay una parte que no tiene lugar. Entendemos que hacer consciente esta condición es un principio potenciador. En tal sentido, consideramos que el teatro como práctica social se desarrolla en un territorio en el que se dirimen conflictos inherentes a las relaciones que lo atraviesan; y como ya advertimos, pensamos el conflicto como la esencia de la vida social y no como un obstáculo a eliminar. De la misma manera, Rinesi sostiene que hay política porque hay conflicto pues es este último la materia de la política.

La PSPO fue un modo justo de enmarcar una actividad en forma de Ley, alcanzada luego de largos años de lucha de la comunidad teatral de todo el país (cuyo mérito y valor ya fueron referenciados) pero, sin quererlo, su implementación legitimó la estructura informal y vulnerable sobre la que se desarrollaba la práctica, como ya hemos descripto en capítulos anteriores. La cuestión en torno a las políticas públicas vinculadas a la cultura en general y al teatro en particular, nos permite continuar la discusión, ya histórica y mantenida por una pluralidad de voces¹⁸¹, sobre las condiciones de producción y recepción de los bienes y servicios culturales, así como las concepciones sobre el patrimonio material e inmaterial. Las prácticas artísticas no eran compartimentos estancos al momento en que se implementó la

¹⁸⁰ El paréntesis aclaratorio es nuestro.

¹⁸¹ Nos referimos a los trabajos de Villegas, 1995; Bayardo y Wortman, 2012; Bayardo, 2013; Lacarrieu y Cerdeira, 2016; Olmos, 2019, entre otros.

PSPO, pues como toda acción política estuvieron sujetas a la dinámica de la vida social y al irreductible paso del tiempo. Siendo esta última cualidad su carácter constitutivo. Si bien no podemos negar que las PSPO han favorecido enormemente el desarrollo del teatro nacional, planteamos un eje de discusión tal vez desatendido; y lo hacemos con miras al fortalecimiento del campo teatral en general, ofreciendo nuevas perspectivas teórico-metodológicas que den cuenta de lógicas y prácticas de producción (de gran incidencia en la fase de Explotación y en los espacios de circulación) que nos provean de una necesaria originalidad crítica.

Entonces, cuando hablamos de trascender el carácter trágico colocando nuestra atención un paso más adelante, es decir, asumiendo a la práctica política desde su accionar incierto y falible; nos referimos a la toma de conciencia de la incapacidad ontológica del sujeto para conocer, controlar y gobernarlo todo. Es esta reflexión sobre la inadecuación entre el conocimiento sobre el mundo y el mundo mismo en el que los sujetos llevan adelante las acciones, el camino que advertimos como movimiento proactivo en torno a un cuestionamiento del status quo.

En la misma dirección que lo dicho anteriormente, encontramos un fértil complemento del trabajo de Rinesi al pensamiento del filósofo y antropólogo Paul Ricoeur, quien realizó un abordaje teórico sobre Sigmund Freud denominado *La interpretación de la cultura*. Allí se refiere a la obra del psicoanalista vienés “como un monumento de nuestra cultura, como un texto en el que esta misma se expresa y se comprende” (1970: 1) con el objeto de indagar en la interpretación en el campo del psicoanálisis. Para ello, Ricoeur considera que la obra de Freud constituye, ante todo, una hermenéutica de la cultura. Y es su desarrollo de un esquema de interpretación lo que nos interesa como aporte reflexivo a nuestro planteo. Ricoeur parte de un supuesto a través del cual afirma que: “La interpretación es el trabajo del pensamiento que consiste en descifrar el sentido oculto en el sentido aparente, en desplegar los niveles de significación implicados en la significación literal.” (2008: 17).

A partir de ello, opone dos ideas respecto de la interpretación: aquella que la entiende como “restauración del sentido”, y una segunda elaborada analizando las perspectivas de lo que denominó “la escuela de la sospecha”. Es ésta última, la perspectiva que nos resulta complementaria al pensamiento de Rinesi en torno a su intención de volver visible el hecho de que la diversidad de razonamientos, categorías y valoraciones con las que nos manejamos son producto de determinadas convenciones y acuerdos realizados en épocas distintas, entre múltiples posibilidades; y de la necesidad de tomar conciencia de que estas convenciones quedan ocultas por el uso inconsciente de la diversidad de aquellas conceptualizaciones que

aparecen como naturalizadas. Entendemos que la toma de conciencia de estos acuerdos es la acción que nos abrirá el camino que permita plantear y llevar adelante los cambios estructurales que advertimos como necesarios.

Entonces, lo que nos propone Ricoeur y que adoptamos como argumento potenciador para nuestro trabajo, es su idea de interpretación como “reducción de las ilusiones y mentiras de la conciencia”; teorizaciones que él advierte que realizaron Carl Marx, Friedrich Nietzsche y Sigmund Freud cuando abordaron, críticamente, a la sociedad de su época, cada uno desde su campo disciplinar. Según Ricoeur, estos tres pensadores concibieron una nueva forma de interpretación del sentido. A través de caminos distintos y en sociedades diversas, trajeron a la conciencia sentidos invisibilizados, o mejor dicho, quitaron el velo a una falsa conciencia a través de la sospecha¹⁸² sobre los discursos hegemónicos, legitimados y naturalizados a los que observaron como construcciones que cumplían un rol encubridor que operaba de manera inconsciente. Así, esta función de ocultamiento, según Ricoeur, Nietzsche la atribuyó a la “voluntad de poder”, Marx al “ser social” y Freud al “psiquismo inconsciente”¹⁸³. Y esta actitud de sospecha que propuso el filósofo francés opera como un método de desciframiento, realizando un procedimiento inverso al acto de falsificación en tanto ocultamiento. La sospecha es desmitificadora, y es en el camino hacia ese despojamiento del carácter ideal de una multiplicidad de sentidos que estructuran el pensamiento dominante de cada época, en el que coinciden los tres “filósofos de la sospecha”¹⁸⁴.

Ahora bien, retomemos nuestro planteo de trascender el carácter trágico de las relaciones entre el teatro (desde la perspectiva de la producción teatral) y el Estado (entendida su intervención a partir de la PSPO). Para ello, hemos dado cuenta de la complejidad del lazo entre ambos en virtud de la simultaneidad entre la demanda de intervención y la exigencia de libertad para producir. Luego evidenciamos la multiplicidad de aspectos que problematizan este vínculo, para lo cual consideramos la relevancia de la fase de Preproducción, y finalmente propusimos una nueva mirada para acercarnos a su carácter conflictivo, visibilizando a los factores intervinientes y sus particularidades. Es por todo ello y para lograr

¹⁸² De ahí la denominación de “Escuela de la sospecha”.

¹⁸³ Para mayor precisión, tomamos la explicación de las propias palabras de Ricoeur: “Freud ha entrado en el problema de la conciencia falsa por el doble pórtico del sueño y el síntoma neurótico; su hipótesis de trabajo tiene los mismos límites que su ángulo de ataque: será, como se ha de decir ampliamente más adelante, una económica de las pulsiones. Marx ataca el problema de las ideologías en los límites de la enajenación económica, esta vez en el sentido de la economía política. Nietzsche, situado en el eje del problema del "valor" —de la evaluación y la trasvaluación— busca por el lado de la "fuerza" y la "debilidad" de la Voluntad de Poder la clave de las mentiras y las máscaras.” (1970: 34)

¹⁸⁴ Nietzsche lo hará arribando a la Genealogía de la moral, Marx desde la Teoría de las ideologías y Freud con la Teoría de los ideales y las ilusiones, cada uno en su recorrido hacia la desmitificación.

superar lo que parece una calle sin salida, o lo que podríamos denominar una ilusión de la conciencia (la tragedia de lo imposible) que proponemos visibilizar el carácter de constructo de muchos supuestos que estructuran el vínculo que analizamos. Dicha visibilización implicará, en perspectiva de Ricoeur, una “extensión de la conciencia”, y en la de Rinesi “adquirir una comprensión autoconsciente”.

Para Ricoeur, los tres pensadores apelaron a una toma de conciencia desmitificadora de la denominada “falsa conciencia”. Según él, Marx lo hizo planteando la toma de conocimiento de la verdadera necesidad del sujeto, destruyendo las apariencias verosímiles, para Nietzsche se trataba de una restauración de la propia fuerza del hombre, situando en la fuerza y la debilidad de la “Voluntad de Poder” la clave del engaño y el disfraz, y Freud, a través del análisis, se propuso reemplazar el estado de conciencia inmediata que operaba como un velo por la conciencia mediata provista por el principio de realidad. Ricoeur advirtió la existencia de una ilusión que cumplía una función fantasmagórica y para develarla propuso una hermenéutica desmitificadora. En dicho sentido, sus palabras brindan una muy sintética precisión: “Es la lección de Spinoza: uno se descubre primero esclavo, comprende su esclavitud, y se vuelve a encontrar libre en la necesidad comprendida.” (1970: 35). En esta dirección es que consideramos esencial dar(nos) cuenta del estado de enajenación en el que está subsumida toda actividad desarrollada en el marco de una estructura social con características de dependencia económica y cultural y alto grado de desigualdad como la de nuestra sociedad. Dicha enajenación es producida por objetos y signos, y es reforzada por valores e instituciones que operan como normas estructurante de las prácticas sociales.

Entonces, del mismo modo que Freud deseaba que el sujeto analizado se apropiara de un sentido que no estaba bajo su horizonte consciente, resignificando y ampliando la propia consciencia, considerar la relación entre las artes escénicas y el Estado requiere poner en cuestión una pluralidad de sentidos que hemos ido asumiendo y reafirmando a lo largo de la historia de las prácticas del Subsistema Alternativo, sin discusión. Finalmente, entendemos como profundamente política la actitud de poner en tela de juicio significados y criterios de legitimidad que una forma de organización simbólica e institucional de la sociedad ha definido en determinado tiempo histórico en virtud de los inevitables cambios que el mismo tiempo produjo en ella. Si bien el Estado necesita un orden hegemónico que garantice su legitimidad y le permita poder mantener la potestad de organizar roles y jerarquías que hacen posible mantener cierto equilibrio social, el carácter político de nuestra sociedad es, precisamente, poner en duda el propio sistema de organización de la vida pública con el

objeto de garantizar su vitalidad.

Para finalizar este capítulo, consideramos relevante poner el foco en las complejidades que aparecen en la elaboración de las políticas públicas vinculadas al campo cultural, desde la perspectiva de la legislación. Las normas observadas responden a la concepción que de una práctica (la teatral) se tuvo en una determinada época. Las perspectivas teóricas complementarias que estructuraron esta aproximación nos permiten pensar con mayor precisión en el lugar que ocupan las herramientas del Estado en el fomento de la actividad teatral y en qué medida el contexto histórico condiciona la práctica. Esto último lo afirmamos en tanto existe un sistema de relaciones e imaginarios sociales, y un dispositivo intelectual que los habilita, que además legitima conductas y prácticas que a posteriori se mantienen en el tiempo. En ese sentido, consideramos que la mirada distanciada y crítica sobre ello nos permite abrir un interrogante, cuestionando la pertinencia de dicha prolongación. Entendemos que las ideas no son un constructo perpetuo y la praxis tampoco, por ello advertimos la necesidad de plantear un cuestionamiento sobre el soporte ideológico que estructuraba el Subsistema Alternativo en el período abordado, y el modo en que decidimos hacerlo nos permite trascender las limitaciones de las herramientas teóricas existentes.

Consideramos que la cuestión vinculada a la legislación cultural en general, y a la teatral en particular, entre 2003 y 2015, constituyó un cambio de paradigma en cuanto a la forma de la intervención del Estado en la actividad teatral, pues volvió a configurar a la práctica artística como un territorio de disputa de intereses y subjetividades. En ese sentido, para considerar integral el análisis en torno a la relación entre las formas de producir y las obras en un periodo de considerable desarrollo e implementación de políticas públicas, es fundamental advertir cuáles fueron las condiciones en las que el Estado intervino en el Subsistema Alternativo. Para ello es indispensable indagar en torno a los vínculos de la sociedad civil con uno de sus tres poderes, el legislativo. Y en la misma dirección que Osvaldo Pellettieri (1997) planteara y analizara los sistemas teatrales, consideramos que observar la evolución de los paradigmas normativos en torno a la actividad teatral y su incidencia en la trayectoria de nuestra tradición parlamentaria completa la mirada múltiple que creemos que la producción teatral requiere para ser comprendida en su totalidad.

Sostenemos que las leyes nacionales constituyen la estructura fundamental que proporciona capacidades y herramientas para que los organismos estatales puedan dar respuesta a las demandas de la sociedad. A la vez, cada política pública sectorial tiene su

propia normativa (leyes marco¹⁸⁵, leyes específicas, decretos reglamentarios, resoluciones), surgida como respuesta a las necesidades y problemas de un determinado contexto (histórico, político, económico y sociocultural) estableciéndose así su orientación, alcances y limitaciones. Cada una de ellas responde a una etapa y al carácter dinámico de los procesos históricos.

Así, consideramos como hipótesis cultural que la Ley N° 24800/97 y la Ley N° 156/99 como todas las leyes, asumieron imaginarios que daban cuenta del modo en que el campo teatral (nacional y porteño) pensó y sintió su universo, sus problemáticas, necesidades y conflictos en un determinado momento. Y los proyectos de ley sancionados operaron como normas estructurantes de aquella sensibilidad manifestada por diversos colectivos, y también como el modo en que el Estado interpretó y resolvió sus demandas y problemáticas. No nos propusimos emitir un juicio de valor sobre aquellas ideas sino hacer visible su carácter de construcción, que además, respondió a una etapa histórica que, como tal, consideramos imperioso revisar. Para ello proponemos este camino entre tantos posibles.

¹⁸⁵ Una “Ley marco” brinda un andamiaje legislativo que reúne en un solo instrumento jurídico a distintos sectores, así como los fundamentos legales para la articulación normativa de los diversos agentes del Estado orientados a un área específica. Por ejemplo: la Ley Marco del Empleo Público.

Conclusiones

La complejidad de los procesos de producción en el Subsistema Alternativo de la Ciudad de Buenos Aires (CABA) durante el período 2003 - 2015 está dada por condiciones estructurales y superestructurales. Aludimos a estos términos en su definición marxista pero no en su interpretación. Es decir que consideramos que los procesos de producción están determinados por la base económica que organiza la sociedad, y las instituciones y su estructura ideológica operan como dispositivos de conciencia de dicha sociedad. En esta instancia de finalización de nuestro desarrollo, emergen diversos resultados con la intención de realizar a través de ellos, una apertura propositiva y por qué no, propedéutica, con el objeto de contribuir críticamente al desempeño y mejora del quehacer teatral en el subsistema que analizamos.

Cuando iniciamos este camino nos propusimos dar cuenta del vínculo entre los modos de producción del Subsistema Alternativo porteño y los espectáculos que de ellos resultaban, entre 2003 y 2015. En ese sentido, adoptamos una perspectiva revisionista tomada de Juan José Hernández Arregui (1963) para analizar la producción desde los ejes propuestos. Dicho planteo nos permitió abordar la producción teatral desde sus propios parámetros, observando “la cocina” de la actividad. Para ello, consideramos fundamental ubicar a la producción teatral en una perspectiva temporal, y en relación con su contexto histórico, lo que nos permite arribar a una primera conclusión: la necesidad de historizar la práctica construyendo su propia línea temporal.

En esta instancia, arribamos a la idea de que el conocimiento del campo de la producción teatral es elemental para pensar las problemáticas que atraviesan su práctica en el Subsistema Alternativo. Por lo tanto, y puesto que lxs artistas de una época comparten un tiempo histórico, lo que los ubica en relación con un mismo entorno económico y social, es posible comprender el modo en que ejercen la actividad relacionándola con las condiciones económicas en que la desarrollaron, su relación con el Estado y, en una instancia vinculada a la exhibición (que podemos proyectar a futuro), con el público. La necesidad de tener en cuenta todas estas variables nos sugiere inscribir a la producción teatral en su trayectoria como tal pero también en un contexto general. Si bien hemos dado cuenta de un contexto, este es un recorte. Nos referimos a la evolución histórica de la actividad como práctica, teniendo en cuenta su inscripción en la historia de nuestro teatro nacional. Esto posibilitará, además y en términos metodológicos, ampliar la mirada sobre otros subsistemas y, por qué no, sobre el

Sistema Privado también.

En la misma dirección, el análisis de diversos procesos de producción realizados, a partir del desmontaje de sus múltiples componentes, implicó poner en relación aspectos jurisdiccionales, normativos, sociales, culturales y políticos para dar cuenta de la complejidad del vínculo que observamos. Este análisis factorial nos permitió adoptar una perspectiva múltiple que, a la luz de las dificultades que advertimos, consideramos necesario pensar desde la multicausalidad. Y en ese sentido, entendemos que los problemas multicausales requieren intervenciones multiagenciales, en tanto se debe interpretar cada uno de los problemas identificados a la luz de los otros. Así, en el transcurso de nuestra investigación, necesitamos elaborar categorías propias que respondieran a una forma de producción, estructura económica y dinámica de organización que describiera y no prescribiera el subsistema.

Por ello, la descripción de las formas de producción y creación la desarrollamos como una explicación orgánica de la actividad y no como una enunciación forzada que la prescribe, pues consideramos que en esta última actitud se encubren condiciones de precariedad, desigualdad y dependencia, bajo referencias que no nos pertenecen. En la misma dirección de lo mencionado, en el transcurso de nuestro trabajo nos encontramos en la obligación de asumir la necesidad de hablar desde un lenguaje propio, y para ello debimos indagar en las superestructuras e identificar aquellos discursos y prácticas que simulando una pertenencia identitaria operaban como ideas estructurantes de conductas que no habían sido discutidas en el período analizado. En ese sentido, la cuestión vinculada a la identidad de actrices y actores nos parece fundamental para pensar en la dinámica que organiza el Subsistema Alternativo.

Entonces, encontramos que las relaciones entre las formas de producción y las obras resultantes están determinadas por tres condicionantes: la forma de organización de los colectivos artísticos o grupos, la identidad autopercibida de los artistas y la mirada sobre la actividad teatral que el Estado evidenció y sobre las cuales estructuró las herramientas de fomento en la época, y que está íntimamente vinculada con las primeras dos condiciones. El foco sobre estos tres aspectos a partir de su caracterización e interpretación, nos permitió sistematizar nuestro planteo y proyectar la utilización de esta perspectiva a futuros análisis de otros subsistemas teatrales que componen el Sistema de Producción Privado; nos referimos al Subsistema Empresarial y al de Inversor Ocasional.

Al mismo tiempo, ubicar a la producción teatral como actividad que involucra una red de relaciones sociales posibilitó visibilizar una diversidad de problemas que responden a una dinámica originada en el pasado que persistió en el período. Y en virtud de dicho contexto

histórico, tuvieron un alto grado de vinculación con las políticas públicas de apoyo al teatro. En este punto, y dada la ubicación geográfica de la CABA y de su rol político en el sistema de gobierno argentino (repúblicano y federal) debimos considerar la relación de las administraciones nacional y de la ciudad. El análisis de ello fue altamente productivo pues, una vez confirmada nuestra hipótesis, esta comenzó a operar como factor que permitió visibilizar con mayor claridad a los actores intervinientes y a sus vínculos tanto intra como intersectoriales.

En cuanto a lo dicho en el párrafo anterior, consideramos pertinente agregar algunas consideraciones sobre la relación entre la Nación y la CABA. El lugar de la ciudad de Buenos Aires siempre fue complejo. Desde su nacimiento como centro del Virreinato del Río de La Plata hasta su federalización, tiene una historia de enfrentamientos con el resto del país. Se desarrolló como ciudad rica usufructuando un centralismo y una concentración política y económica sobre las que se construyó la identidad porteña. Independientemente de su cambio de organización política, ha persistido el imaginario que la caracterizó y por la que fue llamada la Reina del Plata, en virtud de su estética pretendidamente europea. A partir de esta identificación fue utilizada como vidriera de la Argentina por gobiernos centralistas que aspiraban a una homogeneidad territorial y política que nunca existió, y así fue pensada como capital cultural latinoamericana. Esto último debido a la múltiple y diversa producción cultural que la caracterizó (merced a la creación de fuentes laborales precarias en el sector) y que puede observarse aún hoy en forma de librerías, centros culturales, teatros, cines, galerías de arte, circuitos de diseño, museos, paseos históricos y de interés patrimonial, etc.

Si bien con su autonomía, la ciudad se había planteado una descentralización intentando recuperar las identidades culturales de los barrios, esto se contradujo con la centralidad presupuestaria que mantuvo, y que además en su ejecución, profundizó las desigualdades urbanas que hasta 2015 se manifestaron en una zona norte de la ciudad cada vez más rica, en oposición a la profundización de la pobreza de la zona sur. Del mismo modo se dio la relación de la ciudad respecto del resto del país en términos de hegemonía pues muchos organismos nacionales definían la política territorial desde el citado centralismo porteño, dado que se encontraban ubicados en la CABA.

En cuanto a la actividad teatral, la diversidad cultural de nuestro país se evidencia, entre otros aspectos, en una producción teatral heterogénea y en la historia objetiva de nuestro teatro nacional, fundado en y caracterizado por, el cruce de culturas. Creemos que las expresiones artísticas posibilitan el establecimiento de vínculos trascendentes, pero al mismo

tiempo su inserción social devela relaciones de un nivel de informalidad que, en el período analizado, hemos considerado en dos aspectos: el primero implica las condiciones laborales evidenciadas en las relaciones de producción en el mundo del arte y de la cultura, y los derechos que eran delimitados, reconocidos y/o vulnerados por las normativas vigentes; el segundo, se refiere a la estructura identitaria de los propios artistas.

Esta alusión a las políticas públicas de fomento a la actividad teatral refiere a las múltiples acciones de apoyo observadas que fueron beneficiosas para el campo teatral en general pero que no introdujeron cambios estructurales. Nos referimos a que en el ámbito nacional el cambio radical en la política de derechos humanos bajo el paradigma de “Memoria, verdad y justicia”, la ampliación de ciudadanía y la inclusión social a través de la sanción de diversas leyes que otorgaban derechos civiles y reconocían así la legitimidad de históricos reclamos sociales, produjeron modificaciones positivas que al no ser acompañadas de planteos estructurales tuvieron las limitaciones del propio marco. En el ámbito de la CABA, las diversas gestiones de gobierno no sólo no tuvieron la intención de ampliar derechos o incluir ciudadanía, sino que se caracterizaron por accionar en sentido contrario.

Entonces, en el campo teatral porteño se inició una etapa de implementación de una política de subsidios a la actividad teatral reflejo de la Ley nacional, con presupuestos más bajos y otorgados por gestiones de gobierno que atravesaban una crisis tras otra. Las dos normas (de nación y ciudad) nacieron y persistieron sin cuestionar la forma en que el teatro alternativo producía ni cómo se desarrollaban sus hacedorxs aunque, por supuesto, reconocían su rol de expresión cultural local y su prestigio internacional. Aquella sostenida intangibilidad de la matriz productiva del país también se dio en el teatro alternativo. No se modificó ni se discutió la categoría de teatro “independiente”, cuáles eran sus implicancias, sus determinantes, y aunque el movimiento que le dio nombre ya no existía como tal en términos concretos, algunas de sus formas de operar se mantuvieron vigentes. En 2003 se planteó un nuevo contrato social que determinó un nuevo pacto de gobernabilidad, pero la estructura mercantil, su lógica capitalista no se modificó. Y en el Subsistema Alternativo, la forma de producción siguió denominándose “teatro independiente” con toda la superestructura que ello implicaba.

Por otro lado, en el marco del análisis del otorgamiento de subsidios del Instituto Nacional del Teatro (INT) en tanto instrumento de políticas públicas, observamos la ausencia de articulación de esta herramienta de fomento con otros organismos estatales que, ya sea por la dinámica de la actividad a apoyar o por la imposición de las obligaciones ciudadanas que

estos exigían, podrían involucrarse contribuyendo a un desarrollo virtuoso del ejercicio de la práctica. Nos referimos a la posibilidad de proyectar dos cuestiones positivamente complementarias: la primera es la planificación de acciones de fomento que plantearan una sinergia con diversos organismos públicos y privados, dando así una mirada integral sobre las capacidades del aparato estatal que las potenciaran; y la segunda, implica que esto último, al mismo tiempo, daría cuenta del entramado que constituía el ejercicio de la actividad teatral.

Consideramos que esta falta de articulación es una evidencia de debilidad en la forma de intervención estatal. Y aludimos a esto pues hemos encontrado antecedentes de un intento de legislación que se proponía la cooperación entre organismos intraestatales e interjurisdiccionales en los proyectos que pretendían la sanción de una Ley Nacional de Teatro, que fueron debatidos en el Congreso Nacional entre 1984 y 1988. Aquella discusión da cuenta de la existencia de una perspectiva distinta y considerada como posible, y la traemos a colación pues si bien aquellos proyectos no tuvieron la sanción definitiva, constituyeron un importante antecedente para aprobar en la década siguiente la Ley Nacional de Teatro N° 24800/97 cuyo Decreto Reglamentario nos ha ocupado. Además, este último proyecto se elaboró recuperando aquellos antecedentes y retomando discusiones de antaño.

En este sentido, indagar en aquellos proyectos nos permitió realizar importantes hallazgos en torno a diversas líneas de acción que apuntaban a fortalecer la intervención del Estado, y encontramos que fueron introducidas en el último de los proyectos de ley debatidos en el Congreso Nacional en 1988. Lamentablemente, el espíritu de éstas propuestas no se mantuvo en la norma sancionada en 1997. Para una mayor comprensión de esto último, brindamos los siguientes ejemplos de la perspectiva original que no se mantuvo en la Ley N° 24800: otorgamiento de créditos preferenciales tanto para las salas como para la producción de obra articulado con el Banco de la Nación Argentina (público y nacional) y la contratación de seguros especiales para traslados de bienes o personas a realizarse con la Caja Nacional de Ahorro y Seguro (pública). También se proyectaban tarifas de transporte preferenciales para personal artístico y técnico cuya tarea requiriera movilidad (giras), lo que se realizaría por medio de empresas de transporte pertenecientes al Estado, o en las que este tuviera participación; lo mismo se estipulaba con aquellas compañías con participación estatal que tuvieran a su cargo servicios de alojamiento y comida. Este enfoque es el que consideramos necesario recuperar, y lo expresamos como otra de las observaciones a las que arribamos en la presente investigación.

La PSPO del período analizado, si bien pudo mitigar las condiciones más precarias de producción e incluso dio impulso al desarrollo de la actividad en el Subsistema Alternativo a nivel federal en términos de habilitación de espacios de exhibición, demostrando un compromiso con cada una de las regiones determinadas por la Ley y con las provincias que las componían, definiendo, además, un presupuesto cuya distribución apuntó a la equidad, no modificó las condiciones de producción de la actividad teatral, por lo que sostuvo la precariedad estructural sobre la que se organiza aún hoy el Subsistema Alternativo. En este punto, recordemos que el ámbito de injerencia política y administrativa del INT era (y es) nacional lo que lo obliga a vincularse con sus pares provinciales de cultura, en nuestro caso la Secretaría (luego Ministerio) de Cultura de la CABA. Esto implicó, como ya observamos, que al principio del periodo analizado la relación entre la nación y la ciudad se proyectaba con múltiples coincidencias, pero a partir del cambio de gestión de gobierno de la CABA, en 2007, se tornó altamente conflictiva. En el caso de Proteatro, amén de la pertenencia a la propia órbita de la ciudad, también ya argumentamos el tipo de relación que se planteó desde el inicio de la gestión de Mauricio Macri con lxs trabajadorxs públicxs en general y con el campo de la cultura en particular por lo que no estuvo exenta de diferencias.

Otra cuestión que advertimos relevante es que, así como en la dinámica administrativa y organizativa del INT se instauraba una relación entre sus distintos representantes y lxs funcionarixs de los organismos provinciales que requirió para su desarrollo la elaboración de acuerdos que respetaran la independencia de cada jurisdicción y contemplaran sus necesidades y particularidades, en la CABA, la puesta en marcha de Proteatro aumentó la oferta de canales para la solicitud de fondos de una zona caracterizada por su disponibilidad de recursos económicos. El INT, si bien tenía (y tiene) una distribución presupuestaria regional, respondía a una mirada nacional que debía contribuir al territorio nacional con una distribución de sus recursos que compensara situaciones de vulnerabilidad e inequidad.

Ahora bien, si se debían respetar las necesidades y requerimientos particulares que atendieran la realidad de cada región y provincia, y el INT no debería reemplazar el accionar de los organismos subnacionales, hubiera sido deseable que este desarrollara hacia adentro del territorio acciones que se complementarían con las ya existentes. Pero en la CABA se dio al revés, siendo que además la ciudad no elaboró una norma que pudiera articular su perspectiva y comunidad destinataria con la norma nacional, sino que replicó exactamente la misma herramienta. Esto nos permite cuestionar la efectividad del instrumento porteño, en virtud de la evidente duplicación de la PSPO, a lo que se suma su falta de articulación con otras áreas

de competencia en la materia pertenecientes a la misma jurisdicción.

Reforzando lo dicho anteriormente, observamos que sin haberlo convenido de antemano y respondiendo cada organismo (INT y Proteatro) a dos gestiones de gobierno correspondientes a dos jurisdicciones distintas aunque superpuestas (nacional y porteña), implementaron una misma línea de acción destinada a la misma comunidad. Lejos de plantearse como acciones complementarias, se destacaron por su similitud. Es decir, que implementaron acciones redundantes entre sí. Amén de que cada norma siguió su propia lógica operativa y su correspondiente dependencia política, no desarrollaron una colaboración potenciadora sino que duplicaron acciones y beneficios. Si bien esto, no implica un menoscabo a la actividad teatral, en el campo de las acciones de gobierno la duplicación de áreas o herramientas es discutible y puede detectarse en el marco de su evaluación, que dentro de lo que se denomina ciclo de las políticas públicas, debe ser periódico.

En este último sentido, si pensamos en las fases en las que se desarrolla una política pública, la última fase es, al mismo tiempo, la primera pues una estimación de resultados implicará el análisis del problema que se había identificado al inicio del ciclo y que se pretendió abordar. Advertimos que hasta 2015, tanto la Ley Nacional N° 24800/97 como su homónima porteña N° 156/99 no habían sido revisadas ni evaluadas críticamente, lo que explica la sostenida duplicación de herramientas. Para modificar esto consideramos determinante la evaluación que permita identificar áreas no reguladas y vacíos normativos que pueden presentarse como desafíos futuros, por ejemplo, en el campo legislativo. Esto pone de manifiesto la importancia de analizar cuál es el rol del Congreso Nacional en el diseño y la planificación de las políticas públicas, así como su incidencia en la vida de la sociedad civil.

Otro aspecto problematizado, en tanto factor interviniente en las relaciones que analizamos, fue la génesis de la identidad del Subsistema Alternativo vinculada a una deformación de algunas concepciones en torno a la práctica teatral tomadas del Movimiento de Teatro Independiente (MTI) que ya trabajamos. En ese marco, nuestro planteo respecto de las implicancias de la existencia de las Sociedades Accidentales de Trabajo (SAT) como forma de organización para desarrollar las tareas que integran un proceso de producción teatral visibilizó aspectos que constituyeron la base de la condición precaria en la que los colectivos teatrales se desempeñaban. Así, esta forma de asociación comunitaria llamada jurídicamente cooperativa, que fue modificada en 1973 en nuestro país a través de la Ley de Cooperativas N° 20337, al ser aplicada al campo del teatro independiente a partir de 1930 tomó del texto mismo de la norma la génesis de sus carencias. Aquí, vale aclarar que la Ley

de Cooperativas tuvo como objetivo reemplazar (el término correcto es abrogar) a la Ley de Sociedades Cooperativas N° 11388 vigente desde 1926, incorporando además las disposiciones de la Ley N° 19219 sancionada en 1971 que había creado el Instituto Nacional de Acción Cooperativa. Entonces, volviendo a nuestro análisis, en él arribamos a dos cuestiones que explican la distorsión.

La primera cuestión se refiere a que según la Ley de Cooperativas se reconoció legalmente esta forma de organización como un modo de configuración social y económica. Y conforme la actualización reglamentaria realizada por el Congreso de la Alianza Cooperativa Internacional (ACI) en 1995 en Inglaterra, la cooperativa fue definida como una asociación voluntaria de personas independientes para satisfacer necesidades económicas, sociales y culturales comunes por medio de una organización de propiedad colectiva que era cogestionada de manera democrática. A su vez, estas cooperativas se nutrían de la participación económica de sus asociados como de su trabajo; es decir, que la subsistencia era un aspecto relevante. Esto significa que el sustento era un punto importante para el movimiento cooperativo.

En este sentido es que realizamos nuestra segunda observación. El MTI tomó del movimiento cooperativo la organización colectiva y democrática en pos de un propósito común, social y cultural; pero de la dimensión económica asumió el usufructo del trabajo de sus integrantes, descartando la preocupación por el sustento. De hecho, la conducta fue completamente opuesta. Así, el Subsistema Alternativo “olvidó” el horizonte social y el de la sustentabilidad y se apropió, sin tener plena conciencia de dicho acto, de los objetivos culturales y de una forma de trabajo no pago del MTI, cuyo carácter injusto quedó velado por su condición de militancia de antaño que pervivió como un aspecto más vinculado a su folklore que a su contenido político.

Estas deducciones las tomamos de las formas de producción de lxs teatristas o colectivos que conforman nuestro corpus, cuyas prácticas indagamos no para analizar la especificidad de su producción artística sino como medio para reflexionar en torno a dichas formas de producción teatral desde una perspectiva tanto práctica como ideológica. Y en el mismo sentido, consideramos las obras no como producto a analizar sino como un medio para observar relaciones. Es decir que para nosotrxs, las obras no fueron resultados, sino evidencias de formas de producción. Todo ello nos permitió hacer visible una necesidad histórica de organizar la práctica resignificando el propio pasado teatral para proyectar el presente a nuestra imagen y semejanza. Consideramos que historizar la práctica armando un

tejido colectivo puede estimular a lxs teatristas a alcanzar la autoconciencia como trabajadorxs del arte y la cultura. Es esta percepción la que les permitiría exigir una intervención estatal que impulse normas que garanticen derechos en lugar de otorgar beneficios. De otro modo, la demanda de intervención estatal en la creación artística seguirá profundizando la precariedad y reproduciendo relaciones asimétricas y desiguales.

Los interrogantes en torno a la identidad de lxs artistas nos permitieron abrir la posibilidad de discutir la autogestión tal cual era concebida, es decir, como un remiando para la miseria, y convertirla en una herramienta que articulada con otras podría desarrollar nuevas formas de creación independientes y autosustentables. Esta reflexión resulta de lo que advertimos al observar la forma de producción de Periplo Compañía Teatral. El abordaje del trabajo de este colectivo teatral, que en sus más de 20 años de trayectoria artística ininterrumpida creó obras para las que elaboró siempre un diseño de producción particular, nos permitió preguntarnos si era posible darle otro sentido a la independencia. Nos referimos a que el trabajo observado en la mencionada compañía, respecto de la autonomía y la autosustentabilidad como una posibilidad real motivó la reflexión en torno a la necesidad de una toma de conciencia respecto de nuestra identidad de origen como nación dominada y dependiente. Esta alusión al colectivo Periplo Compañía Teatral, la tomamos como ejemplo singular de una conducta que organizada en una forma de asociativismo que no es la cooperativa, pudo desarrollar un trabajo de independencia creativa que articuló con diversas herramientas de apoyo tanto de la gestión pública como privada; siempre en el contexto del Subsistema Alternativo y en el ámbito porteño.

A lo mencionado, sumamos un aspecto más como emergente de las relaciones analizadas. En el recorte temporal analizado nos encontramos con un período en el que la producción ejecutiva, como función, creció a través del reconocimiento y la creciente visibilización dentro de los elencos; nos referimos a que en la organización interna de los colectivos comenzó a identificarse la figura del/la productor/a. De esta manera, dicha función inició un camino como campo de acción profesional reconocido en el marco del Subsistema Alternativo. Para ello, basta observar su consignación en las fichas técnicas de las cientos de obras estrenadas en el período. Si bien la función de producción luego empezó a ser incorporada en los planes de estudio de las instituciones de formación en artes escénicas, faltará todavía un tiempo largo para que se reconozca su valor. Para ello, entendemos que es preciso reconocer en nuestras formas de hacer, de crear y de producir, comportamientos sociales que son identitarios; y es dicha admisión la que nos brindará herramientas más

sólidas para el análisis.

Pensamos que toda práctica tiene una lógica, toda producción una forma de consumo (en un sistema capitalista) y todo hacer tiene su modo de actuar casi inseparables. Este razonamiento nos permite considerar a la producción teatral, valga la redundancia, como un pensamiento que no se piensa sino que se pone en acto. Lo que queremos decir con esto es que la producción teatral en el Subsistema Alternativo operó como un dispositivo automático que permitió mantener la actividad en el tiempo sin que ninguna variable o agente la cuestionara o modificara. Este doble carácter de esencia invisible pero necesaria, de la función de producción, vuelve imperioso dar cuenta de ella para reconocer en la forma de sus prácticas los indicadores de una multiplicidad de modos de hacer, pensar y actuar.

Sabemos que la cultura legitima y valora pero también desplaza e invisibiliza, y siempre opera dominada por el pensamiento hegemónico que puede imponerse proviniendo de fuerzas internas (nacionales) o externas (extranjeras). Ambas, en países dependientes como el nuestro, además, funcionan en franca complicidad. Este marco político y social, convierte a nuestra sociedad en un territorio fértil para las tensiones, por lo que se requiere que los distintos agentes intervinientes promuevan el equilibrio o la disminución de la conflictividad a través del diálogo y la intervención consensuada. En el campo teatral consideramos la cuestión identitaria respecto de la historia de nuestro teatro nacional y su relación con los modelos sobre los cuales la gestión pública de la cultura se ha reflejado, como un aspecto estructural.

El análisis de la denominada PSPO que hemos realizado, nos permitió evidenciar que esta herramienta se dirigió a contener una forma de organización afín a un movimiento teatral (el MTI) que en los años en los que se sancionaron las leyes que la promovieron, así como en el período que analizamos, ya no existía como tal. A la vez, los destinatarios reales de los instrumentos de apoyo respondían a un modo de organización y de relación que eran inestables, dinámicos y distantes de una adscripción ideológica homogénea por lo que establecer un consenso también fue problemático.

Ahora bien, a la luz de la investigación realizada podemos pensar en que si bien no es posible elaborar un modelo de producción que enmarque u homologue las formas en que se produce en el Subsistema Alternativo, observar las relaciones entre las formas de producción y las obras resultantes nos permitió identificar variables en común así como el entramado social y económico en el que estas operaban. El proceso de producción teatral es una construcción objetiva y subjetiva al mismo tiempo, una amalgama de hábitos, prácticas,

formas de interacción y cosmovisiones. Dar cuenta de esta estructura nos permitió considerar a las múltiples diferencias como características ontológicas que no deberíamos intentar homogeneizar. Esta perspectiva nos permite pensar en la posibilidad de desarrollar diversas herramientas orientadas a estimular la producción en sus diferentes etapas, contemplando proyectos con diferentes objetivos. Esto, además, podría habilitar la emergencia de nuevos e inéditos espacios de interacción, inserción, desarrollo y potenciación para lxs teatristas y sus proyectos.

En el marco de las relaciones analizadas, lxs diversxs teatristas consultadxs coincidieron en que la PSPO, como factor externo característico de la época, aceleraba u homogeneizaba los resultados de los procesos creativos, tornándolos veloces en términos negativos pues se acotaba el proceso de investigación en pos de cumplir una serie de requisitos formales. En cuanto a los primeros años posteriores a la recuperación de la institucionalidad en 2003, aluden que aquel fue un período en que se empezó a priorizar la gestión por sobre la creación, aumentó el interés de los diversos agentes del campo teatral porteño por la inserción en un mercado de bienes culturales, cobrando protagonismo el cálculo en torno al dinero que se ponía en juego; lo que se percibe, por parte de nuestrxs interlocutorxs, como una dimensión negativa.

En nuestra interpretación advertimos que la lógica mercantil (herencia neoliberal que permaneció en la estructura social) se hizo evidente en las siguientes variables: el modo en que las salas definían su programación guiándose por la venta de entradas, lo que implicaba la decisión de mantener una obra en cartel en virtud de su caudal de público; la realización de contratos de sala breves con el objeto de mantener en cartel una alternancia de estrenos¹⁸⁶; la programación de múltiples obras por día en una misma sala, obligando a una logística de montajes, desmontajes, ensayos generales y técnicos cada vez más breves¹⁸⁷; la excesiva preocupación de los elencos por los requisitos y parámetros de evaluación de los organismos que otorgan fondos públicos que requiere negociaciones a veces explícitas y a veces implícitas; el desempeño actoral (individual y colectivo) ligado a la proyección profesional y al éxito y vinculados, además, a ideas de estatus y de construcción de una carrera artística; la cantidad de funciones estimada no por la evolución del espectáculo sino por las exigencias de la sala y/o de los organismos de financiamiento, entre aquellas más ostensibles.

¹⁸⁶ Las funciones de estreno en el Subsistema Alternativo, dado su carácter inicial, siempre garantizan que la sala esté llena.

¹⁸⁷ Esto también obligaba a consensuar entre las obras programadas una planta de iluminación que no necesitara de grandes o complejas modificaciones. Lo que también se exigía en la escenografía. Esto claramente redundaba en un cambio ético y estético en cuanto a las decisiones de puesta en escena.

En la misma dimensión de análisis encontramos que la invisibilización de la producción teatral como práctica estructural en el Subsistema Alternativo es un correlato del modo en que dicha práctica se ejerce. La función de producción no es visible en la obra porque lo necesariamente visible es la obra misma como totalidad. Para que el espectáculo pueda ser exhibido, no debe advertirse la trama que lo articula. Vale aquí un ejemplo ramplón: es como si observáramos una vestimenta y buscáramos su costura, ésta no suele ser perceptible. La costura en la indumentaria cumple la misma función que la producción teatral en un espectáculo, une las partes que la componen dando forma a la prenda. Así la producción permite que la obra aparezca, al ubicarse la primera en las sombras. Del mismo modo que la trama en un tejido, su razón de ser es su invisibilidad.

Por otro lado, esta condición de imperceptibilidad también se da en la estructura ideológica que subyace a la lógica mercantil cuando se vincula con el campo de la cultura y las artes, y dentro de este último con las artes escénicas. Consideramos que esto hace que se sostengan (no siempre de manera consciente) estructuras ideológicas que como sombras de una lejana situación pasada se imponen. Así, operan sobre la subjetividad forzando de manera invisible la adopción de patrones externos a la práctica que inciden en la valoración de los diversos objetos, sujetos, expresiones y conductas. De este modo, entendemos que promover la autoconciencia en torno al origen material e ideológico del carácter precario de nuestras formas de creación y producción, es un primer paso hacia un principio de transformación en el reconocimiento de la actividad teatral local desde una perspectiva situada.

Otra cuestión observada, entre 2003 y 2015 en el Subsistema Alternativo, fue la existencia de dos situaciones contradictorias y vinculadas entre sí. Nos referimos al nexo entre las relaciones de producción y la vigencia de la PSPO cuya existencia y puesta en práctica legitimó la fragilidad de dichas relaciones pues se estructuró sobre ellas. Nos referimos a que el Subsistema Alternativo contemporáneo se desarrolló y consolidó sobre esta anomalía puesto que las condiciones de producción precarias tuvieron un rol constitutivo en su estructura. La PSPO asumió esta configuración y se erigió sobre ellas. Entendemos que así se instrumentaron las relaciones y se consolidó un sistema perverso para los artistas pues el Estado simuló un consenso sobre la actividad teatral alternativa, ocultando deficiencias y diferencias internas. Arribamos a esta deducción gracias a que en el transcurso de la caracterización de las variables que componen los ejes diacrónico y sincrónico, nos propusimos salir de las superestructuras para desglosar los mecanismos materiales (cuya base es económica) que operaban detrás de un discurso basado en la pertenencia, en virtud de una

cuestión hereditaria que determinaba la relación con el MTI.

De este modo, sostenemos que la debilidad y la precariedad de las relaciones de producción constituyeron la base estructural que posibilitó, durante el período estudiado, el desarrollo del Subsistema Alternativo que fue largamente interpretado como un virtuoso crecimiento. Resumiendo, estas relaciones de precariedad, en tanto no se cuestionaron, se profundizaron en la lucha por una intervención estatal demandada tanto a nivel nacional como porteño, que aceptó las condiciones preexistentes de todas las variables y los agentes del campo teatral sin cuestionamientos. En otras palabras y si hiciéramos un paralelo con el desarrollo del sistema capitalista mundial podríamos plantearlo con el modo en que se dio el vínculo entre las relaciones de producción esclavistas a las que fue sometida la población afroamericana y el sistema capitalista moderno, siendo las primeras la base estructural que permitió y posibilitó el desarrollo de las segundas. Una condición de base violenta y perversa interpretada como crecimiento, desarrollo y progreso.

Las consideraciones realizadas en torno a la PSPO para la que dedicamos un capítulo completo se fundan en la relevancia que entendemos que debe tener el Estado en un país con altos grados de desigualdad, que ostenta relaciones de dependencia en sus vínculos internos tanto a nivel jurisdiccional entre sus provincias como dentro de la CABA en los barrios que la conformaban. Y específicamente respecto de esto último, los conflictos sucedidos permitieron por un lado, avanzar en la implementación de regulaciones cuya ausencia o antigüedad invisibilizaba la debilidad de las condiciones de producción que caracterizaban a la actividad teatral; y por otro lado, pusieron de manifiesto la importancia de la práctica en la identidad teatral porteña, así como en el volumen y la calidad de la producción exhibida. Todo esto nos permite pensar en la necesidad, no resuelta en aquella época, de que se establezcan lazos entre las instituciones públicas de formación, las herramientas de fomento y el vínculo con los espacios de creación y exhibición. Esta perspectiva de articulación la fundamos en la idea de no pretender una solución sintética, sino apelando a la estrategia ya descrita de desconfiar de lo dado, desmenuzando aquello que hay detrás del discurso de la obra exitosa, del reconocimiento profesional, de la alta productividad que permita visibilidad constante de jurados, de directorxs y de programadorxs de festivales.

En el análisis desarrollado, las definiciones, caracterizaciones y la puesta en relación de las formas de producir y las obras resultantes nos permitieron problematizar concepciones, hábitos, prácticas, significados y criterios de legitimidad que incidieron en el desarrollo de la actividad teatral y se evidenciaron no sólo en la PSPO del período sino en otras acciones en

las que se manifestó la intervención estatal como por ejemplo: apoyos a la movilidad, a la creación u otras formas de fortalecimiento o reconocimiento. En este caso y a la luz de lo observado en el transcurso del período, advertimos lo indispensable que se vuelve efectuar una revisión del estado de aquella necesidad o problema que motivó dicha política pues consideramos que de ese modo será posible habilitar una nueva herramienta, modificar la existente, continuarla o darla por finalizada.

En el campo de las políticas públicas, la evaluación que ya mencionamos es la que permite introducir cualquier variación que responda a un cambio de contexto dentro una determinada problemática o bien del surgimiento de un nuevo problema, y al mismo tiempo introduce una de las formas de control de los actos de gobierno que retroalimenta la gestión pública. En el ámbito porteño, esta relación es de vital importancia y su resolución implica una puesta en común de perspectivas que sólo podrá resolverse en una conversación que involucre a todxs lxs agentes que formen parte del Subsistema Alternativo.

Por lo dicho hasta aquí, consideramos que entre 2003 y 2015 se produjo a nivel nacional, una importante producción escénica que sostuvo formas que aún hoy requieren ser interpeladas. La reafirmación de la hipótesis de que cada obra define su modo de producción nos alejó de la idea de elaborar un modelo general de análisis que oficiara de paradigma. Pero al dar cuenta del entramado de relaciones que se establecen en un proceso de producción de obra notamos que un espectáculo es el producto de un proceso estructurado sobre una multiplicidad de factores dinámicos y diferentes en cada proyecto. Y, si bien afirmamos que a cada proyecto le corresponde una forma de producción, hemos identificado denominadores comunes en todas las obras y en los discursos de nuestros entrevistadxs que nos permiten desarrollar una propuesta metodológica que consiste en cuatro variables que consideramos que se deben tener en cuenta a la hora de abordar el análisis de un sistema o subsistema teatral.

Puesto que estructuramos nuestro análisis diferenciando los factores externos e internos que constituyen las formas de producción, establecimos la relevancia de la actividad de producción a partir de su función articuladora pues enlaza todos los componentes que participan de un proceso de producción; ésta es la primera variable. Para definirla introdujimos una nueva perspectiva no sólo en torno al análisis de la práctica teatral (a través de nuevas categorías de análisis teórico-metodológico) sino respecto de las políticas públicas destinadas a su fomento. En este sentido consideramos para nuestro planteo, analizar las relaciones entre los modos de producir y las obras no en función de un proyecto o un artista

sino a partir de las circunstancias en las que se dió el proceso de producción, entendido este como un fenómeno cultural que se da por encima de lxs teatristas. Pensamos en la relación entre las formas de producir y las obras como un proceso en constante movimiento. Y del mismo modo, entendemos que la acción de producir es una función que se ejerce, independientemente de si lo hacen una o varias personas. Ella cumple un rol estratégico y fundamental cuya particularidad está dada por el carácter bidimensional que le permite abarcar tanto a los factores externos como internos analizados.

La segunda variable corresponde a la ubicación del objeto de análisis en su contexto histórico, social y político, y en la definición de este como factor fundamental. Contemplar la articulación de las gestiones de la nación y la ciudad, en virtud de su incidencia en esta última, fue determinante dadas las particularidades del perfil de la gestión de gobierno entre 2007 y 2015, y los sucesivos conflictos que la precedieron y la acompañaron en la administración de los recursos públicos. Los discursos hegemónicos en términos de gestión cultural también forman parte de esta dimensión; nos referimos a la implementación de políticas económicas de ajuste estructural bajo una “supuesta” agenda global de desarrollo promovida por organismos multilaterales de financiamiento. Un ejemplo de esto último es el concepto de “desarrollo humano” promovido por el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) utilizado como tecnología social de acción cultural, o mejor dicho y sin eufemismos, como instrumento de dominación cultural que permitía instaurar órdenes gerenciales estructurados bajo preceptos tecnocráticos y administrativos. Otro ejemplo es la incorporación de diversos agentes privados en la gestión de los recursos públicos, con la implementación que esto implica de su idiosincrasia en áreas que deberían responder a una lógica distinta a la de la maximización de ganancias. Otra variable es la duplicación de herramientas aplicables sobre un mismo territorio en virtud de la superposición jurisdiccional.

Volcando las descripciones estructurales detalladas al Subsistema Alternativo, observamos que si un colectivo teatral se embarcaba en un proyecto de experimentación, cuyo proceso, luego, se transformaba en el montaje de una obra, inevitablemente debían reubicar todas las variables y roles velozmente para recuperar el tiempo que las instituciones de financiamiento considerarían perdido o bien no apreciarían en una evaluación de solicitud de fondos. En una lógica mercantil, todo proyecto, persona y espacio se volvía un producto consumible pues quien asume el rol de solicitante se somete a presentar un producto a un tercero. En síntesis, la hegemonía de lo mercantil como centro de significación social se hizo evidente en las expresiones artísticas, los criterios estéticos y los sentidos culturales del gusto;

y así predominó como patrón determinante de aquello que era considerado aceptable, valioso o deseable y que operó en los criterios de evaluación de los organismos públicos.

Por otro lado, encontramos que la debilidad a la que contribuyó la PSPO en su relación con la práctica teatral estuvo dada en tanto las consideraciones que estructuraron su elaboración, respondieron, por un lado a criterios de utilidad, de economía y ética que no pertenecían a su mismo universo simbólico o cultural; y por otro lado, se basaron en preceptos adoptados de un pasado que ya no representaba a la realidad concreta de la actividad. Aquí, destacamos la tercera variable a tener en cuenta: la relación con el Estado en términos de intervención. Esto, lo consideramos, no sólo a partir de la elaboración de políticas públicas a cargo de los organismos sectoriales sino de una potencial sinergia con las instituciones públicas de formación artística. Estas últimas, en tanto espacios también públicos y estatales, tienen la responsabilidad de establecer acuerdos que promuevan la creación de nuevas áreas destinadas a la práctica del oficio. Pensamos que los contenidos programáticos deben contemplar acciones previas a la finalización del período de formación o cuya planificación tienda a una futura inserción laboral una vez finalizados los estudios. Esto implicaría una intervención estatal desde otro ángulo y permitiría repensar la práctica desde la perspectiva del desempeño del cuerpo docente, la organización de los contenidos curriculares y su articulación con el campo profesional. Basta referir el ejemplo utilizado en el Capítulo 4 para recordar el hecho de que la Escuela Municipal de Arte Dramático (EMAD) tomó nota de un cambio de época y reorientó la formación de sus estudiantes brindándoles herramientas que les permitieran autogestionar sus proyectos.

Entonces, y dado el consenso que existe por la consideración de lxs teatrístas como trabajadorxs del arte y la cultura, evidenciado en la cantidad de estudios en torno a la materia referidos oportunamente y la nueva legislación específica de los años posteriores al período analizado (por ejemplo de la Ley del Actor N° 27203/15), entendemos que es posible discutir la mencionada “titularidad” a la que Víctor Abramovich hace referencia como herramienta que apunte a modificar el estado de cosas; entendiendo a dicha “titularidad” tanto simbólica como prácticamente. Cuando nos referimos a lo simbólico, hablamos de la necesaria toma de conciencia de lxs mismxs artistas como una actitud que pueda desnaturalizar la idea hegemónica de que su trabajo está más vinculado a una idea romántica del arte que al mundo del trabajo terrenal. Y, en términos prácticos, nos referimos a procurar la visibilización de su fuerza de trabajo como tal, evidenciando el modo en que la autogestión encubre su carácter precario.

En ese sentido, estimamos como una acción imperiosa colocar la discusión en la agenda pública con el fin de proyectar soluciones que pudieran traducirse en modificaciones de las herramientas vigentes o bien en la creación de nuevos instrumentos. Apelamos a esto último pues entendemos que la legislación del período, y que aún sigue vigente, carece de respuestas para las demandas del siglo XXI, y consideramos necesario discutir enmiendas y reformulaciones que contribuyan a resolver las tensiones existentes entre la normativa y la práctica. Como dice Abramovich es fundamental cómo se define desde el Estado el problema a enfrentar, a quiénes se escucha para definirlo, cómo se ubican la esfera pública y la privada, cómo se formula y evalúa la intervención en función no sólo de lo que es efectivo y adecuado sino también en virtud de lo que el Estado debe o no debe hacer, y sobre qué reglas se organiza una institucionalidad que le de sustento a su intervención. Y es partir de lo dicho anteriormente que es posible plantear la redefinición de problemas, actores intervinientes e interlocutores válidos con el objeto de discutir nuevas formas de la institucionalidad.

Considerar la práctica teatral en tanto actividad laboral en los instrumentos de fomento, adoptando en esta consideración la perspectiva de derechos, permitiría repensar las herramientas de apoyo contemplando a la actividad teatral en toda su complejidad: como expresión artística y cultural, como actividad laboral, como campo de estudios e incluso modo de vida. Vale aclarar que la normativa que se elaboró en un período posterior al abordado, si bien textualmente contempla y protege los derechos laborales y sindicales de lxs teatrístas, según hemos tomado conocimiento somero no parecen haber sido asimiladas por la PSPO. Por ello, consideramos que una discusión profunda en torno a las políticas de fomento de la actividad teatral requiere, como mencionamos en párrafos anteriores, involucrar a las instituciones de formación artística y cultural y vincularlas al mundo del trabajo, haciendo partícipe además a las nuevas organizaciones que han surgido de la sociedad civil y que nuclean a dramaturgxs, directorxs, productorex y profesores independientes de teatro. Entre las más recientes se encuentran: la Asociación Profesional de Productorex Ejecutivxs de las Artes Escénicas (APPEAE), la agrupación Profesores de Teatro Independiente (PIT), la Asociación de Profesionales de la Dirección Escénica Argentina (APDEA).

Consideramos esclarecedor advertir la configuración de la práctica teatral tanto en perspectiva de la PSPO como de lxs artistas y de la relación entre ambos, con el objeto de no desconocer las condiciones materiales de producción en términos de causalidad. Esto nos permitió desalienar la práctica y poder pensar en una necesaria revisión integral de los modos de producción del Subsistema Alternativo. Estimamos que para un diseño situado y una

ejecución efectiva de políticas públicas es menester elaborar formas de producción propias, construidas según parámetros afines a una realidad concreta y local. De ese modo podremos dejar de reproducir concepciones ajenas a la realidad concreta del Subsistema Alternativo. En el sentido de lo dicho es que planteamos como cuarta variable a observar en el análisis de un subsistema teatral, la cuestión identitaria.

Para ello, el planteo de Bourdieu respecto de un “espacio de posibilidades” según sus “problemas” y sus “referencias” nos permitió pensar en los vínculos con el MTI explicitados en el Capítulo 2. Así, observamos que aquel movimiento tomado como “referencia” identitaria no sólo en la autopercepción colectiva del Subsistema Alternativo sino también en su legitimación institucional, dando por sentadas diversas formas históricas de la práctica, se convirtió en un “problema”. En virtud de que sostenemos que las condiciones generales de producción de una sociedad son determinantes de las condiciones de producción artísticas, ello nos permite inferir que sus hacedorxs no podrán evitar expresar las contradicciones que lxs rodean. Desde nuestro punto de vista, problematizar esto se constituye en un principio potenciador.

Y dentro de este mismo aspecto, la centralidad del factor humano en el proceso de producción teatral nos hace considerar que se comete un error metodológico cuando se plantea un análisis que descompone un proceso de producción teatral en términos de cadena de valor, pues de ese modo se lo asocia a una actividad productiva para la que se utilizan herramientas de evaluación de costos y de rendimiento vinculadas a parámetros que ponderan la maximización de una inversión. Consideramos que esta concepción no corresponde aplicarla al universo del Subsistema Alternativo. Y en la misma dirección, cuando se ubica a la producción escénica dentro de un denominado “mercado” de bienes simbólicos, creemos que, en tal caso, se debería hacer mención a un mercado informal¹⁸⁸ puesto que presenta, en alguna de las variables que la integran, cierto grado de irregularidad respecto de las normas que lo rigen.

Lo dicho se vincula con la discusión que planteamos en torno a las SAT y a la necesidad de no asimilar dócilmente los supuestos que estructuran las categorías preexistentes que estas imponen, sino advertir acerca de la urgencia de analizar críticamente los discursos que circulan en torno a la organización cooperativa como alternativa, de modo de ponderar en su justa medida las implicancias de asumirla como expresión de la autogestión. Esto se

¹⁸⁸ En términos coloquiales podríamos hacer referencia a un “mercado negro” pero nos rehusamos a seguir utilizando la denominación “negro” con tintes negativos en pos de evidenciar que el lenguaje es una herramienta de construcción y deconstrucción.

relaciona directamente con un período de persistencia neoliberal en ciertas concepciones, lo que se mantuvo invisibilizado. Nos referimos al contexto social previo al 2003, en el cual el sujeto había sido desechado incluso como fuerza de trabajo pues al haberse reducido a su mínima expresión el mercado laboral casi no existía cadena productiva en la que pudiera insertarse. Así su identidad, como trabajador, se transformó en una mera mercancía; de sujeto de derechos se había convertido en objeto de intercambio.

Amén de la recuperación institucional sucedida en 2003, cierto marco social invisible siguió subsumido al mercado. Contra ello y como acto de resistencia a la idea del cuerpo como mercancía entendemos la reacción de la “actuación soberana”. Esta perspectiva ideológica piensa a la actuación desde la recuperación de la corporalidad y del sujeto como productor de sentido desde ese cuerpo y como centro del acto creador, restituyéndole su esencia alejándolo de las expectativas del resultado, el efecto y el éxito. Es decir, priorizando la expresión y el lenguaje, entendiéndose estos como actos de libertad.

En cuanto a nuestro planteo inicial, no pretendimos una respuesta categórica. Nos abocamos a la tarea de establecer interrogantes, precisando actores, variables y estructuras que nos permitieran avanzar en el camino de la identificación de problemas, cuestionando hábitos y categorías, poniendo en relación a cada uno de ellos con el objeto de desnaturalizarlos. En ese camino, la descomposición por etapas y la identificación de componentes en un proceso de producción nos permitió dar cuenta de un cambio cultural en el quehacer teatral que implicaba que la creación artística y su producción ostentaban tareas cada vez más individualizadas, o mejor dicho, con mayor grado de especialización cada una respecto de la otra. La manera en que se produjo la división del trabajo según la concepción técnica del capitalismo, es decir, el modo en que se fragmentaron las tareas necesarias para elaborar un producto pareciera demostrar que se produjo una “Taylorización” de la producción escénica.

Con esta última adjetivación nos referimos a que el proceso de producción se fue complejizando, empezando a diferenciarse los rubros o disciplinas como dirección, escenografía, vestuario, música o coreografía a través de la adquisición de una mayor autonomía, y a su vez, también se produjo una distinción entre el diseño y la realización en aquellas categorías que implicaban algún tipo de confección. Este grado de especialización se dió a la par del crecimiento de diversos espacios de formación específica y de su legitimación por parte de los colectivos teatrales, que se alejaron completamente de aquella idea de antaño que suponía que el diseño y la realización de todo aquello que el espectáculo demandaba sería

resuelto por el mismo grupo. Así, nos encontramos con nuevos espacios de validación en una diversidad de instituciones, y nuevas formas de organización entre artistas, técnicos y productorxs culturales que establecieron entre sí relaciones dinámicas y complejas dada una asimetría que ya describimos oportunamente.

Para finalizar, nos interesa delimitar dos cuestiones a las que hemos arribado con miras a una necesaria y futura interpelación. La primera tiene que ver con la legislación que enmarca la reglamentación a la que nos hemos referido. Para ello, entendemos que el desafío siempre implica, o bien abordar lo no contenido en la normativa precedente y que aparece como novedad; o retomar normas en vigencia a partir del descubrimiento de falencias u omisiones que en la práctica han operado en detrimento de la actividad misma que intenta promover. Y fue el desarrollo de nuestro trabajo el que nos fue sugiriendo la necesidad imperiosa de realizar un análisis profundo del marco normativo sobre la actividad teatral, aún pendiente en el campo de la investigación académica.

Como ya advertimos, consideramos que observar las normas sectoriales vigentes (Leyes N° 24800/97 y N° 156/99) en virtud de su aplicación y su efectividad en el transcurso del período analizado requiere, además, la incorporación de diversos puntos de vista que emanan de otras reglamentaciones previas y posteriores a estas, específicas y/o intersectoriales, con el objeto de establecer discrepancias entre la norma y su objeto, desfasajes entre la perspectiva en torno a la práctica y la práctica misma, nuevas demandas y la ausencia de herramientas orientadas a su satisfacción, o bien, nuevas formas de ejercer la actividad que por su propio desarrollo temporal no se encuentren reguladas. Todo ello constituye una apertura a nuevos desafíos a futuro en el campo legislativo. Y en relación con esto, observamos la importancia de poner en perspectiva el rol del Congreso Nacional en la gestación de las políticas públicas, así como su incidencia en el desarrollo de la vida social pues tenemos en cuenta que todo proceso legislativo se da (en democracia) en el campo de la negociación, la búsqueda de alianzas y las movilizaciones. Es decir que, en un territorio esencialmente conflictivo, los distintos actores sociales involucrados deben relacionarse en pos de la armonización de los intereses de una sociedad plural en un marco de respeto y defensa de la institucionalidad.

En el proceso de esta investigación hemos reflexionado en torno a los problemas teóricos y prácticos de la política desde la perspectiva de la gestión cultural pública. Para ello, adoptamos la concepción del conflicto como esencia de la vida política, lo que le brinda una cualidad estimulante; es decir, que ese aspecto positivo se da cuando no intentamos

suprimirlo, sino que lo adoptamos como un tipo de vínculo inherente al diálogo entre la actividad teatral y el Estado. Así, plantear una nueva relación entre estos dos actores sociales en tanto partes en conflicto y entendido su vínculo como un tipo de relación nosotros-ellos en la que cada antagonista admite la inexistencia de una solución categórica, nos permite proponer que cada uno tenga una nueva mirada respecto del otro. Esto les permitiría volver a reconocerse asumiendo un cambio de posición, determinada por la modificación de la coyuntura espacio-temporal. Así, se pueden asumir los nuevos parámetros, proponer nuevos acuerdos que deberán ser legitimados y desarrollar nuevas relaciones de poder que configuren una estructura inédita del Subsistema Alternativo.

La Ley Nacional de Teatro se pensó en un contexto social y político en el que primaba la perspectiva privatizadora de toda actividad. El diseño de la estructura del INT en sus inicios, pareciera haberse desarrollado sobre la idea de una práctica privada, lo que evidencia aún más la coyuntura en la que se dió su creación. Posteriormente, la ley sancionada en la CABA la adoptó como modelo. Ambas emergieron en un fin de siglo en el que cada organismo, espacio y área pública tercerizaba sus actividades bajo el engañoso eufemismo de una necesaria “modernización” aunque al mismo tiempo las artes se seguían nombrando con categorías decimonónicas. Entonces, la primera pregunta que abre el juego de esta temprana proyección a futuro es ¿Qué pasó en aquella primavera democrática de los ‘80 que cobró una inusitada fuerza la demanda de intervención estatal en la actividad teatral? Luego y volviendo al período que nos ocupa en el presente trabajo, el gobierno nacional definió una voluntad colectiva en su proyecto de intervención estatal y una forma de representación que planteaba a la expresión artística como un derecho cultural a ejercer. Conforme esta perspectiva, pensar en clave de derechos culturales aparece como un abordaje amplio y abarcador que nos permite pensar a lxs teatristas del mismo modo que a los trabajadores de la cultura y las artes, y a la ciudadanía toda como titulares de derechos.

Recordemos que las normas analizadas legitimaron prácticas de una particular singularidad que estaban estructuradas sobre sistemas informales y vulnerables. Nacidas bajo el frío deterioro social de finales del siglo pasado, se mantuvieron inamovibles mientras las discusiones en torno a las condiciones de producción (y recepción) de las expresiones culturales, así como las concepciones de patrimonio material e inmaterial dejaron de ser compartimentos estancos o ideas cristalizadas. Ayer (como hoy) la dinámica de la vida social y el irreductible paso del tiempo las convirtió en una polémica que se reconfigura constantemente. Si bien determinar políticas públicas requiere lineamientos precisos, no

debemos olvidar que el objeto que se regula es una actividad dinámica y de compleja aprehensión. En ese sentido, el Subsistema Alternativo ha ofrecido sobradas pruebas, en el transcurso de este siglo, de la necesidad de reflexionar en torno al régimen legal de las cooperativas en el campo de las artes escénicas.

Al mismo tiempo, si bien no podemos negar que las políticas a las que aludimos han favorecido enormemente el crecimiento cuantitativo de la producción de obras nacionales, más de dos décadas después de la promulgación de ambas normas, es necesario recuperar los espacios de discusión. Sostenemos esto, no sólo con miras al fortalecimiento del campo teatral sino en la necesidad de elaborar nuevas perspectivas teórico-metodológicas que nos brinden una necesaria originalidad crítica y se adecúen a lógicas y prácticas de producción, exhibición y circulación contemporáneas.

Suscribimos así a un horizonte general con vistas a pensar el modo de elaborar políticas culturales inclusivas y justas, desde una perspectiva que entiende a la cultura como un derecho inalienable y considera al Estado como el mayor garante de que cada sujeto los ejerce de modo pleno. En ese sentido, no es posible gestionar políticas públicas sin conocer a los actores sociales involucrados, dialogar con ellos, indagar en el territorio en el que se desarrolla su práctica, reconocer sus hábitos, profundizar en la herencia que los produjo y con la que se relacionan, aún de manera inconsciente como ya observamos. Para ello, es imprescindible una revisión del mencionado marco normativo y relacionarlo con aquel que lo ha determinado, modificado o complementado antes o después de su vigencia, partiendo de un análisis de la práctica y de una reflexión en torno a la constante tensión entre dicha práctica y los instrumentos que la regulan.

En la misma dirección, basta mencionar normas previas como la temprana Declaratoria de interés nacional de la actividad teatral realizada el 14 de enero de 1959 (Ley N° 14800), publicada en el Boletín Oficial el día 30 del mismo mes, la declaración del Día Nacional del Actor (Ley N° 24171) sancionada el 30 de septiembre de 1992 y promulgada en octubre del mismo año o la creación del Consejo Provincial de Teatro Independiente (Ley N° 14037/09) entre otras. A ello, debemos sumar la reflexión en torno al contexto de emergencia de las leyes y cuáles fueron los presupuestos y demandas de aquella época para contrastarlos con el modo en que se desarrolla la actividad hoy. Para alcanzar esta mirada totalizante será necesario tener en cuenta la relación entre diferentes sistemas y subsistemas, los cambios en las formas de consumo y también en las formas de producción, las particularidades de los espacios de formación tanto de artistas como de docentes, etc.

Entendemos que es necesario realizar un profundo análisis respecto de la relación entre la actividad teatral y el Estado representado en uno de sus tres poderes, el Legislativo. Para ello, planteamos la necesidad de realizar un futuro abordaje colocando el foco en la forma de elaborar una política pública de orientación sectorial instrumentada en el trabajo parlamentario no sólo por parte del Congreso Nacional sino de las diferentes organizaciones de la sociedad civil que han participado y participan de sus debates a través de las demandas que manifiestan y le transmiten al primero. De este modo, damos cuenta de la relación entre la comunidad y sus representantes. La actividad legislativa, en un sistema de gobierno republicano, es uno de los brazos operativos del Estado por lo que entendemos que requiere de estudios precisos y de un planteo metodológico que nos permita articular perspectivas teóricas acordes e interdisciplinarias.

La legislación teatral en nuestro país marcó un cambio paradigmático en cuanto al fomento de la actividad, contemplando la diversidad regional y cultural de nuestro vasto territorio. Esta importancia, evidenciada en los diferentes programas que promovieron la articulación entre lxs teatrístas de las diferentes regiones a través de la realización de eventos y actividades locales demostrando una vocación federal, aún no ha sido examinada sistemáticamente. Y en el mismo sentido deberemos tener en cuenta la relación de una ley nacional con las normativas de las jurisdicciones subalternas. Ejemplo de esto último son las leyes provinciales que también tienen por objeto a la actividad teatral “independiente” sancionadas por Santiago del Estero, Entre Ríos, Buenos Aires, Córdoba y Misiones, entre otras.

La Ley Nacional de Teatro, la autarquía administrativa que se definió para el INT y su dependencia del Ministerio de Cultura de la Nación responden a, y son exponentes de, un proceso de décadas de lucha, de antagonismos internos respecto de la organización política y territorial del país, de la consolidación del Subsistema Alternativo en términos de reconocimiento institucional, de las concepciones del arte, la cultura y del teatro nacional, y de las formas de intervención estatal. Su análisis pormenorizado y su ubicación en un contexto histórico son imperiosos para dar cuenta de manera absoluta de la práctica. En cuanto a su desempeño ejecutivo, nuestro trabajo también abrió interrogantes en cuanto al funcionamiento de la autoridad de aplicación, el INT. Y respecto de este, nuevamente, abrimos una serie de preguntas: ¿Es posible que dicho organismo presentara problemas de coordinación intra e inter burocráticas? ¿Pudieron darse dificultades de coordinación en el sentido de la pregunta anterior? ¿Existieron deficiencias en las capacidades administrativas

y/o técnicas? ¿Tuvo el funcionamiento del organismo estabilidad institucional?

Por otra parte, y en relación con las afirmaciones que ya hemos hecho en torno a la política de subsidios a la producción de obra, observamos que el Estado nunca abandonó la mirada tutelar sobre sus destinatarios. Con ello aludimos a la diferencia que establecimos en el Capítulo 1 entre ser considerado “titular” de un derecho o “beneficiario” de una prestación por parte del Estado, pues lo primero da cuenta de la existencia de un sujeto activo con capacidad de efectuar una demanda legítimamente fundada, y al mismo tiempo, ser consciente de su grado de validez pues ello, además, determina su potencial exigibilidad. Todo ello con un alto grado de legitimidad formal. Y, a modo de interpelación a futuro, nos preguntamos si pudo haber sucedido algo similar respecto de la política teatral en particular como también sobre la política cultural en general. En este punto, creemos que puede encontrarse allí una potencial respuesta a las diversas problemáticas y conflictos que atravesaron la gestión del INT desde su nacimiento, a pesar de ostentar una forma de operar democrática y representativa en virtud de su gestión colegiada. Esto último lo observamos como positivo, en tanto permitió un desempeño descentralizado respetando y valorizando las particularidades de cada región y reconociendo la diversidad y la herencia como características de la identidad cultural nacional. Por ello, las regiones determinadas por la Ley fueron las siguientes: Región Centro: Provincias de Córdoba, de Buenos Aires y Ciudad de Buenos Aires; región NEA: Provincias de Chaco, Formosa, Misiones, Corrientes, Entre Ríos y Santa Fe; región NOA: Provincias de Jujuy, Salta, Tucumán, Catamarca y Santiago del Estero; región Nuevo Cuyo: Provincias de La Rioja, San Juan, San Luis y Mendoza; región Patagónica: Provincias de La Pampa, Río Negro, Neuquén, Chubut, Santa Cruz, Tierra del Fuego, Antártida e Islas del Atlántico Sur.

En otro sentido, la pregunta por las condiciones de producción dentro del Subsistema Alternativo también podría encontrar respuestas en un potencial análisis en profundidad del marco legislativo ya mencionado. Pues así como la Ley reconoció como agentes del campo teatral a artistas, público, técnicos, investigadores y docentes, legitimando y garantizando de manera orgánica su estatus, y esto lo observamos como un aspecto positivo; su política de acción sectorial pareciera no haber provocado una transformación estructural de la forma de producción de la actividad que resultara en la ampliación y consolidación del campo teatral en un marco de formalidad que además modificara positivamente el mapa de derechos culturales de Argentina. En este sentido, recordemos que cuando hablamos de problema estructural nos referimos a la precariedad de las condiciones de producción que ya hemos analizado y en

virtud de lo cual sostuvimos que el crecimiento del subsistema evidenciado en el período, en términos cuantitativos, se dió merced a una histórica e intangible precarización.

En términos de derechos culturales, revisar la legislación teatral es una acción clave para examinar cualquier herramienta que enmarque o se proponga encuadrar a futuro la inmensa diversidad de prácticas, sujetos y singularidades que involucran el campo de la producción teatral en el Subsistema Alternativo; y en dicho sentido, la precariedad es un aspecto central. Nos proponemos inaugurar el análisis sistemático de las leyes que regulan directa o indirectamente la actividad teatral; y hacerlo introduciéndonos en el debate parlamentario que se produjo con miras a la sanción definitiva de la Ley de Teatro en 1997 es el primer paso necesario. A ello, también será interesante agregar un abordaje desde el punto de vista presupuestario, pues observar las estimaciones financieras de un gobierno puede revelar una parte sustancial de su plan de acción, en tanto consideramos que toda política pública está determinada por la estructura económica que la hace posible.

En esta última dirección podemos anticipar nuestra concepción en torno al presupuesto público. Lo entendemos como un instrumento de múltiples caras; es decir, opera como herramienta de programación económica y social, de gobierno, de administración y constitucionalmente (su aspecto más reconocido) como acto legislativo. Entendemos que la mayor parte de las decisiones de un gobierno conducen a acciones que se manifiestan en el presupuesto, por ello suponemos que su observación puede brindar un aporte fundamental en el análisis de la función de gobierno en general y de cualquiera de sus áreas en particular, en este caso la gestión de la cultura. Todo lo dicho, en cuanto a la perspectiva de análisis a futuro, nos permitimos afirmarlo también tomando como objeto la Ley N° 156/99 de la ciudad de Buenos Aires, así como el trayecto entre su elaboración, debates transcurridos tanto en el seno de la comunidad teatral como en la Legislatura porteña, su sanción, su posterior reglamentación y las múltiples modificaciones que se le realizaron.

La segunda cuestión que nos interesa deviene del artículo N° 4 de la Ley N° 24800/97 por el cual se creó el Régimen de Concertación para la Actividad Teatral No Oficial con el objeto de otorgar subsidios para la producción de obra. Dicho régimen se extiende a tres tipos de beneficiarios. Y si bien al inicio de nuestro trabajo aclaramos que por los motivos oportunamente expuestos nos ocupábamos sólo de dos de estos destinatarios, los “grupos de Teatro Independiente” (art. 3) y los “espectáculos concertados” (art. 4), en el transcurso de esta investigación encontramos que aquel sujeto colectivo dejado de lado al inicio, las salas teatrales, también participó de la construcción identitaria del Subsistema Alternativo por lo

que proyectamos su análisis a un posible trabajo ulterior. Consideramos que los espacios escénicos merecen un abordaje particular pues a la luz de nuestra investigación y en virtud de nuestro trabajo de campo así como de diversos documentos consultados, su participación dentro del Subsistema Alternativo también contribuyó a sostener e invisibilizar las condiciones de precariedad existentes. Y esto lo sostenemos a partir de la siguiente argumentación.

Si bien los espacios no participan en el proceso de producción en términos de creación artística propiamente dicha, son utilizados como lugares de ensayo, de entrenamiento (previo acuerdo de alquiler) y en la mayoría de los casos, de exhibición pública de la obra producida. En cuanto a su rol en el ciclo de vida de un espectáculo, intervienen en las tres fases como espacio de trabajo, y al ser de gestión privada, además, esto los ubica en una zona particular pues tienen una gran injerencia en el proceso de producción pero no participan de la SAT, tampoco integran el colectivo artístico y la relación que establecen con este se remite a ser contratados como servicios de terceros. Entonces, para el Estado las salas sólo se identificaban como receptoras de líneas de subsidios específicas, destinadas a su sostenimiento en términos técnicos o artísticos, lo que incluía la financiación para adquirir o renovar su equipamiento pero no para solventar sus gastos de funcionamiento administrativo. De igual manera, eran beneficiarias de algunas exenciones impositivas dentro del ámbito porteño, como por ejemplo, la exención del pago de la contribución del impuesto de Alumbrado, Barrido y Limpieza (ABL)¹⁸⁹ conforme lo dispuesto por el artículo 12 de la Ley N° 156/99. Entonces, no son responsables de llevar adelante el proceso de producción pero sí intervienen en un rol de “proveedores” privados del espacio de trabajo.

Esta referencia a las salas se justifica cuando observamos su funcionamiento en relación con las obras que en ellas se producen y exhiben. Sabemos que la administración de cada espacio requiere una gestión administrativa y/o contable, tiene una mínima cantidad de empleados que cumple funciones de responsable de sala o administrativx; también puede contratar personal tercerizado para tareas de limpieza, unx jefx técnicx de sala y/o unx operadorx. En este pequeño pero significativo universo se dan un tipo de relaciones laborales también asimétricas y que replican las condiciones de producción informales que se dan dentro de los colectivos teatrales, aunque lejos de los parámetros que rigen la conformación de una SAT. La invisibilización de este tipo de vínculo que también evidencia una condición

¹⁸⁹ Tributo obligatorio para los contribuyentes de la CABA cuyo órgano recaudador es la Administración Gubernamental de Ingresos Públicos (AGIP).

precaria, se ilustra perfectamente en el siguiente extracto de una entrevista¹⁹⁰ efectuada a un reconocido director teatral, también dueño de una renombrada sala perteneciente al Subsistema Alternativo en el período analizado. La nota fue realizada en 2005, durante el conflicto desatado en los espacios culturales porteños a raíz de la tragedia de Cromañón. La discusión vigente, en torno a la cuál gira la entrevista, tiene que ver con el tipo de figura legal que en la legislación de la ciudad de Buenos Aires existía en ese entonces y que no contemplaba a las salas alternativas ni al tipo de actividad que estas albergaban. Las palabras del director son las siguientes:

(...) Nosotros reivindicamos los 75 años de la escena independiente (tomados desde la conformación del Teatro del Pueblo, conducido por Leónidas Barletta, sin olvidar los aportes pioneros de Teatro Libre, Teatro Experimental de Arte y El Tábano, entre otros grupos). La dificultad para encontrar la figura legal se debe no sólo a la pachorra de la gente (de teatristas y funcionarios) sino también a que la nuestra es una actividad no rentable. A los independientes nos cuesta recuperar lo invertido en una obra. Eso cuando va bien. Y si nuestro trabajo no genera ganancias, ¿para qué, digo, nos van a tomar en cuenta? Uno, como dueño de este tipo de sala, casi no tiene empleados, por ejemplo. Tiene colaboradores transitorios o voluntarios. ¿Qué normas legales nos aplicarían en estos casos?” (2005)

El entrevistado se identifica plenamente con la perspectiva del Teatro del Pueblo fundado en 1930, lo afirma en 2005 y manifiesta así una mirada cuya singularidad, habida cuenta de las características del MTI, las del Subsistema Alternativo y las del contexto porteño que describimos oportunamente, nos permite plantear las siguientes cuestiones: ¿qué quiere decir cuando sostiene que “casi” no tiene empleados? ¿Qué implica la condición de “colaborador transitorio” o “voluntario” para denominar un vínculo que es claramente laboral? Si afirma que una obra genera ganancias “cuando va bien” y luego afirma que “no genera ganancias”, entonces ¿genera ganancias? ¿Son ganancias “transitorias” o “casi” ganancias como los empleados? En el final de la cita, que también es el cierre de una breve entrevista que opera como corolario ejemplificador del conflicto descrito en el texto citado, el director alude a la relación laboral entre la sala y los “casi” empleados planteando una pregunta cuya respuesta, a nuestro juicio, se evidencia obvia. Aunque no deja de ser

¹⁹⁰ Realizada por Hilda Cabrera para Página 12.

significativo, justamente, que no se indique ninguna respuesta. Es decir que, la pregunta sea el cierre de la nota.

Para mayor claridad en nuestra argumentación destacamos la pregunta: “¿Qué normas legales nos aplicarían en estos casos?”. Y la respuesta que brindamos pues la consideramos de utilidad para abrir una multiplicidad de interrogantes es la siguiente: La Ley de Contrato de Trabajo N° 20744/74. Así, observamos que existía una normativa aplicable que daba cuenta de las relaciones existentes. Si bien asumir este vínculo de empleado y empleador de manera terminante y suponer la aplicación de su reglamentación abriría una diversidad de conflictos dadas las particularidades del perfil patronal en el campo de la cultura y las artes cuya dinámica tiene otros parámetros diferentes a las actividades que operan bajo la lógica del comercio de bienes y servicios, la realidad es que había una regulación, y consideramos que su omisión aunque no la interpretamos como una acción adrede, entendemos que respondía a la misma cuestión identitaria ya mencionada, profundizando así la vulnerabilidad de lxs teatistas y la fragilidad de los vínculos en las salas de teatro, en tanto espacios de trabajo.

Utilizamos una respuesta basada en el sentido común con el objeto de plantear una polémica. Y puesto que encontramos que una de las razones de la precariedad que caracterizaba al Subsistema Alternativo fue la relación de una identificación distorsionada de lxs teatristas con los postulados del MTI sin cuestionar sus implicancias, brindamos este ejemplo tomado de las condiciones de producción de los espacios teatrales para visibilizar factores que determinan la informalidad en que se dan las relaciones sociales que estructuran el subsistema.

Encontramos que los espacios de trabajo son una variable relevante en la producción teatral respecto de la construcción identitaria del MTI, y la Ley N° 156/99 (de la CABA), cuya sanción es posterior a la Ley Nacional de Teatro, asumió su existencia pero nunca se interesó por las condiciones en que ésta se daba. Es decir que, existiendo normas correspondientes a las habilitaciones en la CABA que ya en la época de la sanción de la Ley de teatro porteña, o bien eran obsoletas o directamente no contemplaban a los teatros del Subsistema Alternativo, como el Código de Planeamiento Urbano, la legislación asumió plenamente y sin ningún cuestionamiento la existencia de los espacios teatrales como parte de una condición natural preexistente donde se daba la creación y la producción teatral, sin preguntarse por ellos y sólo aludiéndolos como referentes identitarios del MTI. Y es en esa identificación que en el nivel del discurso se reivindicaban unos postulados que luego colisionaban con la práctica pues en el ejercicio diario los colectivos teatrales funcionaban

como inquilinos temporales; los jefes de sala, operadores, administradores o encargados de limpieza cumplían el rol de empleados (ya sea que fueran eventuales o permanentes); y quien o quienes eran titulares de las salas funcionaban a la vez, como propietarixs y patronxs.

Por lo dicho, consideramos necesario, a futuro, indagar en torno a la incidencia de las salas en la cuestión identitaria sobre lxs artistas como trabajadorxs. Esta problemática suele abordarse desde la perspectiva de lxs teatristas individualmente como trabajadorxs del arte y la cultura pero no desde lxs dueñxs de las salas. Encontramos aquí una estrecha vinculación entre imaginarios que se refuerzan entre sí dentro de aquellas cuatro paredes. En nuestra contemporaneidad a la que denominamos en términos de Jorge Dotti “posmodernidad indigente” en la introducción a este trabajo, quisimos sintetizar que la condición precaria de nuestra sociedad se extiende a nuestras expresiones culturales no como un estado pasajero sino una característica del período histórico que nos ha tocado protagonizar.

Finalmente, hemos dado cuenta de la relevancia de la producción teatral en el ciclo de vida de un proyecto escénico y al mismo tiempo los motivos por los cuales suele pasar inadvertida como actividad a identificar, o mejor dicho, en nuestros propios términos, como función que se ejerce. En el sentido de esto último, consideraremos lógicos los presupuestos que los instrumentos de fomento tienen sobre la práctica, y que están en relación directa con el contexto social y político en el que surgieron dichas herramientas. Si pensamos en la evolución temporal de la producción teatral, en términos de cambios y continuidades, su carácter invisible en cuanto al reconocimiento social justifica que los estudios teóricos sobre la práctica aún se encuentren en sus inicios.

La dificultad de individualizar la forma de producción de cada obra como un hecho identificable está dada en tanto cada proceso responde a un entramado específico de estrategias, relaciones, espacios y por la ubicación social que cada teatrista ocupa. El doble abordaje a partir del cual desarrollamos nuestro planteo nos permitió visibilizar y deconstruir las condiciones de producción en las que operaban lxs teatristas; las que no sólo estuvieron determinadas por los factores externos (la PSPO diseñada por el Estado nacional y el gobierno porteño, así como el contexto social y político de ambas jurisdicciones) sino también por las particularidades de los procesos de creación, sus metodologías y estrategias de producción. Al ponerlos en relación encontramos una dialéctica que denominamos “orgánica” en tanto afirmamos que el modo de producción va emergiendo a medida que lo hace la obra. Es decir que es un proceso que tiene carácter vital en la medida que él mismo sucede.

Las definiciones y caracterizaciones de los capítulos precedentes nos permitieron argumentar sobre los motivos por los cuales consideramos que es necesario modificar prácticas, concepciones y hábitos que permitan problematizar significados sociales y criterios de legitimidad de las formas de gestión y producción teatral originadas en el pasado, que persistieron en aquel presente analizado, y fueron determinantes de las políticas públicas de apoyo al teatro alternativo. Nuestra propuesta de análisis sistemático en términos metodológicos, además de discutir las implicancias de la reglamentación específica de los subsidios a la producción de obra, nos permitió presentar sugerencias para futuras investigaciones que puedan, entre otras acciones, abordar otros sistemas y subsistemas conforme hemos definido la organización de campo teatral porteño desde la perspectiva de la producción. En resumen, nuestra propuesta de análisis sistemático supone asumir una mirada estructurada sobre un esquema de cuatro eslabones que, como una cadena circular, dan cuenta del objeto de análisis, y en la que entre sus componentes no existe ninguna distinción entre el inicio y el fin de dicha cadena. A continuación las detallamos:

- 1) Contextualizar social, histórica y políticamente el subsistema a analizar.
- 2) Identificar la relación del subsistema con el Estado puesto que aún si este último tuviera (por motivos ideológicos) un injerencia mínima, su sola existencia en el marco de un sistema de gobierno republicano nos obliga a tomar en cuenta su rol en tanto es el responsable de dictar las normas que regulan la vida social.
- 3) Observar la percepción individual, colectiva y de terceros sobre la identidad del oficio o la profesión de los agentes que conforman el subsistema y cómo ésta subjetividad se conforma y es afectada.
- 4) Entender a la función de producción a partir de la cualidad articuladora de todas las variables que intervienen en un proceso de producción.

Por último, los interrogantes que iniciaron el camino de esta tesis comenzaron hace largo tiempo ya. Ese recorrido fue abonado por la carrera de Artes, los estudios de actuación y luego de producción. A ello se sumó una extensa vinculación con el sector público como

investigadora y trabajadora. Esta doble identidad reforzó la autoconciencia de que el desarrollo científico es posible gracias a la implementación de políticas públicas en la materia y del deber de profundizar una formación que coloque la producción de conocimiento al servicio de dichas políticas. Esta es la manera de fortalecer al Estado y garantizar el desarrollo científico pues somos sus investigadorxs, trabajadorxs y docentes lxs responsables de la ejecución de las políticas públicas, y al mismo tiempo oficiamos como garantes de los derechos ciudadanos.

Bibliografía y fuentes

- Adorno, Theodor y Max Horkheimer. (1998). *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid: Editorial Trotta. Traducción: Juan José Sánchez.
- Altamirano, Carlos. (2002). *Términos Críticos de Sociología de la Cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- Antunes Netto Carreira, André L. (2002). *Prácticas de Producción Teatral en Santa Catarina*. Santa Catarina: Universidad de Santa Catarina.
- Avelar, Idelber. (2000). *Alegorías de la derrota. La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Providencia, Santiago: Editorial Cuarto Propio.
- Bartís, Ricardo. (2006). *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Buenos Aires: Atuel Teatro.
- Bauman, Zygmunt. (2007). *Vida de consumo*. México: Fondo de Cultura Económica. Traducción: Mirta Rosenberg y Jaime Arrambide.
- Baumol, W. y W. Bowen. (1966). *Performing arts. The economic dilemma*. Cambridge, Ma: Twentieth Century Found.
- Bayardo, Rubens. (2023). *Política, economía y gestión cultural*. Buenos Aires: RGC Ediciones.
- Benjamin, Walter, (1975). "El autor como productor". *Tentativas sobre Brecht. (Iluminaciones III)*. Madrid: Taurus. Traducción: Jesús Aguirre.
- Bourdieu, Pierre. (2003). *Campo de poder, campo intelectual*. Buenos Aires: Quadrata. Traducción: Alberto Ezcurdia.
- . (1997). "Para una ciencia de las obras". *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción*. Barcelona: Anagrama. Traducción: Thomas Kauf.
- . (1995). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama. Traducción: Thomas Kauf.
- Catalán, Alejandro. (2022). *Actores sueltos*. Buenos Aires: Ediciones DocumentA/Escénicas.
- Cazabat, Diego, Andrea Ojeda, Hugo De Bernardi, y Julieta Fassone (2011). *Teatro misterios de un oficio poético: una creación de Periplo Compañía Teatral*. Buenos Aires: André Materon Ediciones.
- Cimarro, Jesús. (2010). *Producción, gestión y distribución del teatro*. Madrid: Iberautor Promociones Culturales.
- Coraggio, José Luis. (1991). *Ciudades sin rumbo. Investigación urbana y proyecto popular*.

Quito: Ciudad/SIAP.

—————. (1992). “Consideraciones sobre la planificación urbana posible en los 90”. *Ciudades y políticas urbanas en América Latina*. Quito: CODEL.

De Certau, Michel. (1996). *La invención de lo cotidiano. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana / Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente. Traducción: Alejandro Pescador.

De León, Marisa. (2012). *Producción de Espectáculos Escénicos*. Buenos Aires: RGC Ediciones.

—————. (2011). *Espectáculos escénicos. Producción y difusión*. México: CONACULTA.

De Marinis, Marco. (2005). "El espacio escénico en el teatro contemporáneo: La herencia del siglo XX". O. Pellettieri (Ed.). *Teatro, Memoria y Ficción*. Buenos Aires: Galerna.

De Toro, Fernando. (1987). *Semiótica del teatro*. Buenos Aires: Galerna.

Díaz Silvina y A. Libonati. (2015). *De la crisis a la resistencia creativa: el teatro en Buenos Aires entre 2000 y 2010*. Buenos Aires: RV Ediciones.

—————. (2013). *Metáforas escénicas y discursos sociales. Reflexiones sobre el teatro en el debate cultural*. Buenos Aires: RV Ediciones.

Elia, Carlos (Comp.). (2009). *La economía del espectáculo: una comparación internacional*. Barcelona: Gescenic.

Ferreira, Juca. (2018). *Reflexiones sobre las políticas culturales brasileñas en el siglo XXI: artículos y discursos*. Buenos Aires: RGC Libros / Centro Cultural de la Cooperación.

Ferreyra, Sandra. (2019). *Estética de lo inefable. Hacia una genealogía materialista del teatro argentino*. Los Polvorines: UNGS.

Franco, Daniel A. (2011). “La expansión del teatro independiente porteño desde el año 2001 al 2009 y el rol de las instituciones públicas de apoyo y fomento”. Luis Sanjurjo y Diego de Charras (Coords.). *Contentio: tensiones para pensar la política cultural*. Buenos Aires: Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini; UBA. FSOC.: 57-75.

García Canclini, Néstor. (1992). *Imaginarios Urbanos*. Buenos Aires: EUDEBA.

García Canclini, Néstor (Ed.). (1987). *Políticas Culturales en América Latina*. México: Grijalbo.

Getino, Octavio. (1994). *Las industrias culturales en la Argentina. Dimensión económica y políticas públicas*. Buenos Aires: Colihue.

González, Horacio. (2011). *Kirchnerismo: una controversia cultural*. Buenos Aires: Colihue.

- Grüner, Eduardo. (2021). *Lo sólido en el aire: el eterno retorno de la crítica marxista*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO. Libro digital.
- Henze, Raphaela y Federico Escribal. (2021). *Cultural Management and Policy in Latin America*. London/New York: Routledge.
- Hernández Arregui, Juan José. (1963). *¿Qué es el ser nacional?*. Buenos Aires: Editorial Hachea.
- Jameson, Fredric. (2002). *El giro cultural: escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial. Traducción: Horacio Pons.
- Javier, Francisco. (1986). *Los lenguajes del espectáculo teatral*. Buenos Aires: UBA-FFyL.
- Kartun, Mauricio. (2001). *Escritos 1975>2001*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Kusch, Rodolfo. (2007). *Obras completas*. Rosario: Fundación A. Ross, v. 1.
- Kusch, Rodolfo. (1974). “Dos reflexiones sobre la cultura”. AAVV. *Cultura popular y filosofía de la Liberación*. Buenos Aires: F. García Cambeiro Ed.: 203-219.
- Lehmann, Hans-Thies. (2013). *Teatro Posdramático*. México: Cendeac - Paso de Gato. Traducción: Diana González.
- Leonardi, Yanina. (2020). “Primeras experiencias de intervencionismo estatal en teatro: la Comisión Nacional de Cultura”. Milena Bracciale Escalada y Mayra Ortiz Rodríguez (Comps.). *De bambalinas a proscenio: perspectivas de análisis para el estudio de las artes escénicas*. Mar del Plata: UNdeMP. Libro digital.
- . (2016). “Prácticas culturales oficiales en el campo teatral de los años '40: el Boletín de Estudios de Teatro (1943-1948)”. *Ideas y debates para la nueva Argentina: revistas culturales y políticas del peronismo 1946-1955*. Vol. III. Claudio Panella y Guillermo Korn (Comp.) La Plata: UNLP.
- López, María Pía. (2012). “Anticipación y condena”. María Moreno (Coord.) *Sacate la careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura / Alberto Ure*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional: 220-229.
- Mouffe, Chantal. (2005). *En torno a lo político*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica. Traducción: Soledad Laclau.
- Olmos, Héctor. (2019). “Sobre cultura, política y otras yerbas”. Emiliano Fuentes Firmani y José Tasat (Coords.) *Gestión cultural en la Argentina / Rubens Bayardo ... [et al.]*. Caseros: RGC: 63-78.
- Pavis, Patrice. (1998). *Diccionario de teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós. Traducción: Jaume Melendres.

Pellettieri, Osvaldo. (2008). *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Buenos Aires: Galerna.

----- (2006). *Teatro del Pueblo: Una utopía concretada*. Buenos Aires: Galerna.

. (1997). *Una historia interrumpida: teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna.

----- (1991). *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna.

Pellettieri, Osvaldo (Dir.). (2003). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. La segunda modernidad (1949-1976)*. Vol. IV. Buenos Aires: Galerna.

----- (2001). *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. El teatro actual (1976-1998)*. Vol. V. Buenos Aires: Galerna.

Pellettieri, Osvaldo (Comp.). (2004). *Teatro Argentino y crisis. 2001-2003*. Buenos Aires: Eudeba.

----- (2000). *Teatro Argentino del 2000*. Buenos Aires: Galerna. Pellettieri, Osvaldo (Ed.). (1998). *El teatro y su crítica*. Buenos Aires: Galerna.

----- (1992). *Teatro y teatristas. Estudios sobre el teatro iberoamericano y argentino*. Buenos Aires: Galerna.

Peña Casado, Rafael. (2002). *Gestión de la producción en las artes escénicas*. México: Escenología A. C.

Pérez Martín, Miguel Ángel. (2002). *Gestión de proyectos escénicos*. Guadalajara: Ñaque Editora.

Perinelli, Roberto. (2017). *Apuntes sobre la historia del teatro occidental*. Buenos Aires: Inteatro.

Pocock, John G. A. (1975). *The Machiavellian Moment, Florentine Political Thought and the Atlantic Republican Tradition*. Princeton: Princeton University Press.

Porta, Fernando, Juan E. Santarcángelo y Daniel Schteingart. (2017). “Un proyecto político con objetivos económicos. Los límites de la estrategia kirchnerista”. Alfredo Pucciarelli y Ana Castellani (Coords.). *Los años del kirchnerismo: La disputa hegemónica tras la crisis del orden neoliberal*. Buenos Aires: Siglo XXI: 99-143.

Pucciarelli, Alfredo y Ana Castellani (Coords.). (2017). *Los años del kirchnerismo: La disputa hegemónica tras la crisis del orden neoliberal*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Rancière, Jacques. (2006). *Política, policía, democracia*. Santiago: LOM Ediciones. Traducción: María Emilia Tijoux.

Ricoeur, Paul. (2008). *El conflicto de las interpretaciones*. Buenos Aires: Fondo de Cultura

- Económica. Traducción de Alejandrina Falcón.
- . (1970). *Freud: Una interpretación de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Rinesi, Eduardo. (2003). *Política y tragedia: Hamlet, entre Hobbes y Maquiavelo*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- . (1994). *Ciudades, teatros y balcones*. Buenos Aires: Paradiso.
- Rivera Cusicanqui, Silvia. (2010). *Ch'ixinakax uxiwa: una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rivera, Jorge, B. (1998). *El escritor y la industria cultural*. Buenos Aires: Atuel.
- Roca, Cora. (2016). *Las leyes del teatro independiente 2004-2015. Reconocimiento, voluntad y gestión*. Buenos Aires: Eudeba.
- Rodríguez, Martín. (2000). “La puesta en escena emergente y su futuro”. O. Pellettieri (Ed.). *Teatro Argentino del 2000*. Buenos Aires: Galerna: 115-128.
- Schechner, Richard. (2000). *Performance, teoría y prácticas interculturales*. Buenos Aires: Libros del Rojas. Traducción: M. Ana Diz.
- Rodríguez, Martín y Marina Sikora (Eds.). (2013). *Representaciones y acontecimientos*. Buenos Aires: Galerna.
- Santillán Güemes, Ricardo. (2011). “Anti prólogo”. Diego Cazabat, Andrea Ojeda, Hugo De Bernardi, y Julieta Fassone. *Teatro misterios de un oficio poético: una creación de Periplo Compañía Teatral*. Buenos Aires: André Materon Ediciones: 9-21.
- Schraier, Gustavo. (2006). *Laboratorio de Producción Teatral I, Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos*. Buenos Aires: Inteatro Editorial.
- Serrano, Raúl. (2009). *Estética y marxismo. Teatro, política y praxis creadora*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.
- Sidicaro, Ricardo. (2001). *La crisis del Estado*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Skinner, Quentin. (1999). *Liberdade antes de liberalismo*. San Pablo: UNESP/CUP.
- Trastoy, Beatriz. (2018). *La escena posdramática. Ensayos sobre la autorreferencialidad*. Buenos Aires: Editorial Libretto.
- Throsby, David. (2010). *The Economics of Cultural Policy*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . (1992). *The Economics of the Performing Arts*. New York: St. Martins's Press.
- Ure, Alberto. (2012). *Sacate la careta. Ensayos sobre teatro, política y cultura*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional.

—————. (2009). *Ponete el antifaz: escritos, dichos y entrevistas de Alberto Ure*. Cristina Banegas (Comp.). Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

Villegas, Juan. (2005). *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*. Buenos Aires: Galerna.

Vommaro, Gabriel, Sergio Morresi y Alejandro Bellotti. (2015). *Mundo PRO. Anatomía de un partido fabricado para ganar*. Buenos Aires: Planeta.

Williams, Raymond. (1994). *Sociología de la Cultura*. Buenos Aires: Paidós. Traducción: Graziella Baravalle.

—————. (1980). *Marxismo y Literatura*. Barcelona: Península. Traducción: Pablo di Masso.

Wortman, Ana. (2003). *Pensar las clases medias. Consumos culturales y estilos de vida urbanos en la Argentina de los noventa*. Buenos Aires: La Crujía.

Artículos en revistas (impresas y digitales)

Abramovich, Víctor. (2006). “Una aproximación al enfoque de derechos en las estrategias y políticas de desarrollo”. Revista CEPAL, N° 88: 35-50. Disponible en: https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/11102/1/088035050_es.pdf

Araujo, María Fernanda y Virginia Oliveros. (2008). “La Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Un estudio sobre las relaciones ejecutivo-legislativo en el nuevo marco institucional (1997-2000)”. Revista de la Sociedad Argentina de Análisis Político (SAAP), Vol. 3, N° 2, junio: 353-396. Disponible en:

<https://revista.saap.org.ar/contenido/revista-saap-v3-n2/Araujo%20y%20Oliveros.pdf>

Bartís, Ricardo. (2014). “Lo poético como acontecimiento político”. Cuadernos del Picadero. La memoria puesta en escena, Año XI, N° 27: 20-34.

—————. (2008). "Fragmentos de una conversación grabada en febrero de 2008 en el Sportivo Teatral". Teatro XXI. Revista del GETEA, Año XIV, N° 26: 42-44.

—————. (1996). “Problemas y perspectivas de la experimentación estética en el teatro actual”. Teatro XXI. Revista del GETEA, Año II, N° 3: 18-20.

Bayardo, Rubens. (2013). “Políticas culturales y economía simbólica de las ciudades: Buenos Aires, en todo estás vos”. Latin American Research Review, Pittsburgh, v. 48: 100-128. Edición especial. Disponible en:

<https://www.cambridge.org/core/journals/latin-american-research-review/article/politicas-cult>

[urales-y-economia-simbolica-de-las-ciudades-buenos-aires-en-todo-estas-vos/91207FE875A
EB6C629CBB2395BE944DA](https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/85)

Bayardo, Rubens y A. Wortman. (2012). “Consumos culturales”. Revista Alteridades, N°44, Ciudad de México, julio/diciembre: 11-21. Disponible en:

<https://alteridades.izt.uam.mx/index.php/Alte/article/view/85>

Buenaventura, Enrique. (1973). “Nuestro trabajo”. Primer Acto, N°163-164, Diciembre-Enero: 36-39.

Bulloni, María Noel, Carolina Justo von Lurzer, Mercedes Liska y Karina Mauro. (2022). “Mujeres en las artes del espectáculo. Condiciones laborales, demandas de derechos y activismos de género (Argentina, 2015-2020)”. Descentrada, 6(1), e161. Disponible en:

<https://www.descentrada.fahce.unlp.edu.ar/article/view/dese161>

Cadús, Eugenia. (2018). “Las condiciones laborales de los/as bailarines/as durante la primera mitad del siglo XX”. Telondefondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral, 14, N° 27: 232-244.

Disponible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/5101>

Carrasco, Ángel y Enric Saperas. (2011). “La institucionalización del concepto de industrias culturales en el proceso de debate sobre políticas culturales en la UNESCO y el Consejo de Europa (1970-1982)”. adComunica. Revista Científica de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación, Castellón: Asociación para el Desarrollo de la Comunicación adComunica, Universidad Complutense de Madrid y Universitat Jaume I, N° 2: 143-158.

Disponible en: <https://repositori.uji.es/xmlui/handle/10234/29176>

Catalán, Alejandro. (2005). “El actor como escenario”. Revista Conjunto, N° 136, abril-junio: 31-42.

----- (2001). “Rupturas y obstáculos”. Revista Funámbulos, Año IV, N°13, diciembre/febrero: 28-34.

----- (2000). “Producción de sentido actoral”. Teatro XXI. Revista del GETEA, Año VII, N°12: 15-20.

Díaz, Juliana y María Laura Henry. (2021). “Entre vocación y precarización: Condiciones laborales de actores y actrices en el teatro independiente platense”. Mariana Busso y Pablo Pérez (Comps.), El trabajo degradado: Heterogeneidad ocupacional, precarización y nuevas inserciones laborales durante el gobierno de Cambiemos. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación: 153-189. Disponible en:

<https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/libros/pm.4706/pm.4706.pdf>

Díaz, Juliana y Mariana del Mármol. (2021). «Sobre “lo independiente” y “lo estatal” en las

artes escénicas platenses (2011-2021). Demanda, tensión y participación». Tenso Diagonal, n.º 11, junio: 149-178. Disponible en:

<https://www.tensodiagonal.org/index.php/tensodiagonal/article/view/309>.

Dotti, Jorge. (1993). "Nuestra posmodernidad indigente". Revista Espacios. FFyL-UBA, N°12: 3-8.

Dubatti, Jorge. (2010). "El teatro argentino de la postdictadura (1983-2005): el canon de la multiplicidad" en Arrabal, N° 7: 17-26. Disponible en:

<https://raco.cat/index.php/Arrabal/article/view/229319>

Durán, José María. (2019). "Contribución a una teoría del valor del arte sobre la base de los aportes de Marx a la teoría de la renta del suelo". Ensayos de Economía, 29 (55): 234-249. Disponible en:

<https://www.proquest.com/openview/12e54da896f7013e394e15ee5060c64e/1.pdf?pq-origsite=gscholar&cbl=2035733>

Escribal Federico. (2021). "El federalismo como enfoque para una reforma de la gobernanza cultural argentina". Aportes de la Gestión Cultural a las Políticas Culturales: a 15 años del I Congreso Argentino de Cultura / Rubens Bayardo ... [et al.] F. Escribal, M. Quiros y L. Repetur (Comp.) - 1a ed. - volumen combinado. - Caseros: RGC Libros: 31-48.

----- (2017). "Orquestas Infanto-Juveniles suramericanas en perspectiva de Derechos Culturales". Foro de educación musical, artes y pedagogía, 2, (2): 107-127. Disponible en:

https://www.academia.edu/31842917/Orquestas_Infanto_Juveniles_suramericanas_en_perspectiva_de_Derechos_Culturales

Espinosa, Pedro. (1987). "Influencia de las formas de producción en el producto teatral". Espacio de crítica e investigación teatral. Fundart, Año II, N° 2: 99-103.

Fair, Hernán. (2017). "Crisis del modelo de Convertibilidad y reformas neoliberales en Argentina. Posicionamientos, discursos y disputas por la hegemonía durante el Megacanje de la Alianza". Aposta. Revista de Ciencias Sociales, 73, 221-280. Disponible en:

<http://apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/herfair1.pdf>

Ferreira, Sandra y Martín Rodríguez. (2020). "El actor como productor: hacia un análisis materialista de la actuación en Buenos Aires". Apuntes de Teatro, (143): 42-56. Disponible en: <https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/170038>

González, Horacio. (2001). "Texto y descarrío del cuerpo en el teatro de Ricardo Bartís". Teatro XXI. Revista del GETEA. Año VII, N° 12: 13-14.

- Gramsci, Antonio. (1924). Los intelectuales y la organización de la cultura. Disponible en: http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/gramscia/d/gramscide0008.pdf
- Graw, Isabelle. (2017). “El valor de la mercancía artística. Doce tesis sobre el trabajo humano, el deseo mimético y la vitalidad” en ARQ (Santiago) [online]. 2017, n.97: 130-145. Disponible en: <https://www.scielo.cl/pdf/arq/n97/0717-6996-arq-97-00130.pdf>
- Juster, Lorenzo. (2003). "Producción teatral, donde lo obvio no debe ser olvidado". Revista Ritornello, Devenires de la pedagogía teatral, Año II, N° 5.
- Lacarrieu, Mónica y Mariana Cerdeira. (2016). “Institucionalidad y políticas culturales en Argentina. Límites y tensiones de los paradigmas de democratización y democracia cultural”. Políticas Culturais em Revista, vol. 9, núm. 1: 10-33. Disponible en: https://www.researchgate.net/publication/313504669_Institucionalidad_y_politicas_culturales_en_Argentina_Limites_y_tensiones_de_los_paradigmas_de_democratizacion_y_democracia_cultural
- Lacarrieu, Mónica. (2005). “Industrias culturales y Diversidad creativa”. Revista Observatorio. Industrias culturales de la Ciudad de Buenos Aires, N°2: 78-83.
- Lehmann, Hans-Thies. (2010). “El teatro posdramático: una introducción”. Telondefondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral, 6(12): 1-19. Disponible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/9195>
- Leonardi, Yanina. (2013). “Teatro y Estado 1973-1976: La planificación del desencuentro”. Teatro XXI. Revista del GETEA. Año XVIII, N° 33: 29-36.
- . (2010). "Disidencias y modos de réplica ideológicas: el Teatro Independiente durante la primera gestión peronista (1946-1955)". Telondefondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral, 7 (11): 1-16
- Leonardi, Yanina A., y Karina Mauro. (2014). “La identidad actoral en el campo teatral porteño: avances y retrocesos en la compleja configuración del actor como trabajador”. Telondefondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral, 10 (19): 1-21. Disponible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/6622>
- Libonati, Adriana. (2009). “La realidad en primera plana”. Teatro XXI. Revista del GETEA. Año XIV, N° 28: 101-102.
- Logiódice, María Julia y Marilé Di Filippo. (2015). “De la militancia a la institucionalización. La experiencia de Arteón en los 70”. Telondefondo. Revista De Teoría y Crítica Teatral, N° 22. Disponible en: <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/issue/view/212>

Mansilla Camila, Martín Rodríguez y María Castillo. (1997). “La producción teatral desde los 80 hasta la actualidad”. Revista ADE-Teatro, N°60, julio-septiembre: 59-62.

Noguera, Lía. (2020). “¿Yendo a lo seguro? Condiciones de seguridad y situación de los seguros laborales de los artistas del espectáculo en Argentina”. Revista Latinoamericana de Antropología Del Trabajo, 4(8): 1-20. Disponible en:

<https://ojs.ceil-conicet.gov.ar/index.php/lat/article/view/734>

Nun, José. (1986). “Elementos para una teoría de la democracia. Gramsci y el sentido común”. Punto de vista. Revista de Cultura. Año IX, N° 27: agosto, 27-40.

Palma Martos, Luis Antonio y Luis Fernando Aguado Quintero. (2011) “¿Debe el Estado financiar las artes y la cultura? Revisión de literatura.” Economía e Sociedade [en línea]. 20(1), 195-228. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=395275726008>

Pellettieri, Osvaldo. (1992). “Relaciones entre las Historias del teatro argentino y las transformaciones culturales del país”. Revista Gestos, N° 14, noviembre: 73-83.

Pinta, María Fernanda. (2005). “Dramaturgia del actor y técnicas de improvisación. Escrituras teatrales contemporáneas”. Telondefondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral, N°1:1-7. Disponible en:

<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/9693/8503>

Raggio, Liliana. (2016). “La intervención estatal en las políticas públicas culturales. Un debate significativo para América Latina”. Antropología Americana, 1(02): 85–103. Disponible en: <https://revistasipgh.org/index.php/anam/article/view/95>

Rivarola, Larisa. (2022a). "Perspectivas del derecho aplicadas al análisis de las políticas de fomento a la actividad teatral: los subsidios del Instituto Nacional del Teatro en Argentina". Culturas. Revista de Gestión Cultural (EISSN: 2386-7515), V. 9, N. 2, diciembre, Valencia: 58-75. Disponible en: <http://polipapers.upv.es/index.php/cs/article/view/18236/15535>

————— (2022b). "Producción teatral e intervención estatal en la Ciudad de Buenos Aires". Políticas Culturais em Revista (ISSN 1983-3717), V. 15, N° 1, junio, Salvador: 418-445. Disponible en:

<https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/issue/view/2232>

————— (2016). "Buenos Aires profunda". Revista Tenso Diagonal (ISSN 2393-6754), N°1, abril, Montevideo: 254-256. Disponible en: <http://www.tensodiagonal.org/>

----- (2011). “Una caracterización de la clase política argentina en El niño Argentino de Mauricio Kartun”. Telondefondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral, N° 14, diciembre. Disponible en:

<http://telondefondo.org/numeros-antiores/numero14/articulo/382/una-caracterizacion-de-la-clase-politica-argentina-en-el-ninio-argentino-de-mauricio-kartun.html>

Rodríguez, Martín. (2020). “Actuación y detención: apuntes para el estudio del actor popular en Argentina y México”. Revista Heterotopías del Área de Estudios Críticos del Discurso de FFyH. Volumen 3, N° 6, diciembre: 1-22.

Serafinoff, Valeria. (2012). “Los Consejos Federales ¿Espacios para la institucionalización de las relaciones intergubernamentales o una manifestación de la ‘explotación oportunista’?”. Revista Voces en el Fénix, Año III, N° 18, septiembre: 84-91. Disponible en:

http://www.vocesenelfenix.com/sites/default/files/numero_pdf/N.18%20completo%20baja.pdf

Sidicaro, Ricardo. (2002). “Las desintegraciones institucionales argentinas y sus consecuencias sociales”. Punto de vista. Revista de Cultura. Año XXV, N° 72, abril: 37-41.

Viadel, Martín. (2011). “Las investigaciones en educación artística y las metodologías artísticas de investigación en educación: temas, tendencias y miradas”. Educação, v. 34, n. 3: 271-285. Disponible en:

https://www.academia.edu/57713523/Las_investigaciones_en_educaci%C3%B3n_art%C3%ADstica_y_las_metodolog%C3%ADas_art%C3%ADsticas_de_investigaci%C3%B3n_en_educaci%C3%B3n_temas_tendencias_y_miradas

Villalobos, Álvaro. (2016-2017). “Teatro y performance: (Des)encuentros”. Investigación Teatral Revista de Artes Escénicas y Performatividad. Vols. 6-7, N°s 10-11, Agosto - Julio. Disponible en:

<https://investigacionteatral.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/view/2534>

Villegas, Juan. (1995). "La utilización de las teatralidades por las industrias culturales: Procesos de legitimación y deslegitimación cultural". Teatro XXI. Revista del GETEA, Año I, N°1: 6-8.

Notas en periódicos y revistas (impresas y digitales)

“Breve historia de la Ley Nacional del Teatro” (Rosario Nuestro, noviembre, 2017).

“La mira en el mundo de las oficinas”. Entrevista a Claudio Tolcachir. (Clarín, febrero, 2011)

Disponible en:

https://www.clarin.com/espectaculos/teatro/mira-mundo-oficinas_0_rydbeBL6wmx.html

“Apoyo económico a los grupos de teatro independiente” (Clarín, septiembre, 2008).

Disponible en:

https://www.clarin.com/sociedad/apoyo-economico-grupos-teatro-independiente_0_BkaGcFebRFe.html

“Catalán: el gesto de actuación en escena” (La Nación, junio, 2004). “Entre la esperanza y los conflictos” (Página 12, diciembre, 2003).

“La ley Nacional del Teatro fue vetada parcialmente por Menem” (La Nación, abril, 1997).

Disponible en:

<https://www.lanacion.com.ar/sociedad/la-ley-nacional-del-teatro-fue-vetada-parcialmente-por-menem-nid67149/#:~:text=El%20presidente%20Carlos%20Menem%20vet%C3%B3,Teatro%2C%20instituido%20en%20la%20norma.>

Bortnik, Aída (2002). “César Carducci, un actor de la Argentina profunda”. Página 12, mayo.

Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-5113-2002-05-14.html>

Cabrera, Hilda. (2005). “Las contradicciones no se resuelven así”. Página 12, febrero.

Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-47124-2005-02-09.html>

Castiñeira de Dios, José Luis. (2004). “La estrategia del caracol”. La Nación, junio.

Disponible en: <https://www.lanacion.com.ar/opinion/la-estrategia-del-caracol-nid609244/>

Catena, Alberto. (2013a). Entrevista a Eduardo Rinesi. Revista Picadero, Año XIV - N°33 / septiembre - diciembre: 58-63.

—————. (2013b). Entrevista a Ricardo Bartís. Revista Picadero, Año XI - N°31 / mayo - noviembre: 3-9.

Cossa, Roberto. (2003). “Un éxito teatral, pero con final abierto”. La Nación, mayo.

Disponible en:

<https://www.lanacion.com.ar/opinion/un-exito-teatral-pero-con-final-abierto-nid493007/>

Cruz, Alejandro. (1999). “Vetarán la ley de teatro porteña” en La Nación, marzo. Disponible

en: <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/vetaran-la-ley-de-teatro-portena-nid130557/>

Espinosa, Patricia. (2008). “Tolcachir: las omisiones de los oficinistas”. Ámbito, septiembre.

Disponible:

<https://www.ambito.com/espectaculos/tolcachir-las-omisiones-los-oficinistas-n3514904>

Fernández Vidal, Marcela. (2013). Entrevista a Mauricio Kartun. Revista Acción, Año XLVI, N°1113: 37-40.

Gené, Juan Carlos. (1971). "Actor, cultura y pueblo". La opinión cultural, noviembre.
González, Horacio; Eduardo Rinesi; Liliana Herrero; Nelson Agostini y Jung Ha Kang.
(1998). "Ricardo Bartís: Agonía y pudor en la representación". Entrevista a Ricardo Bartís.
Revista El ojo mocho, Año VII, primavera, N°12/13: 34-51.

Halfon Mercedes. (2015a). Entrevista a Mauricio Kartun. Revista La ballena Azul, julio.

—————. (2015b). "Tocando timbres". Entrevista a Claudio Tolcachir. Página 12,
Suplemento Radar, septiembre. Disponible en:

<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-10880-2015-09-06.html>

Hopkins, Cecilia. (2008). "La ciudad ya no nos pertenece más". Página 12, abril. Disponible
en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-9855-2008-04-22.html>

—————. (2007). "Al teatro porteño le falta más zarpe". Página 12, junio. Disponible
en:

<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-6693-2007-06-20.html>

—————. (2005a). "Nuevos pasos en el escenario". Página 12, noviembre.
Disponible en:

<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-956-2005-11-08.html>

—————. (2005b). "La realidad se volvió muy frágil". Entrevista a Diego Cazabat.
Página 12, junio. Disponible en:

<https://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-51949-2005-06-05.html>

Monteleone, Jorge. (2008). "Pescadores del subsuelo". Diario El día, noviembre.

Moraes, Camila. (2015). "Trabalhamos com Dilma para que corte na Cultura não seja burro".
El País, Mayo.

Ranzani, Oscar. (2004). "La cultura pensada como estrategia a largo plazo". Página 12,
agosto. Disponible en: <https://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-39176-2004-08-05.html>

Rivarola, Larisa. (2015). "América terrenal y profunda". Revista La Otra Butaca, Año V,
N°13, E. Ríos, abril: 6.

—————. (2012). Entrevista a Mauricio Kartun. Revista El gran otro, febrero.
Disponible en:

<http://elgranotro.com.ar/index.php/mauricio-kartun-%C2%ABmi-forma-de-dirigir-es-resultad-o-del-pensamiento-de-un-escritor%C2%BB/>

Sánchez, Camilo. (2007). Entrevista a Ricardo Bartís. Clarín, septiembre.

Soto, Ivanna. (2015). Entrevista a Ricardo Bartís. Revista Ñ de Cultura, Clarín, septiembre.

Varela, Alejandra. (2023). "Escena de las fuerzas rabiosas". Entrevista a Ricardo Bartís.

Revista Ñ de Cultura, Clarín, mayo.

Yaccar, María Daniela. (2010). “La voz entra por los ojos”. Entrevista a Alejandro Catalán. Página 12, junio. Disponible en:

<https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/10-18424-2010-06-28.html>

Informes de organismos públicos y privados (impresos y digitales)

AAVV. (2006). “Hoja de Ruta para la Educación Artística.” Conferencia Mundial UNESCO sobre la Educación Artística: construir capacidades creativas para el siglo XXI. Lisboa, 6 al 9 de marzo de 2006. Disponible en: <https://es.slideshare.net/EvieSevilla1/018arte01pdf> AAVV. (2004). Ejes estratégicos de la gestión de la Secretaría de Cultura. Período 2003 - 2007. Ciudad de Buenos Aires: Mimeo.

AAVV. (2004). Informe Económico Ciudad de Buenos Aires, N° 45, Centro de Estudios para el Desarrollo Económico Metropolitano (CEDEM), Secretaría de Producción, Turismo y Desarrollo Sustentable, Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Junio.

Auditoría General de la Ciudad de Buenos Aires. (2016). Informe final de auditoría. Control de gestión: Incentivo a la producción cultural. Fondo Metropolitano de las Artes y las Ciencias. BA Música - Período 2014. Disponible en:

https://www.agcba.gov.ar/docs/inf-20160830_1632---Incentivo-a-la-Produccion-Cultural.-Fondo-Metropolitano-de-las-.pdf

Auditoría General de la Ciudad de Buenos Aires. (2013). Informe final de auditoría. Control del cumplimiento de la Ley N° 2264 - Período 2007-2011. Disponible en: https://www.agcba.gov.ar/docs/inf-20130628_1359---Control-del-Cumplimiento---Ley-2264.pdf

Guía para el financiamiento público de la cultura y las artes. (2015). Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la Nación.

Conferencia Mundial sobre Políticas Culturales Mondiacult. México. (1982). Disponible en: <http://unesdoc.unesco.org/images/0005/000546/054668mb.pdf>

Encuesta Nacional de Consumos Culturales y Entorno Digital. (2013). Secretaría de Cultura de la Nación. Disponible en:

https://oibc.oei.es/documents/statistic_documents/documents/4/Encuesta_Nacional_de_Consumos_Culturales_2013.pdf?1517256201

Fondo Nacional de las Artes. (2015). Reseña de actividades - Año 2015. Buenos Aires: FNA.

Fondo Nacional de las Artes. (2014). Reseña de actividades - Año 2014. Buenos Aires: FNA.
Fondo Nacional de las Artes. (2013). Reseña de actividades - Año 2013. Buenos Aires: FNA.
Fondo Nacional de las Artes. (2011). Reseña de actividades - Año 2011. Buenos Aires: FNA.
Fondo Nacional de las Artes. (2010). Reseña de actividades - Año 2010. Buenos Aires: FNA.
Fondo Nacional de las Artes. (2009). Reseña de actividades - Año 2009. Buenos Aires: FNA.
Fondo Nacional de las Artes. (2008). Reseña de actividades - Año 2008. Buenos Aires: FNA.
Fondo Nacional de las Artes. (1996). Memoria - 1996. Buenos Aires: FNA.

Ministerio de Economía de la Nación. (2003). Informe de Seguimiento físico y financiero. Presupuesto de la Administración Nacional. Segundo trimestre. Disponible en: https://www.economia.gob.ar/onp/documentos/fisica_presupuesto/2003/segundo/html/J20/117.htm

Hacer la cuenta. La gestión pública de la Argentina a través del presupuesto, la estructura institucional y la infraestructura. (2010). Sistema de Información Cultural de la Argentina. 1a ed. Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación. Disponible en: <https://www.sinca.gob.ar/VerDocumento.aspx?IdCategoria=5>

Función agotada. Deficiencias en la gestión de políticas culturales en CABA. Informe N° 8. Observatorio Universitario de Buenos Aires. Facultad de Filosofía y Letras - UBA. Diciembre de 2019. Disponible en: <http://novedades.filo.uba.ar/sites/novedades.filo.uba.ar/files/CULTURA%20CABA%20-%20DEFINITIVO%20PARA%20DIFUSI%C3%92N%20%281%29.pdf>

Los estados de la cultura. Estudio sobre la institucionalidad cultural pública de los países del SICSUR. (2012). Zurita Prat, Matías (Resp.) Consejo Nacional de la Cultura y las Artes del Gobierno de Chile. Guarenas: Fundación Imprenta de la Cultura, 31. Disponible en: https://www4.hcdn.gob.ar/cultura/observatorio/pdfs/CPONSUMOS%20CULTURALES/Los_Estados_de_la_Cultura_Estudio_sobre_la_institucionalid.pdf

Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO). (1980). Recomendación relativa a la condición del artista, aprobada por la Conferencia General en su 21° Reunión, Belgrado, 27 de octubre. Disponible en: <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000111428?posInSet=1&queryId=302d5d63-6f28-4575-9e66-4a5edae169b7>

Otros documentos

AAVV. (2014). "La memoria puesta en escena. Encuentros de reflexión sobre teatro y política". Cuadernos de Picadero, N° 27, diciembre. CABA: INTeatro Editorial.

AAVV. (2011). 2° Foro sobre la Producción Escénica en Iberoamérica, organizado por CELCIT e Iberescena. Lugar: CELCIT. 5 al 10 de diciembre. Expositores: André Carreira (Brasil), Antonino Pirozzi (Chile), Miguel Angel Pérez Martín (España), Marisa de León y Silvia Peláez (México), Gerardo Grieco (Uruguay), Carlos Ianni y Gustavo Schraier (Argentina). (Desgrabación cedida por la organización del foro).

Bartís, Ricardo. (1998). "El trabajo del actor". Punto de vista. Revista de Cultura. Año XXI, N° 60, Buenos Aires, abril, 19-22. (Extracto de intervención en panel sobre teatro que fue compartido con Rafael Bruza y Francisco Javier).

Bayardo, Rubens. (2002). Sobre el financiamiento público de la cultura. Políticas culturales y economía cultural. Ponencia presentada en el Tercer Congreso Virtual de Antropología y Arqueología organizado por el equipo independiente NAYa. Argentina. Disponible en: https://equiponaya.com.ar/congreso2002/ponencias/rubens_bayardo.htm

—————. (1997). El teatro "off Corrientes": ¿una alternativa estético-cultural? (Tesis de Doctorado). Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Disponible en: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/2931>

—————. (1990a). "Economía de la escena. Las cooperativas de teatro". Boletín del Instituto de Artes Combinadas N° VIII. Buenos Aires: UBA-FFyL.

—————. (1990b). "La tradición teatral independiente y las tensiones del asalaramiento". Boletín del Instituto de Artes Combinadas, N° VIII. FFyL-UBA.

Dubatti, Jorge (Coord.). (2019). Producción artística teatral. Volúmen que reúne los trabajos presentados en el Congreso Internacional de Teatología realizado en el marco del FITCRUZ en 2019 en el Centro Cultural Simón I. Patiño. Santa Cruz de la Sierra: APAC.

Beati, Juan Manuel y Carmen María Ramos de Balcarce. (2015). Seis años de Mecenazgo en Buenos Aires. Buenos Aires: Ministerio de Cultura de la CABA.

Bernazza, Claudia y María Celeste de Pascual. (2014). "El revés de la trama del federalismo argentino: reglas y prácticas en las relaciones Nación, provincias, municipios". Aportes para el Estado y la administración gubernamental. Publicación de la Asociación de Administradores Gubernamentales, Año XX, N° 31, marzo, 149-160.

Budassi, Iván y Horacio Cao. (2020). “Parlamento y políticas públicas en la Argentina: a la búsqueda de una articulación virtuosa en el escenario realmente existente”. Estado abierto, Vol. 4, N° 3: 63-88. Disponible en:

https://www.researchgate.net/publication/350896987_Parlamento_y_politicas_publicas_en_la_Argentina_a_la_busqueda_de_una_articulacion_virtuosa_en_el_escenario_realmente_existe_nte

Cao, Horacio. (2021). “Legislación y políticas públicas”. Cuadernos del INAP, Año II, N° 57. Disponible en: <https://publicaciones.inap.gob.ar/index.php/CUINAP/issue/view/93>

Catalán, Alejandro. (2012). “La muerte de Spinetta”. Blog personal del autor. Publicado el 7 de febrero. Disponible en: <http://alecatalan.blogspot.com/2013/02/la-muerte-de-spinetta.html>

Kartun, Mauricio. (2014). Exposición de cierre del I Coloquio del Actor Popular. (Desgrabación cedida por la organización del coloquio).

Liprandi, Ignacio. (2007). “Tres ejes y veintidós propuestas en materia cultural para una gestión de gobierno”. Cultura, nuestra PROpuesta. Buenos Aires: Mimeo.

López, Gustavo. (2005). “Un plan estratégico para la cultura”. Observatorio. Industrias Culturales de la Ciudad de Buenos Aires, Año II, N° 3, octubre.

Mauro, Karina. (2015). Trabajo asociativo y Actuación: las cooperativas teatrales y la gratuidad crónica del trabajo actoral. XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Disponible en: <https://cdsa.aacademica.org/000-061/534>

Ponencias y debates sobre la economía de la cultura. (2004). Exposiciones en el Encuentro Académico Internacional sobre la Economía de la Cultura. Facultad de Ciencias Económicas, UBA, septiembre. Disponible en:

<https://www.economicas.uba.ar/wp-content/uploads/2016/03/Econom%C3%ADa-de-la-Cultura-2004.pdf>

Raggio, Liliana. (2013). Las relaciones entre el campo cultural y el campo del poder. Las políticas culturales en la Ciudad de Buenos Aires 2000-2010. (Tesis de Doctorado), Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Disponible en:

<http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/otros/20140916024136/raggio.pdf>

Rey, Maximiliano. (2010). “Relaciones intergubernamentales en Argentina. Factores explicativos de la articulación de políticas.”. V Congreso Latinoamericano de Ciencia Política. Asociación Latinoamericana de Ciencia Política, Buenos Aires. Disponible en:

<https://cdsa.aacademica.org/000-036/120.pdf>

Rivarola, Larisa. (2020). “Sobre la Ley de Derechos Culturales en la Ciudad de Buenos Aires (2007 - 2020). Dossier de Cultura, (ISSN 2718-6504), N°3, octubre, Buenos Aires: Fundación Urbe: 20-24. Disponible en: <https://urbe.com.ar/wp/documentos-de-trabajo-amba/>

Rozenholc, A. (2015). Análisis de los subsidios públicos otorgados a las cooperativas de teatro y a las salas o espacios teatrales pertenecientes al circuito de producción alternativo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. (Tesis de Maestría) Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Económicas. Disponible en:

http://bibliotecadigital.econ.uba.ar/download/tpos/1502-0204_RozenholcA.pdf

Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación: Proyectos y Programas. (2004). Jorge Carman (Coord.). Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación.

Normativa nacional

Congreso de la Nación Argentina. (28 de octubre de 2015). Ley de la actividad actoral N° 27203. Disponible en:

<https://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/255000-259999/255670/norma.htm>

Congreso de la Nación Argentina. (28 de noviembre de 2002). Convocatoria electoral. Ley N° 25684. Disponible en:

<https://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/80000-84999/81040/norma.htm>

Congreso de la Nación Argentina. (19 de marzo de 1997) Ley Nacional de Teatro N° 24800 y su Decreto Reglamentario N° 991/97. Instituto Nacional del Teatro/Secretaría de Cultura de la Nación. Versión impresa con prólogo de César Carducci. Ciudad de Buenos Aires: Editorial INTeatro.

Congreso de la Nación Argentina. (28 de diciembre de 1995). Ley de prórroga de vigencia del gravamen de emergencia a los premios de determinados juegos de sorteo y concursos deportivos N° 24602. Disponible en:

<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/verNorma.do?id=31688>

Congreso de la Nación Argentina. (14 de diciembre de 1994). Constitución de la Nación Argentina Ley N° 24430. Disponible en:

<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/verNorma.do?id=804>

Congreso de la Nación Argentina. (30 de septiembre de 1992). Día Nacional del Actor Ley N° 24171. Disponible en:

<https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-24171-17011>

Congreso de la Nación Argentina. (7 de agosto de 1986). Ley de Bibliotecas Populares N° 23351. Disponible en:

<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/20000-24999/23024/norma.htm>

Congreso de la Nación Argentina. (30 de septiembre de 1985). Ley de Prórroga de Vigencia del Gravamen de emergencia de la Ley de impuestos, premios a determinados juegos de sorteo y concursos deportivos N° 23286. Disponible en:

<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/verNorma.do?id=23982>

Congreso de la Nación Argentina. (11 de septiembre de 1974). La Ley de Contrato de Trabajo N° 20744. Disponible en:

<https://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/25000-29999/25552/norma.htm>

Congreso de la Nación Argentina. (27 de diciembre de 1973). Ley de Gravamen de emergencia a los premios ganados en juegos de sorteo N° 20630. Disponible en:

<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/85000-89999/89937/texact.htm>

Congreso de la Nación Argentina. (2 de mayo de 1973). Ley de Cooperativas N° 20337. Disponible en:

<https://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/15000-19999/18462/texact.htm>

Congreso de la Nación Argentina. (11 de enero de 1959). Ley N° 14800. Disponible en:

<https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/ley-14800-232590/texto>

Congreso de la Nación Argentina. (30 de diciembre de 1932). Ley de Procedimiento Tributario N° 11683. Texto ordenado en 1998 y sus modificatorias. Disponible en:

<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/verNorma.do?id=18771>

Instituto Nacional del Teatro. (24 de agosto de 2009) Resolución N° 784. Disponible en:

<https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/resoluci%C3%B3n-784-2009-158565/texto>

Instituto Nacional del Teatro. (5 de agosto de 2009) Resolución N° 718. Disponible en:

<https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/resoluci%C3%B3n-718-2009-158121/texto>

Ministerio de Cultura de la Nación (17 de febrero de 2021). Resolución N° 130. Disponible en: <https://www.boletinoficial.gob.ar/detalleAviso/primera/240971/20210219>

Poder Ejecutivo Nacional. (26 de mayo de 2011). Decreto modificatorio N° 660. Disponible en: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/verNorma.do?id=182713>

Poder Ejecutivo Nacional. (2 de julio de 2009). Decreto modificatorio N° 835. Disponible en:

<http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/verNorma.do;jsessionid=02DDB982795AA07D7FCE021522DF2982?id=155310>

Poder Ejecutivo Nacional. (29 de abril de 2003). Decreto de Necesidad y Urgencia N° 1022. Disponible en: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/verNorma.do?id=84590>

Poder Ejecutivo Nacional. (4 de abril de 2003). Decreto de Necesidad y Urgencia N° 815. Disponible en: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/verNorma.do?id=83894>

Poder Ejecutivo Nacional. (7 de septiembre de 1983). Ley de Prórroga de Vigencia del Gravamen creado por la Ley N° 20630. Disponible en: <http://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/verNorma.do?id=144370>

Poder Ejecutivo Nacional. (25 de abril de 1958). Decreto-Ley N° 6066. Disponible en: https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/decreto_ley-6066-1958-297692/texto

Poder Ejecutivo Nacional. (3 de febrero de 1958). Decreto-Ley N° 1224. Disponible en: https://www.argentina.gob.ar/normativa/nacional/decreto_ley-1224-1958-37242/texto

Normativa de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires. (4 de diciembre de 1987). Ordenanza N° 42546. Disponible en: <https://boletinoficial.buenosaires.gob.ar/normativaba/norma/29354>

Concejo Deliberante de la Ciudad de Buenos Aires (6 de diciembre de 1985). Ordenanza N° 41028. (Creación del Registro de grupos de teatro independiente). Disponible es: <https://boletinoficial.buenosaires.gob.ar/normativaba/norma/42889>

Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (11 de diciembre de 2014). Ley de Protección, Promoción y Difusión del Teatro Comunitario N° 5227. Disponible en: <https://boletinoficial.buenosaires.gob.ar/normativaba/norma/269595>

Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (27 de noviembre de 2008). Modificatoria de Ley N° 156/99 (N° 2945). Disponible en: <https://boletinoficial.buenosaires.gob.ar/normativaba/norma/123587>

Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (15 de noviembre de 2007). Modificatoria de la Ley N° 156/99 (N° 2512). Disponible en: <https://boletinoficial.buenosaires.gob.ar/normativaba/norma/111825>

Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (23 de noviembre de 2006) Ley de Promoción de Derechos Culturales (N° 2176). Disponible en: http://www.ciudadyderechos.org.ar/cultura/derechosbasicos_1.php?id=6&id2=294&id3=1504

Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (14 de diciembre de 2006) Ley de Régimen de Promoción Cultural de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (N° 2264).

Disponible en: <https://boletinoficial.buenosaires.gob.ar/normativaba/norma/95581> Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (25 de febrero de 1999) Ley de Régimen de Concertación para la Actividad Teatral No Oficial (N° 156). Disponible en:

<https://digesto.buenosaires.gob.ar/buscador/ver/4373>

Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (25 de febrero de 1999) Versión taquigráfica del Acta de la 7° Sesión Extraordinaria (Cont.). Impresa.

Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires. (9 de junio de 2010). Resolución N° 1940. Disponible en:

<https://boletinoficialpdf.buenosaires.gob.ar/util/imagen.php?idn=150187&idf=1>

Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires. (19 de marzo de 2008). Resolución N° 571. Disponible en: <https://boletinoficial.buenosaires.gob.ar/normativaba/norma/115773>

Ministerio de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires. (1 de junio de 2006). Resolución N° 697. Disponible en: <https://boletinoficial.buenosaires.gob.ar/normativaba/norma/86629>

Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires. (22 de octubre de 1969). Ordenanza N° 24654. Disponible en: <https://boletinoficial.buenosaires.gob.ar/normativaba/norma/47037>

Poder Ejecutivo de la Ciudad de Buenos Aires. (20 de mayo de 2010). Decreto Reglamentario N° 412. Disponible en:

<https://boletinoficial.buenosaires.gob.ar/normativaba/norma/147626#collapseThree>

Poder Ejecutivo de la Ciudad de Buenos Aires. (25 de junio de 2007). Decreto Reglamentario N° 886. Disponible en: <https://boletinoficial.buenosaires.gob.ar/normativaba/norma/102363>

Poder Ejecutivo de la Ciudad de Buenos Aires. (27 de mayo de 2005). Decreto Reglamentario N° 763. Disponible en: <https://boletinoficial.buenosaires.gob.ar/normativaba/norma/72216>

Poder Ejecutivo de la Ciudad de Buenos Aires. (8 de junio de 2000). Decreto Reglamentario N° 845. Disponible en:

<https://boletinoficialpdf.buenosaires.gob.ar/util/imagen.php?idn=7255&idf=1>

Secretaría de Cultura de la Ciudad de Buenos Aires. (3 de marzo de 2005). Resolución N° 448. Disponible en: <https://boletinoficial.buenosaires.gob.ar/normativaba/norma/69190>

Normativa de la Provincia de Buenos Aires

Legislatura de la Provincia de Buenos Aires. (16 de septiembre de 2009). Declaratoria de interés público de la actividad teatral independiente. Ley N° 14037. Disponible en:

https://intranet.hcdiputados-ba.gov.ar/includes/ley_completa.php?vnroley=14037

Filmografía

Kartun, el año de Salomé, 2012. Largometraje documental. Dirección: Mónica Salerno y Hugo Crexell. Guión: Mónica Salerno y Hugo Crexell. Música: Pablo Crespo. Fotografía: Martín Turnes. Producción: Pequeña productora. Duración: 86 minutos. Argentina.

Final de obra, 2006. Largometraje documental. Dirección: [José Glusman](#). Guión: [Ricardo Bartís](#), [José Glusman](#). Música: [Carmen Baliero](#). Fotografía: [Daniel Roiz](#). Compañía: [José Glusman](#). Duración: 65 min. Argentina.

Otras documentos audiovisuales

Ciclo de entrevistas sobre el oficio teatral. 6ta. edición: Periplo, Compañía teatral, 25 años!, 2020. Organizado por la Compañía del Revés Teatro y El Galpón de Haedo. Plataforma YouTube, Canal del Galpón de Haedo. Disponible en:

<https://www.youtube.com/watch?v=t2MitbNqY-8>

Ciclo de entrevistas sobre el oficio teatral. 2da. edición: Andrea Ojeda, 2020. Organizado por Compañía del Revés teatro y El Galpón de Haedo. Plataforma YouTube Canal del Galpón de Haedo. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=7GoaH8hGhEU>

Ciclo de entrevistas a Alejandro Catalán realizadas por Diego Braude para su blog www.imaginaciónatrapada.com en 2010, el cual actualmente no está en línea. A pesar de ello, las mismas se encuentran disponibles en la Plataforma de YouTube, en el Canal aún abierto y vinculado al blog del director.

Sitios web

<http://www.alternivateatral.com>

<https://alecatalan.blogspot.com/>

<https://www.bcn.gob.ar/>

<https://www.boletinoficial.gob.ar/>

<https://www.cedom.gob.ar/>

<https://www.cepal.org/>

<https://www.ica.coop/>

<https://inteatro.ar/>

<https://www.legislatura.gob.ar/>

<https://www.undp.org/es/argentina>

<https://www.sinca.gob.ar/>

<https://somos.cultura.gob.ar/>