



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

El teatro "Off Corrientes"

¿Una alternativa estético-cultural?

Autor:

Bayardo García, Rubens

Tutor:

Cordeu, Edgardo Jorge

1997

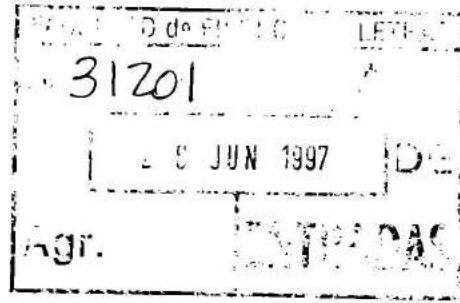
Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Filosofía y Letras

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA



EL TEATRO "OFF CORRIENTES":
¿UNA ALTERNATIVA ESTETICO-CULTURAL?

TESIS DE DOCTORADO

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
INSTITUTO DE ESTUDIOS Y DOCUMENTACION

por:
Rubens BAYARDO GARCIA

Director de Tesis y Consejero de Estudios:
Dr. Edgardo J. CORDEU

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Buenos Aires, junio de 1997

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a la Universidad de Buenos Aires con cuyo apoyo y en cuyo ámbito he desarrollado esta investigación y la mayor parte de mis actividades formativas de grado y de postgrado. Asimismo a la Universidad Nacional de Luján y a la Universidad Nacional del Centro de la Provincia de Buenos Aires donde también he llevado adelante parte de mi labor, y al Instituto Nacional de Antropología y Pensamiento Latinoamericano donde realicé estudios de perfeccionamiento y otras actividades.

No me es posible mencionar a la totalidad de las personas que en estos años de trabajo me han brindado aportes de muy diversa cualidad y cantidad, que sería difícil y probablemente injusto mensurar, lo cual no obsta para que les reitere aquí y una vez más mi reconocimiento. Agradezco especialmente a Edgardo Cordeu quien me honró como Consejero de Estudios y Director de esta Tesis. Agradezco a Néstor García Canclini y a Elsa Flores Ballesteros por sus Seminarios de Doctorado y sus observaciones sobre mi trabajo. También agradezco a Dolores Juliano cuya presencia me ha inspirado largamente aún en la lejanía, y a Piergiorgio Giacchè, tardío pero muy fecundo hallazgo en el proceso de la investigación. Agradezco a Susana Santini que me brindó su inefable lucidez y su incondicional apoyo. Agradezco especialmente a Mónica Lacarrieu por su permanente aliento y su lectura crítica de mis avances. Un reconocimiento aparte para Ana María Spadafora por todo lo que me ha dado de su inteligencia y de su afecto. Finalmente quiero agradecer y dedicar este trabajo a los actores, a quienes adeudo la entrega y la pujanza en su labor que alentó la mía, su colaboración y su impagable generosidad al confiar a mi mirada buena parte de sus vidas, todo lo que aspiro haber correspondido con respeto.

*A Ana, mi Ana, mi Ana María.
A Julián, mi lindo Julián.*

INDICE

Capítulo I	
INTRODUCCION	1
Capítulo II	
CONSIDERACIONES TEORICO METODOLOGICAS	7
Capítulo III	
EL TEATRO EN LA ARGENTINA DEL SIGLO XX	26
Capítulo IV	
EL OFF EN EL CAMPO DEL TEATRO, LA ACTUACION Y LA CULTURA	40
1. EL CAMPO DE LA ACTUACION Y EL OFF	41
EL TEATRO OFF	41
EL 'OTRO' TEATRO	43
LA TELEVISION Y EL CINE	45
2. PRODUCCION CULTURAL Y CONSUMOS CULTURALES	46
3. ESPECIFICANDO EL OFF	52
LOS ACTORES DEL OFF	52
LAS ESCUELAS Y LA FORMACION DE LOS ACTORES	54
LAS COOPERATIVAS Y LA ASOCIACION ARGENTINA DE ACTORES	56
LAS OBRAS Y LOS AUTORES TEATRALES	60
LAS SALAS TEATRALES	62
EL PUBLICO Y LA CRITICA TEATRAL	63
Capítulo V	
ECONOMIA DE LA ESCENA OFF	66
1. LAS COOPERATIVAS: DE LOS INDEPENDIENTES AL OFF	68
2. LA PRODUCCION TEATRAL EN GENERAL	74
3. LA PRODUCCION COOPERATIVA	75
4. ECONOMIA DE LA ESCENA	79

Capítulo VI	
POETICA DEL OFF	91
1. LA POETICA ARISTOTELICA	93
2. EL OFF EN SUS REALIZACIONES	95
EL OFF REFLEXIVO Y EL OFF DE LA IMAGEN	100
ENTRE EL 'OFF DEL OFF' Y EL 'OTRO' TEATRO	101
3. ALGUNAS NOCIONES OFF ACERCA DEL TEATRO	106
EL TEATRO COMO ARTE UNIVERSAL DE CARACTER RITUAL Y POPULAR	107
La función del teatro	109
El lugar diferencial del teatro	111
EL TEATRO COMO SUPERVIVENCIA ARTESANAL EN UN MUNDO INDUSTRIALIZADO	112
EL TEATRO COMO EXPRESION DE LA CONFLICTIVIDAD SOCIAL EN COMPROMISO CON EL PUBLICO	116
EL TEATRO COMO CREACION COLECTIVA DEL DIRECTOR Y LOS ACTORES	118
La dramaturgia de los hacedores	118
La puesta en escena	120
Las técnicas de actuación	123
El off y las otras formas de la actuación	127
4. POETICA Y POLITICAS CULTURALES OFF	130
 Capítulo VII	
FRONTERAS DEL OFF	136
1. CORRIENTES Y EL OFF	137
2. EL TEATRO INDEPENDIENTE Y EL OFF	146
3. LA TELEVISION Y EL OFF	151
 Capítulo VIII	
FRONTERAS EN EL OFF	162
1. LOS SENDEROS DEL OFF	162
2. ACTORES Y DIRECTORES	169

3. VIVIR PARA EL TEATRO: GRUPOS, ELENOS Y COOPERATIVAS	172
4. VIVIR DEL TEATRO, VIVIR DE LA PROFESION	177
5. CARRERA ACTORAL Y DESARROLLO PERSONAL	180
6. SER ACTOR, SER OFF	187
Capítulo IX	
CONSIDERACIONES FINALES	197
GLOSARIO	205
BIBLIOGRAFIA	210

I. INTRODUCCION

"... maduraba el trigo, una flor nacía y nada veías. No había en tu corazón ni alegría ni dolor, hasta que un día llegó la ilusión". Héctor García Ferré

"... lejos de dar salida a impulsos ya existentes, la experiencia artística tiende sobre todo a responder a deseos que aún no están definidos, a orientaciones de la experiencia humana que todavía no se han integrado al conocimiento y que aún no han sido dominadas. El arte no es la respuesta a una pregunta, formula una pregunta para una respuesta que aún no existe". Jean Duvignaud¹

En términos generales nuestra área temática de interés está centrada en los procesos de producción, distribución y consumo de los bienes culturales, considerados como procesos de significación que se hallan en relación con los de producción material y reproducción social. Entendemos a la **cultura** como un sistema significante mediador en la comunicación, reproducción, experimentación e investigación de un orden social dado (cfr. Williams 1982, García Canclini 1984). En consecuencia no aludimos a un "espíritu conformador", ni a "reflejos" derivados de una estructura que les sería previa, sino que nos referimos a un orden simbólico que es esencial en la constitución misma de un orden social.

En términos más específicos nos situamos en la convergencia del sentido especializado y corriente de cultura como actividades intelectuales y artísticas, y del sentido antropológico de cultura como totalidad de un modo de vida diferenciado. Allí nuestra mirada focaliza en las relaciones entre producción cultural y transformación social. Al concebir la **producción cultural** como "constitutiva", subrayamos el aspecto político de este conjunto de prácticas en la institución de un orden. En este sentido nos interesamos por la tensión entre un orden vigente y sus desarrollos potenciales, en lo que hace a la trama significante de los procesos culturales que sostienen a uno y otros. Dentro de la producción cultural nos interesa especialmente el **arte contemporáneo**, del cual Jameson (1985) plantea que refuerza y reproduce la lógica del capitalismo de consumo, quedando por ver si existe en él alguna forma de resistencia y transformación. Situados en esta tensión irresuelta es que nos propusimos investigarla en un caso concreto.

¹ Cfr. Duvignaud (1966:464).

El caso singular que nos ocupa es el del denominado **teatro 'off Corrientes' de la ciudad de Buenos Aires**, también conocido como teatro underground o teatro marginal, entre 1986 y 1991. Este movimiento artístico-cultural se autopostula como alternativa al orden actual en el campo teatral, hegemonizado por el teatro comercial y el teatro oficial, en contraste a los cuales se define. El off se entronca y superpone parcialmente con el movimiento del Teatro Independiente de las décadas del 30 al 70 y con el más episódico del Teatro Abierto entre 1981 y 1985. Ambos han tenido un papel significativo no sólo en lo más específicamente artístico del campo teatral sino también en su inscripción en las esferas cultural y política, papel que se ha actualizado en los momentos históricos recientes con una modalidad y relevancia diversa. Se destaca por una parte, el carácter fuertemente politizado del Teatro Independiente en sus inicios y su posterior protagonismo en la renovación de la escena argentina que propició la conformación de un nuevo orden teatral, y, se destaca por otra parte, la validez política del Teatro Abierto durante la última dictadura.

En el off Corrientes coexisten **numerosos grupos teatrales con distintas formas de organización económica y distintas tendencias estéticas**, que van desde quiénes reivindican y pretenden perpetuar esta tradición, hasta quiénes la niegan y se enfrascan en una práctica artística que no reconoce raíces. Por otra parte, la presentación de actores, programas, obras considerados off, en los medios abiertos por tecnologías relativamente nuevas, cual son la televisión y el cine, ha dado lugar a la extensión de la categoría a estos ámbitos. Asimismo, el off también se plantea como algo distinto del teatro como género, abarcando prácticas como el varieté, la música, el graffiti, e involucrando gente de las letras, las humanidades, la plástica, etc. hecho que cuestiona sus límites genéricos y que lo potencia a configuraciones próximas a lo que suele llamarse 'contracultura'. Sin embargo, su incorporación en forma desleída a los espacios de la actuación anotados, abre el interrogante acerca de su carácter contrahegemónico.

Siendo un teatro que cuenta con recursos económicos limitados, el off Corrientes se realiza **en salas relativamente baratas y en espacios teatrales no convencionales**. Acorde al criterio espacial sugerido en el nombre de este teatro, la localización de sus salas habitualmente es 'fuera de' la principal avenida capitalina, donde se encuentran las grandes salas comerciales y oficiales y donde se presenta teatro de bulevar, teatro tradicional, teatro serio. En consonancia con ello las salas off suelen no haber sido teatros en su origen y sus dimensiones son más pequeñas, abundan los sótanos y las casas recicladas. Los espacios escénicos son atípicos, su distribución sale del molde del habitual escenario a la italiana (una caja negra abierta al público que oficia de cuarta pared), así como del molde de la sala cerrada recurriendo a espacios abiertos callejeros.

Los actores del off producen sus obras reuniéndose en **grupos cooperativos** a los que aportan su labor escénica, trabajos técnicos y administrativos y recursos en dinero o bienes. No siendo habituales los aportes de capitales públicos o privados, los fondos con que cuentan estos grupos suelen ser limitados. Los actores participan igualitariamente en la toma de decisiones acerca de producción económica de la obra y también lo hacen activamente en la creación estética, aunque aquí toman peso las funciones y papeles desempeñados, las trayectorias y las jerarquías artísticas. Cada grupo lleva adelante la realización teatral según como este conformado, siguiendo la premisa no excluyente de responder más a sus propias necesidades artísticas que a las constricciones del mercado.

Dado que los actores del off no suelen estar fuertemente vinculados al circuito comercial, a los medios gráficos y al ambiente televisivo, **sus relaciones directas son fundamentales para convocar al público**, consistente sobre todo en familiares y amigos, gente de teatro y del mundo de la cultura. Igualmente, sus propuestas estéticas suelen excluir al 'gran público' pues, aunque en el off se realizan obras que podrían verse en el 'otro' teatro, la tendencia es a la innovación temática, la experimentación en técnicas de actuación y de puesta en escena, la indagación sobre el mismo fenómeno teatral y las relaciones con el espectador.

Dentro del off confluyen muy diversas experiencias estéticas, que resulta conveniente ilustrar a fin de aproximarnos mejor a lo multivariado del fenómeno. Aunque más adelante abundaremos sobre ello, creemos importante detenernos aquí más o menos extensamente en el comentario de algunas obras. Buscamos dar al lector una primera idea de la diversidad de recursos teatrales y propuestas artísticas que confluyen en el off, a la vez que acercarle una presencia del teatro que le acompañe en su recorrido por los desarrollos encarados en este trabajo. Nos basamos para ello en nuestras propias observaciones así como en comentarios de la crítica teatral aparecidos en los medios gráficos de la época. Seleccionamos las obras con el criterio de exponer algunos 'tipos' fundamentales aunque de ningún modo exhaustivos.

En Cuesta Abajo se ficcionaliza el encuentro amoroso de Carlos Gardel y Rita Hayworth, sobre un escenario casi despojado: un banco de plaza, otro más pequeño, una guitarra, una pava para el mate y unas latas de cine. La obra presenta a Gardel cansado y gordo, con el smoking raído, con un lenguaje plagado de letras de tango y lleno de lugares comunes, temeroso del ruido de los aviones y anhelando poder envejecer. Rita Hayworth aparece decadente enfundada en su vestido colorado, desvalida y queriendo revivir la cachetada que le pegó Glenn Ford en una escena del film Gilda en la que está anclada afectivamente. El encuentro, que es más bien una imposibilidad y un desencuentro, llama la atención sobre la carnadura mortal de los ídolos y los mitos de la generación adulta. Las actuaciones son deliberadamente desmesuradas y la puesta plantea un permanente juego entre lo real y lo ficticio, con ensoñaciones y alteraciones temporales, pivoteando entre el humor y la ternura. La obra, escrita por Gabriela Fiore una joven dramaturga de 22 años, transita según la crítica en convenciones textuales ya arraigadas en el medio local. Se presenta en el Teatro de La Campana, un sótano situado a media cuadra del Obelisco, con un escenario central y dos plateas enfrentadas con capacidad para 200 personas. En esta sala funcionó en los años treinta el Teatro del Pueblo de Leónidas Barletta, destacado fundador del Teatro Independiente. Actualmente es sostenida por un grupo de renombrados directores, autores y actores formados en ese movimiento, entre los que se encuentra Rubens Correa, quien dirigió la obra.

En Amantísima el teatro es más bien danza, impera la imagen y, el movimiento, no hay historia ni textos salvo un obsedente 'Qué quieres, qué necesitas?' que se reitera en off. Seis mujeres indiferenciables, de cabello colorado y vestidas con visos blancos, se desenvuelven sobre dos escenarios

opuestos a los que alternativamente el espectador debe dirigir la mirada. Solo una soga pende en el centro del espacio escénico y tules blancos y colorados acompañan a las actrices, oficiando de paños, tabiques, vendas en los ojos, mordazas, cordones umbilicales y sangre que evocan encuentros y desencuentros, heridas, partos, menstruaciones. La luz y la música - especialmente compuesta para el espectáculo- acompañan una atmósfera de intimidad que apela a las emociones del espectador. El programa del espectáculo nos anticipa que este consta de nueve movimientos, que son otras tantas lunas, y en lenguaje poético alude a la maternidad. Los nombres de las actrices son mencionados en bloque, sin referencia a personaje alguno. La directora y autora del texto, Susana Torres Molina, de conocida trayectoria teatral declaró a la prensa que se trata de un guión dramático surgido a partir de imágenes, sueños, miedos y elaborado en nueve meses de trabajo colectivo con un grupo de alumnas suyas. Sostuvo que el tema manifiesto es una madre, una hija y sus dobles figuras, pero que lo latente son los vínculos y su complejidad en lo femenino, visto con una mirada de mujer. La obra se presentó en El Hangar, un galpón refuncionalizado con capacidad para 150 espectadores situado en el barrio de Palermo Viejo.

Las Gambas al Ajillo, quiénes se presentan a sí mismas como 'las indepilables', es un grupo de cuatro mujeres y un hombre transformista, que elaboran conjuntamente sus espectáculos. Según declaran solo reflejan lo que ven, sobre la base de lo peor y son 'under' no porque les gusten los lugares sucios y malolientes sino porque esas son sus posibilidades de actuar. Trabajan en el Centro Parakultural, un sótano localizado en el centro histórico de Buenos Aires con una barra, mesas, varios monitores de televisión y un pequeño escenario, en el que se sirven tragos, se escucha música, se ven videos. El espectáculo tiene una estructura de varieté, con sketches independientes en los que las Gambas actúan, cantan y bailan, siendo su nota común un humor desfachatado y corrosivo. En uno de ellos cuatro monjas se van despojando de sus hábitos a medida que aumenta la temperatura y cantando el conocido tema 'Qué calor en la ciudad'. Terminan bailando en bikinis de colores a lunares abrazadas a enormes penes de plástico con lentejuelas. En otro aparecen vestidas de paisanas, con los colores patrios y portando escarapelas gigantes. Allí entonan pericones y el patriótico 'Himno a Sarmiento' con tonos disonantes y gestos desgarrados que lo desacralizan y parodian.

Boca-River es un espectáculo al aire libre que el Grupo Teatral Dorrego realiza los fines de semana por la tarde en el Parque Lezama, donde los actores convocan a su público con un gran muñeco desplegable. La obra, situada en una casa de familia durante los años 30', se centra en una radio simpáticamente personalizada que transmite el clásico partido de fútbol con el que se intercalan canciones de Gardel, radioteatros, narraciones de aventuras, noticias sobre golpes militares, fraudes electorales, la guerra europea y el nazismo. Reconstruye de este modo la década infame y los sueños de cada miembro de la familia, con una clave de humor para el público adulto y de

aventura para el público infantil. La pieza es resueltamente popular por el contenido y por su encuadre formal que toma elementos del teatro callejero y del circo criollo, saca el jugo a las técnicas corporales y propicia una comunicación ampliamente participativa con los espectadores. El grupo de actores -conformado por egresados de la Escuela Nacional de Arte Dramático- sostuvo por completo la producción económica del espectáculo. El mismo fue elaborando colectivamente por ellos en sucesivos ensayos en el Parque Lezama, quedando la coordinación y redacción final en manos de Carlos Risso Patrón.

Como puede verse la heterogeneidad de las indagaciones estéticas y las prácticas off, sumada a la no necesaria correspondencia entre los proyectos de los agentes involucrados, sus concreciones efectivas y la recepción de estas en el campo teatral, así como su más extensa articulación en el campo cultural, hacen de él un fenómeno de amplias resonancias. Creemos que los antecedentes expuestos ameritan el conocimiento de tales procesos, las prácticas y discursos implicados en cada caso, las formas y niveles de organización puestos en juego, las identidades allí conformadas, así como la articulación de unas con otras y su posición relativa en el campo teatral y en el campo cultural. La producción, distribución y consumo de los bienes culturales es una problemática de creciente significación en el mundo contemporáneo. Como hemos dejado sentado al principio, la producción cultural presenta especificidades y complejidades propias, pero nunca es por sí misma completamente especializada, ni es ajena a la producción y reproducción socio-cultural general.

Con la investigación de este caso procuramos contribuir, desde un enfoque antropológico sociocultural, al conocimiento científico de una de las formas específicas de la multivariada producción cultural. Nos referimos al teatro, sin la ingenuidad de considerarlo cerrado sobre sí, sino -aunque no sólo- en su potencial de 'investigación y desarrollo' de una industria cultural, con profundos ecos en vastas áreas económico políticas y socio culturales. Incluso trascendiendo nuestros posibles aciertos y desaciertos, queremos dejar testimonio de un fenómeno hasta ahora 'indigno' del abordaje científico, frecuentemente simplificado, banalizado y podado en sus implicancias, cargado con la naturalidad y el contento que le atribuye el sentido común -muchas veces también los mismos artistas- y despojado de sus dimensiones culturales y su significación en la vida social. También queremos contribuir a la institucionalización de políticas culturales y de mecanismos de gestión cultural que resulten más adecuadas al tomar en cuenta las situaciones y perspectivas concretas de los productores culturales en las que hemos indagado. Asimismo buscamos aportar a los mismos creadores una mirada 'otra' sobre su accionar -atenta y distante de las perspectivas de ellos mismos, del empresario, el público, el crítico y los propios colegas, aunque interesada en devolver lo mucho recibido- de la cual apropiarse o desechar aquello que mejor les convenga.

En síntesis, en este trabajo nos preguntamos por el potencial de generar alternativas a lo dominante en lo estético y en lo cultural por parte del teatro off **Corrientes en la segunda mitad de los años ochenta.** Para ello procuramos establecer cómo se plantean las relaciones entre el off y otros sectores del campo artístico en general y del campo teatral en particular, así como establecer la configuración de sentidos que sintetiza la

categoría off. Nuestra labor se desarrolla alrededor de algunos tópicos que consideramos fundamentales para analizar el off: la pretensión de **marginalidad** respecto del sistema comercial, el ideal del **grupo** como forma de organización y su concreción real en las **cooperativas** de actores, la normatividad en cuanto a **lo económico, lo estético y lo ético** como límites de rigidez y flexibilidad relativas, la primacía del **teatro** en el ordenamiento artístico y de la **televisión** en el ordenamiento laboral, las constricciones que este orden impone al primero como acicate y como limitación de la **calidad y creatividad** de los desarrollos artísticos a la vez que su efectiva libertad, las **nociones, prácticas y realizaciones estéticas**, las construcciones de **identidad** y sus negociaciones en el campo de la actuación, las **políticas culturales** involucradas en las opciones estéticas de los actores, los planteos de **alternativas estético-culturales** como opción interior a la práctica artística y como posibilidad global para la sociedad.

Los capítulos se ordenan en relación a un principio constructivo básico dado por la teoría de los campos y otros aportes al análisis de la cultura, las artes y el teatro (Cap.II). La historia de un campo nos informa de la existencia del mismo y recíprocamente de la estructura de posiciones en que ésta se ha conformado. Estas posiciones, refieren a la producción y apropiación diferencial de distintas formas de capital en juego, pero ellas no son fruto de una pura objetividad externa a los actores. Aluden a las visiones que ellos mismos elaboran y reelaboran desde esas posiciones, donde construyen sus identidades por confrontación y autoatribución. A ello apuntamos cuando presentamos una perspectiva histórica del teatro en argentina (Cap.III), planteamos la estructuración de posiciones en el teatro respecto al campo de la actuación y el campo cultural (Cap.IV), abordamos la economía y la poética del off (Caps. V y VI), analizamos la conformación de sus fronteras externas e internas (Caps. VII y VIII).

II. CONSIDERACIONES TEORICO METODOLOGICAS

Las particularidades y condicionamientos fundamentales en el abordaje teórico metodológico de esta investigación se han planteado en relación a lo inédito de la temática y a que, en estos años, los desarrollos de la antropología social argentina han estado más dirigidos a otros rumbos. La antropología urbana y la antropología rural, la antropología de la salud y la antropología de la educación, han suscitado los intereses académicos mayoritarios, acompañados por otros encuadres de menor convocatoria. En ellos, los sectores populares y subprivilegiados han sido el sujeto principal de la pesquisa. En la investigación socioantropológica local no existen antecedentes al respecto de trabajos que tomen por objeto al teatro, ni las artes han sido un territorio que despierte el interés disciplinario.

Más aún, el espacio de la cultura ha sido mirado con desconfianza, no sólo en el sentido especializado del término -como actividades intelectuales y artísticas-, sino en el propio y conflictivo sentido antropológico. Las controversias sobre la cultura en el ámbito internacional y los encuadres emergentes que la toman por objeto -la historia de la cultura, la crítica cultural, la sociología de la cultura, los estudios culturales, el análisis cultural- tampoco han acicateado el interés de los cultores argentinos de la 'ciencia de la cultura'. Sumado al relativo desinterés por los sectores medios de la población, se configura un espacio de vacancia que es donde sin proponérselo nos hemos situado. Ello supuso dificultades en el intercambio con pares y en la construcción del objeto como 'antropológico', cuando nuestra mirada estuvo necesariamente atenta a otros círculos y otras perspectivas.

En Argentina existe una abundante investigación y crítica teatral, desde la perspectiva de la literatura, la crítica literaria y más recientemente desde las artes (en sus vertientes histórica y sociológica)¹. Dos ámbitos de la misma Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, concentran buena parte de esa labor: el Instituto de Artes del Espectáculo, y el GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano) del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano. Este último ha organizado ya media decena de congresos internacionales donde al debate de críticos e investigadores se suma la presencia de autores teatrales, actores, directores escénicos y teatristas en general. A la vez que espacio académico de conocimiento, diálogo y reflexión, también han sido terreno de nuestro trabajo de campo.

Desde nuestro punto de vista el inconveniente que se plantea con ese tipo de encuadres es el énfasis muchas veces puesto en el análisis del texto dramático y en el funcionamiento

¹ Sería imposible para nosotros ponderar con justicia la valía y la significación de las múltiples aportaciones de numerosos especialistas que han sido fundamentales en la elaboración de este trabajo. Con todo y como puede deducirse de las notas, las citas y la bibliografía final, señalaremos especialmente los trabajos de Mirta Arlt, Jorge Dubatti, Pedro Espinosa, Eva Golluscio de Montoya, Francisco Javier, José Marial, Carlos Pacheco, Osvaldo Pellettieri, Julia Elena Sagaseta, Beatriz Trastoy, Jose Luis Valenzuela y Perla Zayas de Lima.

interno de la serie literaria. Con todo, en los últimos tiempos es manifiesto un mayor interés de la investigación teatral por los aportes antropológicos (aunque no ocurre así a la inversa). Tal interés se centra en el influjo de la tendencia conocida como 'antropología teatral' o 'teatro antropológico'², en la inquietud despertada por el análisis de la dimensión espectacular del teatro, en la preocupación por la recepción, los públicos y la interculturalidad en el contexto de la globalización. Aunque sus caminos sólo en parte coinciden con el nuestro, la investigación y la crítica teatral nos ha resultado un aporte inestimable para comprender los desarrollos que nos ocupan. Particularmente en lo que hace a un aspecto caro a la perspectiva antropológica: la cuestión de la especificidad de lo teatral, la diferencia y la semejanza con otras prácticas y la cuestión de su contextualización en la historia pasada y presente.

En cuanto al abordaje antropológico del teatro el problema es más complejo. En una reciente reseña William Beeman sistematiza los aportes referidos a 'la antropología del teatro y el espectáculo' anotando que "los antropólogos han estudiado ampliamente la performance"³ en cuanto puede mostrar acerca de otras instituciones humanas como la religión, la vida política, las relaciones de género y la identidad étnica. Se ha dedicado menos estudio a la performance por sí misma: su estructura, su significado cultural fuera de otras instituciones, las condiciones bajo las que ocurre y su lugar dentro de los patrones más amplios de la vida de la comunidad. **Este descuido es particularmente notable con respecto a las actividades representativas específicamente destinadas a 'entretener': el teatro y el espectáculo.** Esto es sorprendente porque teatro y espectáculo son instituciones humanas universales, a las cuales muchas sociedades dedican mucho tiempo y energía" (1993:371 n/traducción, n/resaltado).

Sin entrar a discutir aquí la universalidad y la funcionalidad asignadas por el autor al teatro, nos interesa subrayar que 'performance' y teatro han interesado a los antropólogos en función de otras dimensiones. Nos referimos a las perspectivas brindadas por reconocidos especialistas, como la actuación y la presentación de la persona indagadas por Erving Goffman, la representación y la conducta personal analizadas por Clifford Geertz, a la noción de 'drama social' explorada por Victor Turner en su análisis del ritual⁴. El teatro oficia en

² Según sostiene Eugenio Barba, mentor de esta corriente, "la Antropología Teatral es el estudio del comportamiento del ser humano que utiliza su presencia física y mental según principios diferentes de aquellos de la vida cotidiana en una situación de representación organizada. Esta utilización extra-cotidiana del cuerpo es aquello que se llama técnica" (1990:57/58). La antropología teatral es fundamentalmente un modo peculiarmente informado de hacer teatro, más que una rama antropológica. De aquí que su designación como 'teatro antropológico' nos parezca más acertada.

³ Atendiendo a su polisemia, mantenemos en esta ocasión el término inglés 'performance' empleado por Beeman, que significa "(s) ejecución, realización; desempeño, cumplimiento; actuación, funcionamiento, acción; capacidad; obra, acción, hecho, hazaña; (teatro) función, representación" (Appleton's Revised Cuyás Dictionary, New York, 1956). Con todo es interesante señalar que 'performer' refiere al "ejecutor, ejecutante, actor; acróbata", aproximándonos a la noción artística que nos ocupa. Más adelante nos detendremos en otros sentidos de carácter intra artístico asignados al término 'performance'.

⁴ cfr. Geertz (1987 y 1991), Goffman (1981), Turner (1982, 1988 y 1992). De este panorama, destacamos especialmente los trabajos de Victor Turner donde retoma la perspectiva del teatro en el análisis del ritual conceptualizado como 'drama social' (1982), y posteriores aportaciones confluyentes -en su sintonía con Schechner (1988)- a los 'performance studies' y la 'antropología de la performance' (1992). Estos encuadres,

estos casos como una suerte de laboratorio de lo social que brinda fuentes de inspiración a la investigación, aunque no resulta de interés en sí mismo.

Pero el teatro también ha ocupado a los antropólogos en tanto que manifestación propia de tradiciones culturales específicas, particularmente en el sur y sudeste de Asia, Japón y Oriente Medio; también en Africa, las Américas y el Caribe. Beeman hace un exhaustiva reseña sobre trabajos referidos a numerosas formas teatrales no occidentales: thovil, nautunki, ramlila, kathakali, raslila, ludruk, wayang kulit, teatro de sombras, teatro de marionetas. Anota que en contraste con esto, **"sorprendentemente poco trabajo sobre las tradiciones representativas de Occidente ha sido acometido por antropólogos"**, resultando más habitual el interés de los académicos del teatro y científicos de otras disciplinas⁵ (Beeman 1993:376/377 n/resaltado).

Nuestro trabajo, enfocado precisamente hacia un teatro de corte occidental y manteniendo como referencia el horizonte de la perspectiva antropológica, se ha nutrido de aportaciones pluridisciplinarias para la construcción e indagación de su objeto. En lo que hace específicamente al teatro, amén de los aportes ya señalados, son de señalar los lineamientos de una 'sociología del teatro' emprendida por Duvignaud (1966) en el Viejo Mundo. Estos han fructificado más recientemente en nuevos desarrollos centrados sobre todo en la mediación y la recepción teatral. El público y los espectadores se constituyen en el foco de atención de una mirada que combina orientaciones sociológicas y psicobiológicas (Deldime 1992, Meyer 1992, Wallon 1995) con una perspectiva primordialmente teatral.

Un paso más adelante hacia el abordaje transdisciplinario, es dado en los trabajos de Piergiorgio Giacchè, quien partiendo de la antropología cultural, retoma los aportes sociológicos y de la 'antropología teatral'. Esta última, resultado del interés de los teatristas por las perspectivas teóricas y metodológicas de la antropología -particularmente en lo que refiere a la antropología física y a las relaciones interculturales- a fin de revertirlo a la práctica teatral, es también denominada 'teatro antropológico' (lo que entendemos resulta más adecuado y menos confuso). Frente a esta antropología teatral a-sociológica, Giacchè plantea una 'antropología del teatro' que pone en pie de igualdad los aportes realizados por los desarrollos teatrales, los sociológicos y los antropológicos. Su perspectiva se centra en el espectador, como nota social por excelencia del teatro y en el teatro como espacio privilegiado para la indagación del consumo cultural (1991, 1992).

De resultas de estas indagaciones, muy recientes desarrollos han confluído en la fundación encomiada por la UNESCO, de una nueva disciplina, la 'ethnoscénologie'. De raigambre antropológica como quiere su etimología, la etnoescenología propone ser "el

tomando por objeto central el comportamiento corporal y la representación del cuerpo, se vinculan con las recientes preocupaciones por dar cuenta del actor y sus prácticas (Ortner 1984). Asimismo, con la emergencia de una 'antropología postmoderna' (Reynoso 1992) interesada en visitar las convenciones disciplinarias con particular énfasis en la relación investigador - actores tanto en el trabajo de campo como en la escritura etnográfica y en la multiplicación de los puntos de vista.

⁵ Es de subrayar la importancia de los etnomusicólogos en estos estudios -anotada por Beeman (1993)-, particularmente teniendo en cuenta que los trabajos de etnomusicología han servido de inspiración a la recientemente nacida 'etnoescenología', a la que nos referiremos más adelante.

estudio en las diferentes culturas de las prácticas y los comportamientos humanos espectaculares organizados" (Pradier 1996:16 n/traducción). Según Jean-Marie Pradier, más que una extensión del campo de los estudios teatrales, la etnoescenología avanza hacia "el conocimiento de la naturaleza del hombre a partir del examen de estrategias cognitivas, técnicas corporales y mentales que subyacen a la emergencia de acontecimientos en los cuales su dimensión espectacular los vuelve remarcables para la comunidad" (1996:20/21). Emparentada con los *'performance studies'* norteamericanos y expresión europea de intereses similares, la naciente etnoescenología se presenta como una 'tierra incógnita'⁶, en cuyos desarrollos se dirimirán el espacio y la significación asignados al teatro dentro de la disciplina.

En este contexto Giacchè defiende la indagación de un 'género espectacular particular', el teatro, entendiendo que "hasta ahora el teatro no sido jamás introducido entre los objetos de estudio y de reflexión de la antropología cultural. Al contrario, **la tradición académica siempre ha separado el 'teatro de arte' del teatro popular y las formas o aspectos teatrales de la fiesta y del ritual**" (1996:252 n/traducción, n/resaltado). Es ese desatendido 'teatro de arte' el objeto de nuestra atención, más precisamente el teatro 'off Corrientes' de la ciudad de Buenos Aires. Un teatro moderno que se reclama de arte, inscripto bien que mal en los desarrollos de la alta cultura en Occidente⁷ y atento a los últimos pasos de la dramaturgia internacional⁸. Una práctica donde lo popular, la fiesta y el ritual pueden ser invocados por los actores como meta o como punto de origen del teatro, pero con otros sentidos, siempre subordinados al arte.

Si a principios de siglo las principales exponentes del género en Argentina eran aún las compañías teatrales españolas e italianas, con el correr de las décadas el teatro internacional se volvió una referencia obligada para comprender los desarrollos en los textos dramáticos, las técnicas de actuación y de puesta en escena, las relaciones con el público⁹. Teniendo en cuenta que "hicieron falta cuarenta años, de 1920 a 1960, para definir aquello que debía ser considerado como formando parte del *teatro internacional*" (Gordon 1996:157 n/traducción, la cursiva es del autor), se comprende que amén de las condiciones y procesos nacionales,

⁶ Al respecto de este tópico son de interés los aportes de Calamaro (1996), Gordon (1996) y Mandressi (1996).

⁷ Nos parece importante anotar con Chesneaux que Occidente es un término más conceptual que geográfico. Si en un sentido puede referir a una modernidad Occidental excluyente del así llamado 'Tercer Mundo', en otros puede aludir a una meta-modernidad que como occidentalización atraviesa todo el planeta (1989:66 y ss.).

⁸ Aparece aquí una disonancia con nuestra formación de base en una orientación disciplinaria hasta no hace mucho más interesada por 'lo tradicional', 'lo popular' y las 'otras culturas' que por una 'antropología de los mundos contemporáneos'. Si bien con esta expresión recordamos la reciente impronta de Marc Auge (1995), esta problemática es un antiguo tópico de la disciplina desde su supuesto fin, solidario de la extinción de los 'pueblos primitivos', pasando por los 'estudios de comunidad' hasta los análisis de las 'sociedades complejas'. Con todo, indudablemente difícil de zanjar, continúa suscitando la atención de los antropólogos. Cfr. Lévi-Strauss (1984), Llobera (1975), Montero (1991), Oliven (1985), Peirano (1991).

⁹ Es importante resaltar que como plantea Victor Turner "en el siglo veinte Europa Occidental y América perdieron muchas de sus características localizadas nacionalmente y se volvieron identificadas con movimientos literarios, políticos y filosóficos transnacionales" (1992:28 n/traducción). En nuestro caso, lo 'nacional' se constituye en confrontación permanente con desarrollos provenientes de, o realizados en el exterior, como podrá verse en el siguiente capítulo.

nuestro teatro se conformó en relación a esas oscilaciones intra genéricas y extra locales¹⁰. En los años más recientes, con la expansión de la sociedad de consumo emergente después de la Segunda Guerra Mundial, y luego con la expansión de las nuevas tecnologías de comunicación, transporte e información, ese proceso se volvió más complejo. Los primeros medios de comunicación fueron fundamentales en la conformación de los estados-nación, las artes y las identidades nacionales¹¹. Los nuevos medios contribuyeron a incentivar los flujos transnacionales, a potenciar las interacciones tanto reales como virtuales y a interiorizar un mercado global, en relación a los cuales se redefinen las tradiciones nacionales en todos los campos¹².

En este panorama, un tópico fundamental para el caso que nos ocupa, es el de la imagen, otrora fija en la pintura y la fotografía, luego modificada en el cine y en la televisión -no solo con el movimiento sino también con el sonido- y hoy redimensionada con el video, el cable, el satélite, el ordenador y las redes informáticas. La transformación tecnológica que involucra a las imágenes, favorece su multiplicación y su omnipresencia en todos los ámbitos de la vida. Este cambio en el régimen de visibilidad de los acontecimientos, la espectacularización de la vida cotidiana, la festivalización y massmediatización de la política, y la emergencia misma de una 'sociedad del espectáculo'¹³, resulta fundamental para un género espectacular como el teatro.

En una sociedad donde todo parece susceptible de sintetizarse en imágenes y donde el espectáculo se ha tornado en modo de existencia habitual de formas sociales y mercantiles extra artísticas, la misma 'teatralidad' del teatro es puesta en cuestión. Como señala Giacchè "la inversión de roles que se ha operado entre el arte -devenido auténtico- y la vida -devenida falsa, artificial. Esta 'revolución cultural' -profetizada por Artaud- ha trastornado la cultura teatral (por lo menos en parte) sea a nivel artístico o político: el arte del actor ha asumido la cuestión existencial del sentido, mientras que el espectáculo reivindicó una función 'otra' de cara a las diferentes representaciones o ficciones que caracterizaban nuestra 'sociedad del espectáculo'. Por un lado se desarrolla la exigencia artística de un 'regreso a las fuentes', por el otro se impone la necesidad de responder a la crisis del público en un mercado cultural y espectacular dominado por los *mass media*" (1996:252/253 n/traducción, la cursiva es del autor).

Nuestro abordaje retoma algunas aperturas de las perspectivas anotadas y se apoya en lineamientos generales de la sociología de la cultura y del arte desarrollados por Pierre Bourdieu, Raymond Williams y Néstor García Canclini. En ellos se enfoca la producción de bienes culturales en su especificidad respecto a las condiciones generales en que se produce,

¹⁰ En este sentido, el teatro que nos ocupa puede ser pensado al modo de las 'terceras culturas' a las que alude Hannerz, refiriendo a esas formas que no respondiendo a enclaves territoriales, son producto de flujos transnacionales y cruces múltiples distintamente arraigados (cfr. Hannerz 1992a y b).

¹¹ Cfr. García Canclini (1992), Martín-Barbero (1987), Terrero (1997).

¹² Cfr. Featherstone (1994) Ortiz (1996), Ribeiro (1994).

¹³ La noción de 'sociedad del espectáculo' fue propuesta por Debord (1976). Sobre la espectacularización y el nuevo régimen de visibilidad cfr. Baudrillard (1989), Landi (1991), Gauthier (1996).

tanto en sus dimensiones materiales como simbólicas¹⁴. Según Williams (1982), entre la forma profundamente organizada de las relaciones sociales -esto es, la propiedad privilegiada de los medios de producción y la condición general subsiguiente del trabajo asalariado- y las condiciones de la mayoría de las prácticas modernas de trabajo, existe un alto grado de proximidad, de virtual identidad. Pero esta distancia se torna relativa en muchas prácticas particulares, entre ellas, algunas formas de trabajo cultural. Ello hace que su reproducción tenga una relativa autonomía, pudiendo plantearse la persistencia de formas reproductivas 'residuales', la aparición de movimientos y ajustes dentro de lo 'dominante', así como de innovaciones 'emergentes' que tienden a destruir sus formas.

En ese sentido Williams distingue los procesos de innovación del mercado en función del marketing (las modas), de aquellos procesos de innovación generados por los productores culturales a partir de propósitos culturales internos, frecuentemente fuera del mercado o en sus límites. En el caso que nos ocupa, los actores del off participan de lo planeado por este autor en su 'hipótesis de la distancia relativa entre las prácticas'. Como productores culturales, junto a la libertad creadora atribuida y esperada en el artista, su labor es organizada en buena medida por ellos mismos y reviste condiciones particulares donde el asalariamiento del trabajo es una modalidad excepcional. Aunque supeditado indirectamente al mercado, el off es un ámbito en relación más o menos conflictiva con éste. Los criterios organizativos y estéticos del off objetan la legitimidad del 'otro teatro' y proponen, desde la formación de grupos independientes de actores, indagaciones artísticas distintamente encaminadas pero contrapuestas al mercado.

Atendiendo a la complejidad del estudio de lo que denomina 'formaciones independientes'¹⁵, Williams propone un doble abordaje, consistente en focalizar por un lado, en la organización interna de las mismas, y por otro lado, en sus relaciones externas con otras organizaciones del mismo campo. Para nuestro caso esto significa referir a grupos y cooperativas de actores off en relación y en contraste con otros espacios de la actuación que en distinta medida involucran a los artistas: el teatro comercial y el teatro oficial, el cine y la televisión. De este modo situamos la producción teatral off en la dinámica de un espacio

¹⁴ En este sentido, las prácticas culturales y la producción cultural "no se derivan simplemente de un orden social, por otra parte ya constituido, sino que son, en sí mismas, elementos esenciales en su propia constitución. /.../ Pero, en lugar del 'espíritu conformador' que se consideraba constituyente de todas las demás actividades, considera la cultura como el sistema significante a través del cual necesariamente (aunque entre otros medios) un orden social se comunica, se reproduce, se experimenta y se investiga" (Williams 1982:12/13). De este modo convergen aquí el sentido especializado y corriente de cultura como actividades intelectuales y artísticas y el sentido antropológico de cultura como totalidad de un modo de vida diferenciado.

¹⁵ Según Williams en las 'formaciones independientes', entendidas como modalidad de organización y auto organización de los productores culturales, "al número relativamente pequeño de personas implicadas en muchas asociaciones y organizaciones culturales debemos añadir la característica de su duración relativamente breve, y con frecuencia extremadamente breve. Entre los grupos y asociaciones relativa o totalmente informales, la rapidez de su formación y disolución, la complejidad de las rupturas y fusiones internas pueden resultar desconcertantes. Sin embargo, no hay ninguna razón para ignorar lo que, tomado como proceso global constituye un hecho social tan generalizado." (Williams 1982:63).

social relativamente autónomo¹⁶ en que se desenvuelve, para cuya especificación entendemos especialmente relevante la teorización de Pierre Bourdieu¹⁷ acerca de lo que denomina 'campos'¹⁸.

Bourdieu entiende el **campo** como un "campo de fuerzas, es decir, como un conjunto de **relaciones objetivas** que se imponen a todos los que entran en ese campo y que son irreductibles a las intenciones de los agentes individuales". Sincrónicamente el campo puede ser conceptualizado como un espacio de posiciones, diacrónicamente como un conjunto de trayectorias. A ese aspecto constrictivo, de determinación, integra Bourdieu "la **representación que los agentes se hacen del mundo social** y, más precisamente, su contribución a la construcción de la visión de ese mundo y, por lo tanto, a la construcción de ese mundo por medio del trabajo de representación (en todos los sentidos del término) que efectúan sin cesar por imponer su propia visión del mundo o la visión de su propia posición en el mundo, de su **identidad social**" (1985:25/26 n/resaltado). En su concepción el espacio social resulta un ámbito inclusivo que comprende distintos campos y subcampos específicos¹⁹. Inspirado en esta perspectiva, nuestro análisis construye como campo al teatro

¹⁶ En la línea que venimos trabajando, García Canclini propone la autonomización metodológica del estudio de la producción artística por razones teóricas, históricas y empíricas. En lo teórico por la "particularidad de recursos y relaciones sociales que implica la producción artística" (1984:72). En lo histórico porque "el campo artístico se integró con independencia relativa y criterios internos de legitimidad a partir de los siglos XVI y XVII" y aún en su actual dependencia del mercado "se constituye *como si fuera* un orden independiente" (1984:73/74 la cursiva es del autor). En lo empírico, porque su propia investigación expone la importancia de las distintas concepciones, decisiones y modos de representar de los artistas.

¹⁷ Los aportes teóricos de Bourdieu, cifrados en la confluencia crítica de las aproximaciones marxista, weberiana y estructuralista, procuran superar una serie de dicotomías distintamente asentadas en las ciencias sociales y humanas. Nos referimos a las oposiciones entre etnología y sociología, objetivismo y subjetivismo, micro y macro, estructura y representación, estructura e historia (cfr. Bourdieu 1993, García Canclini 1986, Gutiérrez 1994). Al respecto, y en el esfuerzo de reintroducir al agente actuante sin subsumirlo en la estructura, plantea dos modos de existencia de lo social y una serie de conceptos asociados. Por una parte lo que llama "las *estructuras sociales externas o la historia hecha cosas*: campo, capital, intereses, posiciones" y por el otro lo que llama "*estructuras sociales internalizadas o la historia hecha cuerpo*, especialmente el concepto de *habitus* y sus relaciones con la noción de práctica en términos de *estrategia* y con la *clase social*" (Gutiérrez 1994:7/8 la cursiva es de la autora).

¹⁸ Bourdieu al abordar la distinción de campos en el espacio social propone que "se puede representar así al mundo social en forma de espacio (de varias dimensiones) construido sobre la base de principios de diferenciación o distribución constituidos por el conjunto de las propiedades que actúan en el universo social en cuestión, es decir, las propiedades capaces de conferir a quien las posea con fuerza, poder, en ese universo. Los agentes y grupos de agentes se definen entonces por sus *posiciones relativas* en ese espacio" (1985:24 la cursiva es del autor). En un abordaje operacional García Canclini define al campo artístico como "el complejo de personas e instituciones que condicionan la producción de los artistas y median entre la sociedad y la obra, entre la obra y la sociedad: los editores, marchands, críticos, censores, museos, galerías, y por cierto, los artistas y el público" (1984:37).

¹⁹ En esta perspectiva inclusiva, según Bourdieu el 'campo de la producción cultural' es un subcampo del 'campo del poder' en el 'espacio social (nacional)'. Del mismo modo distingue dentro de la producción cultural el 'subcampo de la gran producción' del 'subcampo de la producción restringida'. En este último contrasta a la 'vanguardia consagrada' con la 'vanguardia bohemia' (cfr. 1995:189). Los elementos que contribuyen a distinguir subcampos y campos tienen que ver con su mayor o menor grado de autonomía y con el grado en

off, incluyéndolo como subcampo dentro del campo teatral (junto al teatro comercial y el oficial). A la vez este último es entendido como subcampo dentro del campo de la actuación (junto al cine y la televisión).

La existencia de un artista como tal depende de su capacidad de ser reconocido como ocupante de una posición dentro del campo (en relación con otras posiciones) y de su confluencia con los gustos del público²⁰. Para Bourdieu "el artista es alguien que reconocemos como tal al reconocernos nosotros mismos en lo que hace /.../ el acto artístico es un acto de producción totalmente particular, ya que debe hacer existir completamente una cosa que ya estaba en la expectativa misma de su aparición, y hacerla existir de manera muy diferente, es decir, como cosa sagrada, como objeto de creencia" (1990:183). Tanto este autor como otros que apuntan hacia una antropología del consumo (cfr. Appadurai 1991, Baudrillard 1995, Douglas y Isherwood 1991) plantean el papel que juegan los bienes y servicios como mecanismo de diferenciación social, de distinción entre grupos, sectores y clases. Para Bourdieu la ley implícita del campo es la distinción, cuando los bienes se divulgan pierden su poder distintivo y se reinicia un ciclo de donde 'la última diferencia' adquiere valor. En el caso que nos ocupa es ostensible la reivindicación de convenciones representativas, temáticas, técnicas actorales, puestas en escena como algo nuevo y distinto y la pretensión de los artistas de erigirse en detentadores del gusto legítimo, del 'verdadero' teatro en contraste con las otras formas de la actuación.

Esto nos vincula con lo que García Canclini (1984) aludiendo a los procesos de significación, denomina 'el arte como proceso ideológico' en que lo artístico se imbrica con lo social²¹. Respecto a ello ofrece varias aproximaciones que ponen en consideración las

que concentran capital económico, capital cultural y capital simbólico. El primero refiere a propiedades, medios de producción y recursos materiales, el segundo alude a conocimientos, habilidades y disposiciones, y el tercero a la capacidad de conversión de alguna de esas formas de capital de modo de consagrar, otorgar prestigio o poder a quiénes lo detentan. Volveremos sobre algunos cuestionamientos a estas nociones de capital más adelante (cfr. Smart 1993). De momento baste decir que desde nuestra perspectiva y por lo ya dicho sobre el teatro internacional, encontramos dudable acotar el espacio social a lo 'nacional'. Lo mismo nos sucede con respecto a las relaciones entre el campo del poder y campo de la producción cultural (cfr. Bourdieu 1983), aunque entendemos que en Francia las condiciones pueden ser otras.

²⁰ Para Bourdieu "el gusto, propensión y aptitud para la apropiación (material y/o simbólica de una clase determinada de objetos o de prácticas enclasadadas y enclasantas, es la fórmula generadora que se encuentra en la base del estilo de vida, conjunto unitario de preferencias distintivas que expresan, en la lógica específica de cada uno de los sub-espacios específicos -mobiliario, vestidos, lenguaje o hexis corporal- la misma intención expresiva" (1988:172/173). A su entender "los gustos son producto de esta confluencia entre dos historias, una en estado objetivado y otra en estado incorporado, que quedan objetivamente acordes. De esto proviene sin duda una de las dimensiones del milagro del encuentro con la obra de arte: descubrir una cosa a su gusto es descubrirse a sí mismo" (1990:182).

²¹ García Canclini (1984), discute la perspectiva marxista donde la ideología refiere a sistemas de ideas que, como reflejo distorsionado de las relaciones materiales, expresan los intereses de las clases dominantes. Propone entenderla -más que como ideas, sistemas y contenidos manifiestos- en función de la forma de organización del proceso comunicacional, y considera a la ideología como un "**nivel de significación presente en cualquier tipo de discurso**" (1984:84 n/resaltado). En tal sentido plantea considerar las selecciones y resemantizaciones de los mensajes que realizan los agentes sociales y su papel transformador y no meramente reproductivo. Por otra parte considera necesario partir de la simultaneidad de lo económico y lo simbólico, diferenciándolos sólo metodológicamente. Desde nuestra perspectiva la dimensión ideológica

relaciones entre la forma y el contenido de la obra de arte. Fundamentalmente distingue dos niveles en los que la ideología opera: en la denotación refiriendo a los contenidos de la obra y en la connotación refiriendo a los aspectos formales, al sistema de reglas semánticas, a la organización del proceso comunicacional, a los códigos no lingüísticos. Estos niveles son usualmente contradictorios entre sí y si bien García Canclini critica los enfoques que excluyen lo denotado, entiende que la ideología, más que en el discurso social manifiesto o en las ideas verbales, radica en los sistemas de representación, los procedimientos y fines representativos, las técnicas expresivas, la poética de la creación artística. Por nuestra parte coincidimos con esta apreciación considerando que lo ideológico, no se expresa tanto en las convicciones declaradas por los actores como en las nociones artísticas que los orientan, en sus prácticas y en sus obras.

Como también señalan otros autores (cfr. Mendez 1995, Wallon 1991) más que los artistas y las obras, es la vinculación entre unos y otras lo que resulta fundamental para la comprensión del fenómeno artístico. En términos de Bourdieu se trata de considerar dos espacios inseparables, el de los productos y el de los productores, superando la oposición entre el análisis interno y el análisis externo. "Lo que se llama 'creación' es la confluencia de un *habitus* socialmente constituido y una determinada posición ya instituida o *posible* en la división del trabajo de producción cultural ... con el cual el artista hace su obra y, de manera inseparable, se hace a sí mismo como artista" (1990:228 la cursiva es del autor)²². En el caso que nos ocupa las obras y los actores off se configuran por contraposición a su lugar subrogado en el campo del teatro, al cual corresponden ciertas disposiciones y nociones acerca del quehacer artístico. Este se halla en principio orientado hacia la legitimación de un teatro 'de arte', 'auténtico', 'verdadero' que privilegia la búsqueda estética rechazando los condicionamientos del mercado. Es desde esa posición y esas disposiciones que se desenvuelven las trayectorias y las conformaciones de identidad de los actores.

Como sostiene Clifford Geertz los grupos "se ven como rivales no tan sólo para lograr poder político y económico, sino para conquistar el derecho de definir la verdad, la justicia, la belleza, la moral y la naturaleza misma de la realidad". Se trata de una "política del significado ... lo que en otro lugar llamé 'la lucha por lo real' (el intento de imponer al mundo una determinada concepción de cómo son en el fondo las cosas y, por lo tanto, de cómo los hombres están obligados a obrar)" (1987:265). En su perspectiva Bourdieu entiende que estas

del arte radica pues en ese espacio de significación social cuya resonancia torna a la obra 'cosa sagrada', 'objeto de creencia' en el marco de la 'lucha por lo real' donde lo político existe preponderantemente bajo la forma de lo cultural.

²² Bourdieu concibe al "*habitus* como sistema de las disposiciones socialmente constituidas que, en cuanto estructuras estructuradas y estructurantes, son el principio generador y unificador del conjunto de las prácticas y las ideologías características de un grupo de artistas" (1983:22 la cursiva es del autor). Por otro lado sostiene que, "estructura estructurante, que organiza las prácticas y la percepción de las prácticas, el *habitus* es también estructura estructurada: el principio de división en clases lógicas que organiza la percepción del mundo social es a su vez producto de la incorporación de la división de clases sociales. Cada condición está definida, de modo inseparable, por sus propiedades intrínsecas y por las propiedades relacionales que debe a su posición en el sistema de condiciones, que es también un *sistema de diferencias*, de posiciones diferenciales, es decir, por todo lo que la distingue de todo lo que no es y en particular de todo aquello a que se opone: la identidad social se define y se afirma en la diferencia" (1988:170 la cursiva es del autor).

"luchas al respecto de la identidad ... son un caso particular de las luchas por las clasificaciones, luchas por el monopolio de hacer ver y hacer creer, de dar a conocer y de hacer reconocer, de imponer la definición legítima de las divisiones del mundo social, y, por este medio, de hacer y de deshacer los grupos. En efecto, lo que en ellas está en juego es el poder de imponer una visión del mundo social a través de los principios de di-visión que, cuando se imponen al conjunto del grupo, realizan el sentido y el consenso sobre el sentido y, en particular, sobre la identidad y la unidad del grupo, que hacen la realidad de la unidad y la identidad del grupo" (1992:113 n/traducción, n/resaltado).

Estos son los lineamientos teóricos fundamentales que orientan nuestro trabajo. En consecuencia, partimos de la premisa de que existen procesos estructurados y estructurantes tanto del campo teatral como de las identidades allí confrontadas. En ellos residen los elementos que nos permiten explicar y comprender la configuración de sentidos sintetizados en el off Corrientes, y el potencial de generar alternativas en lo estético-cultural por parte de este teatro. Nuestra investigación contempla desde el punto de vista metodológico tres instancias analíticas, es decir tres abordajes simultáneos del material empírico: 1) la dimensión procesual que considera las transformaciones en las relaciones dentro del off y del campo teatral, esto es, la dinámica de investidura de sentidos y sus resignificaciones hasta la situación actual a la luz del contexto político; 2) la dimensión estructural que considera las relaciones profundas inter e intra off a partir de las que se establecen las posiciones de los grupos y sectores que conforman el campo teatral y el campo de la actuación; y 3) la dimensión microanalítica que considera las actuaciones concretas en los discursos y las prácticas de los agentes sociales que producen y reproducen esas relaciones.

Si bien como señala García Canclini (1984) las instancias de la producción, la distribución y el consumo están profundamente imbricadas y resultan inescindibles, nuestro análisis se concentra en la producción y los productores culturales. Enfoca los procesos productivos tanto en sus aspectos materiales como simbólicos y no considera a las obras -los productos- en sí mismas sino en relación a ellos y a los artistas. Encaramos al off privilegiando una visión global de su estructuración y las disposiciones que implica como 'teatro de arte' por sobre otras puntualizaciones igualmente ricas. Así por ejemplo, su inscripción en movimientos sociales más vastos que involucran formaciones culturales, sindicales y políticas, el fenómeno humano de la interacción intensiva en grupos reducidos, los fenómenos de la recepción y la conformación del espectador teatral, reciben un desarrollo acotado. Aspiramos a la 'totalidad' aunque reconociéndola como horizonte utópico y sabiendo que abordar algunos aspectos de la dinámica de la semejanza y la diferencia supone abandonar otros²³. Nuestra intención estriba en mostrar la pluralidad de matices que se entreen en la

²³ Eunice Durham plantea que "tal vez el concepto de hecho social total, propuesto por Marcel Mauss y reelaborado por Lévi-Strauss, sea el que mejor caracterice al enfoque antropológico, prisionero de la práctica etnográfica; la preocupación por aislar y analizar sistemas económicos, políticos, jurídicos o ideológicos, (aunque también estuvo presente), fue menor que el esfuerzo por integrar todos estos aspectos en términos de prácticas sociales cuyas múltiples dimensiones son unificadas por la significación" (1984:144). Como sostiene Rosana Guber refiriendo a la cuestión de la 'totalidad', "si la significación de una práctica, de una verbalización, reside no tanto en la clasificación a priori del investigador, sino en la integración específica de la vida social, y si esta integración es desconocida por el investigador hasta tanto realice su trabajo de campo, la tarea consiste en **abordar y registrar los aspectos más diversos**, pues en

homogeneidad, uniformidad que nosotros mismos subrayamos para posibilitar la visión de otros contrastes.

Nuestras unidades de análisis son miembros del campo teatral que se revelan significativos para la comprensión del fenómeno off. Nos referimos fundamentalmente a los actores, directores, escenógrafos off, pero también a otras personas e instituciones que no necesariamente se reivindican como tales. Esto es autores, funcionarios, sindicalistas, diversos agentes del campo de la actuación que desde otras filiaciones intervienen en la constitución de la categoría off. Las unidades de estudio de la investigación, situada en la ciudad de Buenos Aires, incluyen ámbitos de trabajo de los actores como salas teatrales, auditorios, espacios al aire libre; ámbitos de reunión como escuelas de teatro, cursos, encuentros sindicales; y ámbitos donde se llevan a cabo distintos aspectos de la vida pública y privada de los agentes, como la Asociación Argentina de Actores, su hogar, bares, etc.. El recorte temporal de nuestra investigación, genéricamente 'la segunda mitad de los ochenta', se extiende de 1986 a 1991. La información acumulada, los cambios que se sucedían, la necesidad de trabajar con detenimiento cuestiones que nos resultaban de difícil abordaje, nos llevaron a resolver esa acotación. Iniciamos nuestros vínculos con los actores en 1986, realizamos un trabajo de campo intensivo de 1987 a 1989, y posteriormente mantuvimos las relaciones con los informantes en forma más esporádica.

Creemos de interés recordar someramente las coyunturas del período abarcado por la investigación. Tras los 'años de plomo' de la dictadura militar (1976 - 1983) y condicionado por la crisis de la deuda externa de 1982, el gobierno radical de Raúl Alfonsín (1983 - 1989) planteaba llevar a cabo la modernización y reforma del Estado que venía imponiéndose a nivel mundial. Aunque ya iniciado por la dictadura, este proceso enfrentó una firme oposición peronista a nivel político y de la Confederación General de Trabajadores a nivel sindical, logrando pocos avances en el 'ajuste estructural' y la política de privatizaciones de los bienes públicos. La así llamada 'primavera alfonsinista' -caracterizada por el impulso de una justicia reparadora del terrorismo de Estado y la euforia democratizante directamente correlacionada con una fuerte apuesta en lo cultural- sucumbió ante un espiral inflacionario de peso. Hacia 1987 el radicalismo perdió apoyo al triunfar la oposición en las elecciones parlamentarias, encaminándose hacia su eclipsamiento. No contaba con el beneplácito de la iglesia, y los movimientos castrenses lograron relativizar los efectos del juicio a las Juntas Militares por los derechos humanos, merced a la aprobación de las leyes de 'obediencia debida' y 'punto final'. El ambiente democratizante y la política cultural de activación que había impulsado el radicalismo se refrenaron con el enrarecimiento de ese clima. Las oposiciones aludidas, el triunfo rotundo del peronismo en las elecciones presidenciales, sumadas a la inquietud empresarial desembocaron en la hiperinflación del primer semestre de 1989, los saqueos y el adelantamiento de la fecha de cambio de mando.

Con la asunción al gobierno peronista de Carlos Menem (1989) se efectivizó una política encaminada a lograr la estabilidad, el crecimiento de las variables macroeconómicas y el cierre de las cuentas fiscales basándose en políticas de ajuste, privatizaciones y recorte de derechos y beneficios sociales. La ley de Reforma del Estado con otras leyes y decretos

cualquiera de ellos puede estar potencialmente la fundamentación de una práctica que se desea explicar." (1991:80 el resaltado es de la autora).

propiciaron la venta de los bienes públicos, la desregulación, y la cesión de iniciativas al ámbito privado. Esto fue viabilizado por el holgado triunfo electoral del peronismo, la aquiescente oposición política radical y la minimización de la presión sindical que hizo la CGT dividida. La iglesia dio un apoyo inicial a esta política, y pese al indulto concedido a los militares continuaron las reivindicaciones y movimientos castrenses. En concordancia con las metas propuestas y la recesión generada, se planteó una política cultural de bajo alcance. El estilo de gobierno autoritario, como secuela que caracterizó a las democracias latinoamericanas post dictadura, se incrementó en este período. A diferencia de lo que ocurría en la primera etapa de la transición democrática comenzó a potenciarse el vuelco a la vida privada, el desprestigio y desinterés por los proyectos colectivos y una consecuente despoltización de la esfera pública. En los actores de nuestro caso esto se evidenció en la mengua de su confianza e iniciativa en el crecimiento del ámbito de la cultura, su vuelco hacia un desencanto y una apatía relativas.

Aunque retomamos en el análisis las dimensiones macro que contextualizan y explican en parte el fenómeno que nos ocupa, nuestro enfoque se centra en los aspectos microsociales, prestando particular atención a lo cualitativo a partir de considerar las prácticas y los discursos de los agentes sociales involucrados²⁴. Utilizamos las técnicas usuales de la antropología sociocultural, observación con participación, entrevistas antropológicas, relatos de vida temáticos, relevamiento de fuentes secundarias. Estas últimas fueron de especial significación no solo por lo que hace a planillas, boletines, estatutos, convenios referidos a la actividad actoral (información mayormente concentrada en la Asociación Argentina de Actores). Tratándose de la investigación de una actividad que transcurre en la ciudad -más particularmente en la capital del país-, y que involucra a la industria cultural, el teatro y los actores tienen una alta presencia en los medios gráficos y en la televisión. No hay día en que la cartelera de espectáculos, la crítica periodística, las fotos, las notas y los avisos publicitarios no incluyan informaciones significativas. Lo mismo sucede con las entrevistas, los créditos en programas y películas, las actuaciones o participaciones de los artistas en la televisión, que se ofrecen a la observación sin participación.

Encaramos el trabajo en terreno entrevistando alrededor de veinte personas, cuyas edades oscilaban entre los veinte y los sesenta años. Tratamos con actores, directores y otros especialistas teatrales, siendo de señalar que -en relación con la habitual yuxtaposición de funciones en el off- los asistentes de dirección, sonidistas, escenógrafos que contactamos eran actores que conocían de esa actividad particular. Los informantes fueron seleccionados en principio atendiendo a su pertenencia al off, partiendo de un grupo que se hallaba realizando una obra tipificable como off por la forma de producción del espectáculo, las propuestas escénicas, la sala teatral en la que se representaba. De aquí nos fueron paulatinamente

²⁴ Rosana Guber sostiene que "los individuos llevan a cabo sus acciones 'reflexivamente', es decir, con fundamentos y explicaciones (aunque no siempre puestos de manifiesto) que deben ser reconocidos e integrados por el investigador. Por su parte, el investigador opera -para observar lo que observa y revivir lo que revive- de manera análoga, pues en él juegan razones tanto de tipo teórico como de sentido común" (1991:56). Más adelante agrega que "**a ese universo de referencia compartido -no siempre verbalizable- que subyace y articula el conjunto de prácticas, nociones y sentidos organizados por la interpretación y actividad de los sujetos sociales, lo hemos denominado perspectiva del actor. ... tiene existencia empírica, aunque su formulación, construcción e implicancias estén definidas desde la teoría**" (1991:75 el resaltado es de la autora).

presentando a otros informantes. Si bien su espacio vinculante más fuerte era el off durante el trabajo de campo algunos actuaron en el teatro oficial, en el comercial, en el cine, y/o en la televisión. Muchos de ellos se conocían entre sí directamente (se habían formado en las mismas escuelas o habían participado en las mismas obra) o por referencias de terceros, o por haberse visto actuando en teatro, cine o televisión. Si bien casi todos los informantes pasaron con mayor o menor participación por la experiencia del Teatro Abierto, sólo los mayores habían estado vinculados a grupos del teatro independiente.

No fue la intención ni en ese momento inicial sospechábamos que fuéramos a considerar la existencia de distintas vertientes dentro del off, como se verá más adelante, pero nuestros informantes están más próximos al teatro de la palabra que al de la imagen. Esta circunstancia reviste gran significación por cuanto plantea un sesgo ostensible en cuanto a los discursos y las prácticas de los actores. Si bien nuestro trabajo reconoce su anclaje en sólo una parte de los muchos mundos de los actores, expresa condiciones y nociones más generales, pues todos ellos refieren a un mismo espacio social que los convalida como artistas, aunque con acentos diferenciados.

Nuestros informantes se han formado en escuelas de teatro públicas o privadas y han realizado cursos de perfeccionamiento, de manera paralela a otros estudios o trabajos. En su mayor parte se trata de personas con una formación de base orientada por las enseñanzas del maestro ruso Stanislavski. La mayoría ha concluido estudios secundarios, muchos estuvieron en la Universidad en carreras humanísticas pero las abandonaron, muy pocos concluyeron estudios universitarios y son profesionales, pero no ejercen o lo hacen poco. En cuanto a los trabajos no actorales que realizaban, algunos eran referidos al teatro y tópicos relacionados (clases de teatro, de música, de técnicas corporales, venta de funciones), algunos eran trabajadores dependientes, por lo general con poca antigüedad y baja calificación, muchas veces a tiempo parcial (empleos en comercios y oficinas), otros realizaban trabajos independientes (venta de telas, promociones, traducciones, clases de idiomas).

Nuestra investigación, reconoce un motor significativo en la 'constelación subjetiva' y la propia afectividad²⁵. La Sala Verdi, el Teatro El Galpón y el Circular continúan representándonos fuertes improntas del teatro en los años de la infancia y la adolescencia en Montevideo, las que perviven en nuestra memoria borrosas e inimitables. La amistad con personas vinculadas al arte y 'gente de teatro' en Buenos Aires, ha sido paralela al proceso de nuestra formación académica. Ello, sumado a una asistencia relativamente frecuente a espectáculos teatrales, implicaba cierto anoticiamiento, naturalización y hasta parcialidad respecto de algunas cuestiones del medio, del tipo 'este es un buen actor', 'tal es actriz porque el marido es empresario', 'mengano es un comerciante'.

²⁵ Estamos de acuerdo en que "la afectividad representa la energética de las conductas cuya estructura define las funciones cognoscitivas (lo que no significa que la afectividad sea determinada por el intelecto ni viceversa, sino que ambos están indisolublemente unidos en el funcionamiento de la persona)" (Inhelder y Piaget, citados en Perrot y Preiswerk 1979:79). Perrot y Preiswerk trabajan la problemática del factor personal y el etnocentrismo en la gestión científica, precaviendo de las valorizaciones y distorsiones que pueden producir en el investigador. Ello siempre ocupó un lugar entre las preocupaciones que tuvimos por encarar con rigor nuestro trabajo.

El trabajo de campo y el análisis contribuyeron a desarticular esas prenociencias 'familiares', permitiéndonos ponderar cuanto desconocíamos, malentendíamos, entendíamos ingenuamente²⁶. Siempre tuvimos ese conocimiento previo y ese vínculo afectivo como energética y como 'obstáculo epistemológico'²⁷. Obró como un elemento a nuestro favor, dándonos aliento para investigar, abriéndonos puertas, haciéndonos factible acceder a detalles fugaces, permitiéndonos cruzar informaciones. A la vez nos planteó dificultades, poniendo en duda nuestra objetividad, aguijoneando nuestra subjetividad, haciendo incómodo nuestro lugar con los actores. La acotación que hicimos del problema de la investigación no es ajena a ello. Si a cualquier antropólogo se le plantea la cuestión del respeto a la privacidad de sus informantes, en nuestro caso ello se incrementó. Tuvo mucho que ver en ello la participación directa y relativamente prolongada en la puesta en escena de una obra teatral en la que colaboramos, lo cual posteriormente resultó fundamental en la emergencia y el desarrollo de la investigación.

No sólo algunas personas (tanto próximas como lejanas) en particular, sino las relaciones personales y laborales entre ellas podían resultar afectadas por nuestro trabajo. Fueron muy frecuentes los pedidos de reserva en cuanto a las informaciones que se nos proporcionaron, así como los sobresaltos que experimentamos ante visiones negativas acerca de nuestros 'amigos'. Excluimos deliberadamente aquellas cuestiones donde percibimos un posible deslizamiento hacia hábitos, relaciones, compromisos o cuestiones muy personales, centrándonos en un 'pantallazo' sobre el teatro contemporáneo que no existía aquí desde esta perspectiva antropológica. Afectados por conocimientos personales previos, temores, escrúpulos e inexperiencia, nuestro trabajo de campo y nuestro lugar como investigadores sufrió muchas alteraciones²⁸. Buscamos no quedar 'capturados por los amigos', relativizarlos e ellos y a nosotros, procurar otras miradas diversas. Oscilamos entre momentos en que nuestro trabajo se hacía explícito y otros en los que, involuntaria o voluntariamente, se invisibilizaba incluso para nosotros mismos. Ello -junto a la vastedad de informaciones- también contribuyó a que osciláramos entre circunstancias que estimamos registrables por

-
- 26 Roberto Da Matta plantea que el antropólogo realiza "una doble tarea que puede ser groseramente contenida en las siguientes fórmulas: (a) *transformar lo exótico en familiar y lo (b) transformar lo familiar en exótico*. En ámbos casos, es necesaria la presencia de los dos términos (que representan dos universos de significación) y, más básicamente, una vivencia de los dos dominios por un mismo sujeto dispuesto a situarlos y sostenerlos" (1983:157 n/traducción, la cursiva es del autor).
- 27 Entre sus valiosos aportes epistemológicos, Gastón Bachelard sostiene que "*hay que plantear el problema del conocimiento científico, en términos de obstáculos*. ... En efecto, se conoce *en contra* de un conocimiento anterior, destruyendo conocimientos mal adquiridos o superando aquello que, en el espíritu mismo, obstaculiza a la espiritualización" (1975:15 la cursiva es del autor).
- 28 Refiriendo al plano existencial de la investigación de campo Roberto Da Matta pregunta "como será posible observar tranquila y fríamente (con el ropaje de la neutralidad científica) un cierto panorama humano, si no nos relacionamos intensamente con él? Pero cómo es posible mantener esa neutralidad ideal, que teóricamente nos permitiría 'ver' todas las situaciones de todos los ángulos, si estamos tratando de hechos y de personas que terminan por involucrarnos en sus dramas, proyectos y fantasías? (1983:153 n/traducción). En tal sentido, nos identificamos profundamente con este autor cuando plantea el "trabajo de campo como un proceso lleno de dilemas y problemas existenciales" (1983:154 n/traducción). Nosotros agregaríamos que, dado el vínculo indisoluble entre el campo y el trabajo de gabinete, esos problemas se extienden a la propia escritura etnográfica.

escrito y otras que preferimos obviar. Algo similar ocurrió respecto a los momentos anteriores a la iniciación 'oficial' del trabajo de campo, registrados tan sólo en la selectiva y frágil memoria.

Nuestra presentación como investigadores -que en algunos casos suponía un viraje respecto al vínculo previo- fue explícita en cuanto a la pesquisa de aspectos económicos, organizacionales, creativos y valorativos de la producción teatral en cooperativas. Ese fue el foco de nuestro trabajo en sus inicios y por un buen tiempo. En tal sentido, a partir de 'otro' encuentro con los actores, la categoría 'off' resultó un punto de llegada cuya significación y magnitud no habíamos previsto, sobre la cual debimos profundizar y que terminó por absorbernos. La receptividad de los actores a nuestra propuesta fue alta, aunque desde muy diferentes posiciones. La 'negociación' de nuestro lugar en el campo²⁹ supuso ser en casos o en momentos 'amigo', otras veces 'conocido', y también 'confidente'. Asimismo resultamos asimilados al 'periodista', al 'traductor', al 'mediador' a través del cual los actores procuraban dar visibilidad a su situación, desde una actitud de colaboración, de hacernos saber, de sugerirnos 'poné esto', o de 'yo te lo cuento, pero no escribas esto otro'. Muchas veces tuvimos la sensación desagradable de ocupar el lugar del antropólogo 'espía', otras veces la de ser un 'testigo involuntario' que ignora y calla parte de lo que sabe.

Quizás por una inercia propia de las ciencias antropológicas quisimos comenzar nuestra indagación con un 'grupo' teatral, una unidad con existencia delimitada con anterioridad a nuestra intervención. De algún modo buscábamos remedar el espacio de estudio de la 'comunidad', el 'barrio', la 'institución total'. Pero en la celeridad de los desarrollos del off -que hasta entonces desconocíamos- 'ese grupo' se había disuelto y sus integrantes se habían desmembrado. Ello nos descolocó y nos obligó a repositionarnos, aceptando la fugacidad de lo que teníamos por más permanente, sin por ello negar su intensidad³⁰ y buscar otras formas de abordarlo. Las entrevistas con los actores, los relatos de su trayectoria personal, los álbumes de fotos que nos mostraron, nuestra propia observación, nos enfrentaron a otro lazo no menos fuerte. Lo que no estaba unido por la presencia continua en un espacio y un tiempo comunes, resultó en cambio estar fuertemente ligado por los sentidos sociales que los actores en sus idas y venidas sintetizaban en el off.

En nuestro proceso en el campo hubo acercamientos y alejamientos, identificaciones y distinciones mutuas. El título universitario, la 'chapa' de antropólogo, era visualizada por algunos informantes como una diferencia grande y ventajosa, frente al permanente 'estar dando examen' que ellos vivenciaban en su labor y que a nosotros no nos resultaba tan ajeno.

²⁹ Rosana Guber plantea que la presencia y el sentido del investigador en el campo no son neutras sino negociadas con los informantes (1991: 127 y ss.). En una perspectiva similar, se expresa Mónica Lacarrieu respecto a su labor en el terreno (1993:32 y ss.). En el contexto de la discusión sobre la antropología posmoderna, James Clifford refiere que "tanto Dwyer como Crapanzano sitúan la etnografía en un proceso de diálogo en el que los interlocutores negocian activamente una visión compartida de la realidad" (1992:160).

³⁰ Al respecto vale transcribir una declaración de Martín Carella -hijo del recientemente fallecido actor Carlos Carella- a la prensa: "me encanta la relación que se da con los compañeros de teatro (relaciones muy hondas, de plazos cortos) y la magia de lo que ocurre detrás de la escena" (cfr. Suplemento Espectáculos, Artes y Estilos, Diario Clarín 16/05/97, Buenos Aires).

En casos, la admiración manifiesta por nuestra profesión nos convertía en depositarios de un conjunto de experiencias y de un saber exageradamente extendido. Pero en algunos actores, nuestra condición de investigadores científicos, generó la sensación de compartir un espacio creativo asociado a la misma 'libertad creadora' que ellos se autoatribuían. A otros por el contrario la perspectiva científica les resultaba distante del arte, al concebirla como alejada de la 'vida real'. En algunas conversaciones polémicas, los actores descalificaron nuestras posiciones pues consideraban que se basaban más 'en los libros' que en la realidad. Y aquí ellos se asignaban la labor de hacernos ver que ocurría en las calles, entre la gente, todos los días.

Por nuestra parte aceptamos acercarnos a algunos actores que nos lo propusieron, al visualizar posibles aportes a la creación teatral desde la confluencia entre su labor y la nuestra, cosa que finalmente no prosperó. Otros que no habían demostrado inicialmente mayor interés por interiorizarse en nuestros resultados investigativos, a la postre nos reprocharon no asumir un compromiso más 'desde dentro' del teatro. La aproximación y el distanciamiento fueron una constante, no siempre decidida, no siempre involuntaria. Confrontados a otras identificaciones en el campo teatral, defendimos una cierta exterioridad frente al temor de convertirnos en parte del fenómeno a investigar³¹. Con todo, nuestro trabajo pretendía no ceñirse a una esfera académica desgajada del mundo social, sino contribuir en el abordaje y la elucidación de un problema social³².

Aunque teníamos supuestos de trabajo que explicitamos, cotejamos teóricamente con el material empírico y llegamos a conclusiones que consideramos acertadas, nos acompaña la convicción de que otros caminos habrían sido posibles, con otros resultados. Así por ejemplo, si nuestros informantes se hubieran formado en las enseñanzas de Meyerhold o hubieran sido seguidores de Eugenio Barba, muy probablemente habrían llevado adelante otras prácticas y subrayado otras nociones: nuestra mirada se habría encaminado hacia otras direcciones. Nuestro propio desconcierto ante la abundancia de informaciones y la duda sobre qué privilegiar, cuándo profundizar, qué registrar, podría haber sido objeto de otras resoluciones. Así por ejemplo, nuestras impresiones sobre los espectáculos teatrales y las reacciones del público, tuvieron una presencia limitada que lamentamos a la postre. A la vez, es imposible enfocarlo todo, registrarlo todo, ser todos los observadores y los puntos de vista posibles.

³¹ Así por ejemplo Francisco Javier y Osvaldo Pellettieri son figuras académicas a la vez que directores teatrales, Eduardo Rovner es un dramaturgo que además teoriza acerca del teatro y la sociedad, los críticos periodísticos también son a veces investigadores universitarios, los congresos de teatro son ocasión de un intercambio académico que no es ajeno al campo teatral. En nuestro caso temíamos enfrentarnos a lo que Faye Ginsburg denomina el 'asunto sobre el error de identidad': "el talento de Malinowski para entender el punto de vista del nativo, por ejemplo, no condujo a creer que se hubiese transformado en insular de las Trobriand. En cambio, cuando presenté mi trabajo sobre las militantes de base del movimiento right-to-life en los Estados Unidos y expliqué el punto de vista de estas 'nativas', se me preguntó con frecuencia si estaba bien segura de no haberme convertido en una de ellas" (1992:2).

³² Bourdieu y Wacquant plantean que "la ciencia social siempre está expuesta a recibir del mundo social que estudia *los problemas* que ella se plantea a propósito de él: cada sociedad elabora, en todo instante, un cuerpo de *problemas sociales* considerados como legítimos, dignos de ser discutidos, publicados, a veces oficializados y, en cierta forma, *garantizados por el Estado*" (1995:178 la cursiva es de los autores). A la vez, el cientista social, mediante su labor y como autoridad reconocida en ciertas materias, contribuye a la producción de esos problemas, a su visibilidad, a las tomas de posición y a las acciones que a ellos refieren.

En tal sentido nuestra posición epistemológica ha pretendido escapar del positivismo y del solipsismo, acercándose a una dialéctica intersubjetiva³³. Articular objetivismo y subjetivismo como dos modos cognitivos no excluyentes sino implicados, construir un conocimiento en la interacción y el diálogo con el otro, aunque reconociendo la inexcluyente y difícilmente evitable 'autoridad' de nuestra propia palabra³⁴. Por ello -aun temiendo incurrir en un ilustrativismo tyloriano y sin tomarlo como garantía- hemos otorgado un espacio relevante a los testimonios de los actores³⁵. En consonancia con las discusiones abiertas con el surgimiento de la antropología posmoderna acerca de la retórica aural, nos ha demorado largamente una gran preocupación por la escritura etnográfica³⁶. Escribimos, borramos, sobreescribimos, utilizando un lenguaje de la plástica diríamos que nuestro trabajo oscila entre pinceladas leves y empastados de textura pronunciada.

Aunque constituya una unidad en su conjunto, este escrito puede concebirse como desagregado en varios registros diferenciales respondiendo a un núcleo común de sentido. Nuestro **texto general** quiere ser de fácil lectura en vistas a un lectorado más amplio que el exclusivamente académico (comenzando por los mismos actores). Aunque apoyado en los datos obtenidos en terreno, el mismo se distingue de los **testimonios** de los informantes, abundantemente transcriptos 'como si' se tratara de un texto independiente (sin ignorar que

³³ Van Kessel distingue sintéticamente tres posiciones epistemológicas: el positivismo -donde el investigador aparece como instrumento ausente y neutro, que encuentra el fundamento de su conocimiento en el otro-, el solipsismo -donde el investigador y su autoconocimiento ocupan el centro de la indagación- y la dialéctica -en que el investigador con su presencia e interacción reconocida en un nosotros, produce un conocimiento históricamente determinado- (1996:16 y ss).

³⁴ Kirsten Hastrup (1992) plantea una interesante perspectiva respecto al lugar de informante al relatar su experiencia de trabajo con Eugenio Barba y el Odin Teatret. Interesado por la trayectoria de Hastrup como antropóloga, Barba le propuso realizar un espectáculo teatral basado en su vida. Ello redundó en numerosos encuentros, entrevistas y narraciones donde la antropóloga fue ocupando un lugar asimilable al del informante y experimentando tensiones frente a la autoridad de Barba y sus actores. Con todo la reacción frente al espectáculo concluido, visto por ella misma y por otros colegas, fue en Hastrup una primera visión identitaria de no autoreconocimiento ('no-yo') y una última mirada que negando la anterior le permitía reconocerse ('no-no-yo').

³⁵ Faye Ginsburg plantea una situación similar cuando anota: "me inquietaba, acordándome de las advertencias de los etnólogos contra la tentación de descubrir sus propios argumentos en el discurso del nativo. Para salir de este dilema, he decidido seguir una aproximación más dialógica, y dar el sentimiento de un enfrentamiento más directo entre las militantes right-to-life y el público, de manera de evitar que las relaciones lleguen a caer sobre mí como si yo fuese el abogado, y no la analista de estas gentes. Mi nueva estrategia se apoyaba sobre largas citas destinadas a presentar mis datos" (1992:14).

³⁶ Cfr. Reynoso (1992), especialmente los trabajos de Clifford, Marcus y Cushman, y Tyler. En lo que hace a la escritura Marcus y Cushman, retomando a James Clifford, distinguen dos estilos en la presentación de los datos: un modo dialógico donde "lo que se interpreta se establece primariamente en las interacciones del etnógrafo con otros" y "los datos se presentan como subsumidos en diálogos" y un modo textual donde lo interpretado "está por lo menos un paso apartado de los contextos de diálogo e interacción" y "el etnógrafo como observador o traductor se encuentra separado de lo que interpreta" (1992:189). También afirma que estos estilos muchas veces se combinan con la predominancia de uno sobre el otro. En nuestro caso, pese a la importancia que asignamos al diálogo desde el punto de vista heurístico, nos reconocemos más afines al modo textual que estos autores critican.

somos nosotros quiénes tomamos y damos la palabra, quiénes la ordenamos y jerarquizamos otorgándole significación, valor y poder). Otra fuente fundamental, el anclaje teórico metodológico de nuestra indagación, ocupa un espacio muchas veces diferenciado en **notas a pie de página**, cuya lectura resulta ineludible para el lector especializado. En algunos casos se trata de ampliaciones o disgresiones que afectarían la direccionalidad de nuestro discurso.

Los desarrollos temáticos están en muchos casos precedidos por **epígrafes** cuya resonancia ha incidido en nuestro trabajo. Procuramos con ello sobre todo sugerir metafóricamente, acercándonos al efecto de condensación del aforismo, aunque sin acordarle necesariamente un valor sintético ni explicativo. Un recurso ordenador del conjunto esta dado por los **textos resaltados**, que indican temas, subrayan ideas fuertes, sintetizan tópicos. Su lectura no sustituye las anteriores, pero contribuye a agilizar la relectura difícilmente evitable en un escrito extenso que pretende dar cuenta de un fenómeno en su complejidad. Finalmente agregamos un **glosario** incluyendo algunos términos habituales en la jerga teatral, así como siglas que se reiteran en el texto, en el intento de rescatar al lector de la posible 'naturalización' en que pudiéramos incurrir debido a nuestra familiarización con la temática.

Nuestra opción por un marco teórico metodológico como el expuesto abre muchas puertas y clausura otras. Aunque procuramos construir un entorno ordenado sin desdibujar la pluralidad y los matices que lo desbordan, queda un plus apenas esbozado de la experiencia vivida y los valores en juego. Como afirma Rita Segato "la creencia, entendida como símbolo que participa de las características del ritual, así como la obra de arte, en cuanto símbolo contaminado por la naturaleza del juego y de la fiesta crean activamente el mundo y no están en lugar de él, deflagran nuestra experiencia y no la substituyen, dan forma a nuestra sensibilidad y no puramente a nuestra cognición Es preciso no exorcizar la diferencia sino afirmarla, deteniéndonos, después de agotar el procedimiento interpretativo y alcanzar la comprensión máxima posible por la vía analítica y racional, para describir los componentes irreductibles a nuestra mirada" (1990:58). En nuestra preocupación por abarcar, acotar y establecer un orden en la vastedad antropológicamente inexplorada a la que nos enfrentamos, no hemos indagado tales componentes dignos de consideración.

En lo que hace a los valores, Beatriz Sarlo plantea los problemas de los abordajes que retoman la teoría de los campos: "los artistas se moverían impulsados por las reglas de este juego. Si la sociología de la cultura logra desalojar la idea bobalicona de desinterés y sacerdocio estético, al mismo tiempo evacúa rápidamente el análisis de las resistencias propiamente estéticas que producen la densidad semántica y formal del arte. El problema de los valores es liquidado junto con los mitos de la libertad absoluta de la creación" (1994:155/156). Aunque su crítica concluye proponiendo la alternativa de una "fuerte toma de partido que haga posible la discusión de valores" (1994:171), la cual por razones disciplinarias entendemos no haber hecho plenamente nuestra, nos parece sugerente tomarla en cuenta.

En sus últimos aportes Guillermo Bonfill Batalla planteó algunas limitaciones del abordaje antropológico de cara a los desafíos de la sociedad contemporánea en el contexto de

la globalización³⁷. En esa dirección, la perspectiva transdisciplinaria de los Estudios Culturales³⁸ se plantea como "una nueva tentativa de inventar (al contrario de las disciplinas académicas tradicionales que defienden la autonomía de su campo de conocimiento) nuevos cruces intelectuales e institucionales que produzcan el efecto político de expandir la sociedad civil. Mantenernos en la esfera autónoma de la producción y estudio de la cultura en sí -las 'tareas propiamente culturales'- no me parece deseable, pues la cultura no puede evadir ni el mercado ni la política" (Giudice 1994:52). En coincidencia con esta propuesta³⁹, si bien nuestro trabajo ha privilegiado otros rumbos, esperamos haber contribuido a producir un conocimiento que afiance los desarrollos en tal sentido.

³⁷ Bonfill Batalla sostiene que "es altísimo el porcentaje, de producción antropológica que no tiene más auditorio que los propios antropólogos, que hemos definido un espacio de comunicación -por nuestro lenguaje, por lo que creemos que son los problemas que hay que discutir, por los lugares que usamos para transmitir nuestro conocimiento- que no nos permite un sí mismo un diálogo con la sociedad" (1991:89).

³⁸ Sobre estudios culturales cfr. Delfino 1993, García Canclini 1991, Grimson 1994, Hall 1994, Yudice 1993.

³⁹ Desde nuestro punto de vista es claro que en el marco de una sociedad donde la estética y la imagen son fundamentales en la producción, la comercialización, el consumo; y donde la cultura es la base de una cada vez más poderosa industria, la distinción entre cultura y economía se torna endeble (cfr. Hall 1993b). A la vez, en una sociedad en la cual la gestión política se plantea 'como si' se tratara de ecuaciones meramente técnicas y desvinculadas de los problemas sociales, la cultura en sus dimensiones tanto cotidianas como especializadas adquiere mayor contextura política (cfr. Habermas 1993).

III. EL TEATRO EN LA ARGENTINA DEL SIGLO XX

"Los personajes del grotesco sueñan, pero se les impone una realidad amarga".
Lorenzo Quinteros¹

En este capítulo abordamos una perspectiva histórica del teatro argentino de este siglo, planteando algunas de sus notas fundamentales. No se trata simplemente de plantear un compendio de antecedentes alusivos al caso que nos ocupa y desgajados de él. Se trata más bien de interiorizarnos en los desarrollos que nos permiten comprender el sentido del teatro off Corrientes, sus propuestas estéticas, sus reivindicaciones laborales, sus subrayados identitarios. Ello tiene que ver con lo que Bourdieu denomina "efecto de campo", esto es "cuando ya no se puede comprender una obra (y el *valor*, es decir, la creencia, que se le otorga) sin conocer la historia de su campo de producción" (1991:139 la cursiva es del autor). En el caso que nos ocupa, las 'huellas de la historia del campo' son fundamentales, no sólo en las obras sino en las prácticas de los actores en lo que hace a su formación, sus técnicas de actuación y puesta en escena, sus modos de organización para la producción, sus disputas por la legitimidad de la creación artística 'verdadera'.

A la vez existe un cuerpo de especialistas comprometidos en la conservación de lo que se produce en el campo (investigadores teatrales, museólogos, críticos y los mismos teatristas) lo que amén de funcionar como 'indicios' de su constitución, incide en sus desarrollos presentes. Ello se vincula con una segunda cuestión que subraya la importancia de reconstruir la historia del campo. Tiene que ver con reconocer que son las tensiones entre tradición e innovación en el campo teatral, entre recuperaciones y negaciones de los actores de cara a la vida social, las que permiten explicar el teatro contemporáneo y el off Corrientes como espacio peculiar.

Para esta reconstrucción nos basamos en aportes de críticos e investigadores teatrales, así también como en datos obtenidos en el trabajo en terreno. El análisis de los investigadores teatrales plantea un abordaje sistemático e introduce una serie de consideraciones teóricas, que refieren a otros constructos y otros subrayados en la perspectiva de los actores. Mientras los primeros enfatizan en cualidades genéricas, estilísticas, temáticas dando cierta prelación a la literatura dramática, los segundos las aluden de otra forma más vinculada a la realización espectacular y priorizan experiencias artísticas, condiciones laborales, relaciones con el público.

Los actores del off suelen hacer comentarios estableciendo paralelismos y contrastes, que marcan continuidades y discontinuidades con respecto al teatro independiente, cuyo momento canónico -entre 1930 y 1970- se conoce como Movimiento Teatral Independiente (MTI). Aunque los grupos no necesariamente se constituyen por una voluntaria adscripción al

¹ cfr. diario Clarín, Buenos Aires, 20/12/87, p.19.

teatro independiente, retoman en buena medida sus postulados y se organizan con una modalidad cooperativa inspirada en él. Además, la emergencia legalmente institucionalizada de las cooperativas como una forma de producción alternativa a la empresarial en el teatro, coincide con la declinación del MTI. Otro tópico reiterado, aunque en este caso con carácter de hito, es el del Teatro Abierto de 1981 a 1985, recordado por sus protagonistas como una nueva emergencia del teatro independiente. Tanto las prácticas productivas que los grupos implementan como las frecuentes referencias que los actores hacen, nos llevan a concebir al off como parte de una verdadera tradición independiente, por lo que resulta importante en nuestro caso plantear sus líneas fundamentales². También resulta de interés referir al movimiento experimental del Instituto Torcuato Di Tella (ITDT), paralelo al declinar del MTI, pero por lo general ausente de las consideraciones de los actores de nuestro caso.

Antes de abordar la cuestión del teatro argentino en particular, su desarrollo y sus vinculaciones con expresiones dramáticas de otros países, nos parece conveniente situarnos en la perspectiva que ofrece Peirano sobre el teatro latinoamericano en general. "El teatro se instauró en América Latina a través de las compañías españolas, desde el siglo XVI, hasta hace muy poco, mediados del siglo XX. /.../ nuestro teatro fue, y todavía en buena parte lo es, imitación de otros teatros. /.../ El teatro clásico, principalmente en su expresión española, cumplió un papel principal en la constitución del teatro en nuestros países. Cómo evaluar esta influencia? Cómo ir más allá de las ideas básicas del escenario a la italiana, predominio de la palabra, centralización de la acción en grandes personajes, etc.!" (Peirano 1987:7/8). Esta impronta pasada y presente de 'otros teatros' distantes juega en nuestro caso, como veremos, un papel constitutivo que no es posible ignorar y es recomendable tener presente.

Analizando la producción, circulación y recepción de textos dramáticos y espectaculares, Osvaldo Pellettieri propone un modelo para la periodización del teatro argentino. Se basa para ello en el concepto de sistema teatral, "texto o conjunto de textos que se convierten en modelo para la producción de nuevos textos en un determinado período de la historia, cuya nota dominante es su dinamismo" (1991b:29). En un sistema teatral "sus convenciones, su verosimilitud tienen su propia legalidad, modulados por sus relaciones con una comunidad de receptores" (1991b:28). **Los cambios del sistema teatral se explican por la evolución de sus formas internas y por los contactos con la serie social -especialmente por la apertura a nuevos públicos-, a lo que también contribuye el 'estímulo externo' producido por el contacto con sistemas centrales como el europeo y el norteamericano.** Pellettieri considera que en todas las etapas del sistema teatral argentino han coexistido varios subsistemas, y dentro de estos microsistemas menores, en un proceso continuo de

² El concepto de tradición, entendido como un proceso de "reproducción en acción", apunta a la existencia de un capital acumulado común y a una reelección del pasado deseada en virtud de relaciones sociales generales existentes, pudiendo originarse en una misma sociedad diferentes tradiciones: "cualquier tradición constituye una selección y reelección de aquellos elementos significativos del pasado, recibidos y recuperados, que representan no una continuidad necesaria, sino deseada. En esto se parece a la educación, que supone una selección similar del conocimiento deseado y de los modos deseados de aprendizaje y autoridad. Es importante subrayar, en cada caso, que este 'deseo' no es abstracto sino que está efectivamente definido por las relaciones sociales generales existentes. /.../ es característico de la tradición, y de una importancia crucial para su ubicación en la cultura, que bajo ciertas condiciones sociales se puedan generar dentro de la misma sociedad tradiciones diferentes e incluso antagónicas" (Williams 1982:174/175).

confrontación y sustitución³. A nuestros efectos, basta decir que en su periodización del teatro argentino distingue: el período de constitución (c.1700-1884), el subsistema de la emancipación cultural (c.1884-1930) y el subsistema teatral moderno (1930-1985). No nos interesa detenernos sino en algunos tópicos que estimamos fundamentales para entender el teatro de nuestros días.

En los inicios del siglo XX -con el subsistema de la emancipación cultural- se concreta el sistema teatral argentino y se conforma un campo intelectual teatral. Con todo se trata aún de un teatro premoderno consolidado en torno a obras, autores y modelos consagrados por los gustos del público, en el que predomina la repetición de fórmulas exitosas con imperceptibles variaciones⁴. A excepción del microsistema teatral realista⁵ de Florencio Sanchez -que procura romper con la textualidad tradicional-, no existe aún la exigencia de originalidad propia del teatro moderno. El género⁶ teatral predominante es

³ Osvaldo Pellettieri (1991a), retomando aportes de J. Tinianov y de A. Flower, postula que la evolución del sistema teatral se produce en tres etapas: 1) a un principio constructivo automatizado se contrapone un nuevo principio, 2) el nuevo principio constructivo se hace dominante y se extiende hacia aplicaciones más amplias, y 3) el nuevo principio constructivo se automatiza y otro principio se le contrapone.

⁴ Pellettieri (1991b) contrasta teatro moderno y premoderno en relación a sus exigencias de originalidad e innovación o nó, a su referencia fundamental al propio arte o a parámetros extra artísticos. Ello alude a la autonomización -junto con otras- de la esfera de arte y a la preponderancia de 'lo nuevo' en la modernidad dieciochesca señaladas por Habermas (1985). Si bien los límites de la modernidad como momento histórico son objeto de amplias discusiones que difieren en siglos, Marshall Berman ve sus inicios en el siglo XVI. Pero lo más destacable de su contribución es que la concibe como una "experiencia vital -experiencia del espacio y el tiempo, del ser y de los otros, de las posibilidades y los peligros de la vida- ... /que/ une a toda la humanidad. No obstante, esta unión es paradójica, es una unión de la desunión: nos arroja a un remolino de desintegración y renovación perpetuas, de conflicto y contradicción, de ambigüedad y angustia. Ser modernos es ser parte de un universo en el que, como dijo Marx, 'todo lo que es sólido se evapora en el aire'" (1989:67). Berman señala como fuentes primordiales de esta 'nueva sensibilidad' cultural a los descubrimientos de las ciencias físicas y la industrialización, los trastornos demográficos y la urbanización, los sistemas de comunicación y los movimientos sociales masivos, el desarrollo de los estados nacionales y el mercado mundial capitalista.

⁵ Marta Lena Paz entiende que realismo "es indagar en los emergentes que la realidad ofrece, pero supone, además, establecer una selección basada en una determinada visión del mundo y en una idea del hombre. /.../ exceder lo lineal y lo plano de la simple exposición hasta adquirir la magnitud de la representación, susceptible de revelar significaciones verdaderas" (1991:100). El teatro realista, significa la realidad desde una posición crítica, no pretende reproducir las cosas sino mostrar como son realmente, procura esclarecer al espectador los mecanismos ocultos y la causalidad de los fenómenos sociales. Emplea técnicas que tienden a negar la ilusión y a establecer una 'realidad de teatro', procurando asegurar en el público la veracidad, la verosimilitud y la legibilidad de sus enunciados. Así, estas conforman una 'ilusión realista' que requiere de un espectador identificado con contenidos ideológicos ya conocidos (Pavis 1983: 403).

⁶ En este trabajo usualmente empleamos el término género con un sentido amplio para referirnos al teatro como género dramático en contraposición con la narrativa, la lírica, etc. En este caso en particular lo estamos retomando de la investigación teatral que, en la perspectiva de la teoría literaria, procura establecer una tipología de los discursos en relación a conjuntos distintivos de convenciones y normas. Como señala Pavis (1983:234) "la confusión terminológica ... se explica por la multitud de criterios de distinción: rara vez puramente literarios y fundados en tipos de escritura, /los géneros/ están siempre vinculados al contenido de la obra, al tipo de personajes, al sentimiento y al efecto producido en el público."

el **sainete**⁷, heredero del 'genero chico' español y de la zarzuela. Se trata de piezas breves donde predomina lo sentimental y lo costumbrista y cuyo objetivo primordial es divertir a partir de la picardía y el enredo. Las obras se entretienen en la exterioridad de la vida urbana en pleno auge migratorio, pintando los estereotipos del 'tano', el 'gallego', el 'judío', el 'compadrito', imitando el lunfardo y el cocoliche de la época, buscando la complicidad del público y la risa fácil. El sainete, teatro de la inmigración por antonomasia, se desgastó en la realización de centenares de piezas similares, conformadas según una famosa receta de Alberto Vacarezza: "Un patio de conventillo/ un italiano encargado,/un yoyega retobao/ una percanta, un vivillo/ dos malevos de cuchillo,/ un chamuyo,/ una pasión,/ choque, celos, discusión,/ desafío, puñaladas,/ aspamento,/ disparada,/ auxilio, cana ..., telón!" (cfr. Arlt 1990:8). El esplendor que vivió el género entre principios de siglo y los años treinta dio lugar en Buenos Aires a **"una actividad sumamente intensa que hasta define un perfil comercial" al teatro local** (Pacheco 1994:6).

Pero por otra parte, el sainete evolucionó desde la pura fiesta de su fase inicial hasta un sainete tragicómico y dio lugar -hacia la década del treinta- al **grotesco criollo**. El grotesco profundizó en los conflictos que la realidad planteaba, e interiorizó en la psicología de los personajes, a partir de los fracasos y las frustraciones acarreados por la inmigración. Tal tendencia dramática, ya iniciada a principios de siglo en el teatro de Florencio Sanchez, plasmó en el grotesco criollo de Armando Discépolo. Esta especie teatral "ahonda en los conflictos de personalidad y muestra sobre el escenario la ambivalencia de 'vivir' y 'verse vivir', de llorar y reír en un mismo gesto" (Ordaz 1989:46). La importancia del grotesco criollo radica en que **constituyó la primera textualidad moderna del teatro argentino y en que produjo -como 'modelo' o como 'intertexto'**⁸ - **gran parte del teatro posterior**, siendo que Discépolo ha sido un 'autor faro' para el campo intelectual teatral hasta nuestros días⁹.

El subsistema teatral moderno, que Pellettieri sitúa entre los años 1930 y 1985, comprende dos fases de modernización del teatro argentino: una primera modernización constituida por el Microsistema del Teatro Independiente y una segunda modernización conformada por el Microsistema teatral del sesenta.

⁷ El sainete es "una obra predominantemente breve, con personajes típicos, algunos caricaturescos, de desarrollo entre jocoso y sentimental, con un conflicto concreto, transparente, con una serie de detalles materiales que casi siempre desembocan en una crítica de costumbres, con un nivel de lengua peculiar de las clases populares. En suma, lo que se ha dado en llamar carnavalización, especialmente en lo referente a la ausencia de límites entre el espectador y el espectáculo y a la mostración de la realidad vista de una manera ambivalente" (Pellettieri 1986:26). Según sostiene Pellettieri, el sainete es un género germinal que ha fructificado en múltiples manifestaciones desde los inicios mismos del teatro argentino y que ha sentado las bases de la posterior dramaturgia. En sus nuevas lecturas, el sainete aparece estéticamente refuncionalizado por el contexto histórico cultural y por las expectativas de los creadores y del público, dando lugar a formas como el grotesco criollo y el neogrotesco o neosainete.

⁸ Según Pellettieri (1989) un 'modelo' es un texto que produce otros dentro de un sistema teatral; sólo cuando voluntariamente recuerda o cita a otros textos es un 'intertexto'. Por mayores especificaciones cfr. especialmente pp. 60 y 63.

⁹ Cfr. Pellettieri (1991a). Pellettieri retoma la noción de autores y obras-faro de Pierre Bourdieu, quien los entiende como "especies de punto de referencia que los demás utilizan para encontrar sus coordenadas" en la estructura y en la historia de un campo determinado (1990:234).

Si bien venía gestándose en años anteriores, la creación del Teatro del Pueblo por Leónidas Barletta en 1930, es usualmente aceptada como el punto de arranque del **teatro independiente**¹⁰. En el contexto de la anotada mercantilización de la escena porteña y la dictadura de Uriburu, este movimiento tuvo un fuerte carácter militante en pro de un teatro de arte y popular. En ese entonces 'por efecto de la crisis del treinta las dos terceras partes de los actores quedaron desocupados' y buscaron **formas alternativas de producción teatral**. Organizados en grupos autogestivos contaron con el apoyo de concejales socialistas para obtener locales donde instalaron salas teatrales propias, separándose del circuito empresarial privado. Los grupos teatrales del MTI formaron parte de un movimiento cultural mayor, opuesto a la dictadura de Uriburu e identificado con las organizaciones populares y obreras de extracción socialista, comunista y anarquista.

El teatro independiente rompió con la escena de su época por considerarla mercantilizada y carente de valores estéticos o culturales. Vio en la herencia local de sainete y grotresco fórmulas respaldadas por el público pero insustanciales y procaces. En consecuencia, **rechazó a los autores locales, a los actores vedette y a las figuras del empresario y la compañía teatral, proponiendo un teatro culto y cosmopolita con una base grupal y movimientista, emparentado con el grupo de Boedo. A las exigencias de originalidad e innovación propias de un teatro de arte moderno, sumó las de un teatro didáctico y de denuncia, dirigido a educar al pueblo y comprometido con el.** Si bien realizó obras de Roberto Arlt, Ezequiel Martínez Estrada, Alvaro Yunque, Francisco Defilippis Novoa, evitó la dramaturgia local y buscó sus fuentes en el teatro europeo y norteamericano, poniendo obras de autores como Romain Rolland¹¹, Henri-René Lenormand, August Strindberg, Henrik Ibsen, George Bernard Shaw, Eugene O'Neill.

El teatro independiente, más que tener una actitud vanguardista y cuestionadora, tendió a afirmar la institución teatral instaurando un teatro culto, 'en contacto con el mundo' y con temas universalistas. **Entronizó la figura del director escénico**, quien a partir del 'análisis de mesa' con sus actores, les transmitía el 'mensaje' de la obra, las claves de sus personaje e instrucciones para la representación. **Promovió una actuación de tipo realista** que reemplazó la actuación frontal y efectista, el engolamiento y el divismo, propios de las escuelas española e italiana anteriormente en boga, aunque incurriendo en una macchieta característica de este nuevo teatro. En la puesta en escena **incorporó la escenografía y el vestuario como partes creativas del espectáculo**, suprimiendo el uso habitual entonces de decorados de cartón pintado y de trajes que se empleaban indistintamente en todas las obras.

Al promediar la década del cuarenta, durante el gobierno peronista -al cual se opusieron-, los grupos independientes fueron desalojados de las salas que previamente les habían sido concedidas, lo que incentivó la tendencia independentista fomentando la

¹⁰ El teatro independiente ha sido estudiado en forma directa por diversos autores, y muchos otros lo han aludido en sus investigaciones. Cfr. Espinosa (1987a y b), Marial (1955 y 1987), Pellettieri (1990).

¹¹ Romain Rolland, uno de los pioneros en la Francia de la pre guerra del ideal del 'théâtre du peuple', a quien se atribuye el aserto "el teatro será del pueblo o no será nada", fue un referente fundamental del teatro independiente local. Sobre este desarrollo en Francia cfr. Saez (1991:266 y ss.)

separación del Estado y la organización de cooperativas de trabajo. Ello también contribuyó a vincularlo a un público que rechazaba al peronismo por considerarlo una expresión fascista y concurría al teatro como forma de nucleamiento y de oposición al régimen. El estreno en 1949 de *El Puente* de Carlos Gorostiza marcó un punto de inflexión en el teatro independiente en el sentido de dar cabida más amplia a las problemáticas y las peculiaridades locales y de recuperar la herencia realista del teatro de Florencio Sánchez. Así, junto a textos del teatro europeo y norteamericano (Jean Anouilh, Noel Coward, Arthur Miller, Tennessee Williams, entre otros), se estrenaron obras de Andrés Lizarraga, Agustín Cuzzani, Osvaldo Dragún. En esta nueva etapa el énfasis político dejó mayor espacio a lo artístico, plasmando en el desarrollo de escenógrafos como Gastón Breyer y Saulo Benavente, en la **preocupación por la formación de los actores** con maestros como Hedy Crilla y Adolfo Colli -que habían venido de Europa escapando del nazismo- y en la adopción del método de Constantin Stanislavski.

En los años cincuenta el teatro independiente cuajó como un movimiento compuesto por numerosos grupos relativamente estables de actores (junto con otros tantos grupos de vida efímera) que, en salas propias o alquiladas y en formas gestadas por ellos mismos, obtenían los elementos necesarios para producir un espectáculo y lo llevaban a cabo. A mediados de la década comenzó a perder fuerza, dejando lugar a "un nuevo movimiento, quizá más 'independiente' que el anterior: lo caracterizan grupos más pequeños frecuentemente desprovistos de sala, una mayor desconexión entre los distintos talleres, agudización de la selectividad y criterios ajustados a un espíritu intelectual más riguroso"¹². **Si bien proliferaron los grupos y las giras por los barrios y en interior del país, el MTI no reunió tanto al pueblo que quería convocar como a intelectuales y profesionales de sectores medios cultos de la gran ciudad que ya era Buenos Aires por ese entonces. Pero el teatro independiente llegó a conformar una estética, actores, directores, autores y públicos nuevos que redefinieron el campo teatral.**

En un principio los actores independientes vivían de otros trabajos con los que contribuían a sostener su labor teatral. **Esta labor era mucho mayor que la propiamente escénica de ensayo y representación de las obras. Los grupos instalaban y manejaban las salas** realizando las tramitaciones necesarias para ello, refaccionando locales, montando escenarios, colocando luces, a la vez que ponían espectáculos en escena obteniendo el dinero y los materiales necesarios, confeccionando escenografías y vestuarios, publicitando su realización. Asimismo, obraban como lugares de formación actoral (enseñando métodos de actuación, técnicas corporales, técnicas de educación de la voz, maquillaje) y como centros de divulgación teatral (publicando libros y folletos con obras de los nuevos autores nacionales y extranjeros, así como textos de maestros y estudiosos del teatro). Por otra parte, una vez que lograron consolidar un espacio propio, a esta intensa labor agregaron actuaciones en los barrios o prolongadas giras por el interior del país, llegando a lugares donde nunca se había visto teatro. Se entiende pues la importancia de este movimiento para todo el teatro argentino, más allá de sus orígenes específicamente vinculados con posturas de izquierda.

¹² cfr. Néstor Tirri "Realismo y teatro argentino", citado en: Pacheco (1994:7).

Los planteos políticos y estéticos del MTI hacían eje en una práctica teatral bajo formas de organización gestadas por los propios actores en posesión de sus medios de trabajo, en oposición a la práctica empresarial y asalariada del teatro, fuera esta estatal o privada. Se tenía por imposible una creación libre y comprometida con el pueblo bajo el primado de los intereses empresariales o mediando su intervención en el vínculo entre los actores y su público. De aquí la concepción de la **triple independencia frente al 'Estado', la 'burguesía' y las 'grandes figuras' que acompañó la conformación de canales separados por completo del circuito empresarial**. Esta separación no fue sólo en la propuesta artístico-cultural y política sino también en el espacio social y físico, ya que el actor independiente no se mezclaba con el asalariado: **no trabajaba para empresarios -hacerlo implicaba la automática exclusión del movimiento- ni pertenecía a la Asociación Argentina de Actores (AAA)**¹³ -que como todo sindicato agrupaba solamente a los actores que tenían patrón y cobraban un sueldo-.

Por otra parte, el compromiso del actor independiente presuponía la existencia de un punto de partida ideológico y de un proyecto colectivo común a largo plazo que incluía la búsqueda y conformación de una línea estética propia. El MTI plasmó en numerosos grupos teatrales cuya mística aún perdura, como Teatro del Pueblo, Teatro Juan B. Justo, La Máscara, Nuevo Teatro, Teatro de los Independientes, Teatro Popular Fray Mocho, Instituto de Arte Moderno, Organización Latinoamericana de Teatro. El teatro independiente formó un enorme caudal de teatristas, muchos de los cuales sobresalen en la actualidad como Gastón Breyer, Carlos Gorostiza, Carlos Gandolfo, Raúl Serrano, Agustín Alezzo, Alejandra Boero, Inda Ledesma, Augusto Fernández, entre muchísimos otros.

Los años sesenta en la Argentina estuvieron marcados por las nuevas estrategias del **desarrollismo** económico, tendientes al reemplazo del modelo agroexportador a partir de una industrialización de base y de la ampliación del mercado interno. En el campo cultural ello plasmó en la promoción de las ciencias y las artes desde la iniciativa privada y en la formación de grupos innovadores. Dentro de la segunda modernización del teatro argentino, conformada por el Microsistema teatral del sesenta, Pellettieri distingue una serie de fases, destacándose en sus inicios la confrontación entre el teatro realista propiciado por los independientes y el **teatro neovanguardista cuyo más fuerte impulso provino del Instituto Torcuato Di Tella (ITDT)**. El ITDT era una fundación sin fines de lucro, creada en 1958 por la empresa Siam Di Tella, con el objetivo de prestar apoyo a las ciencias y las artes. El Di Tella, pronto se convirtió en un centro de las vanguardias en diversas artes, y hacia mediados de la década cobijó expresiones teatrales innovadoras.

El trabajo con nuevos materiales y técnicas, la experimentación visual, auditiva y corporal, la interrelación y cruce de géneros y artes, las performances y los happenings¹⁴, la

¹³ La AAA es una entidad gremial, mutual y cultural fundada en 1906, que nuclea y representa a los actores y otros especialistas teatrales de todo el país y que entiende en la regulación y control de sus condiciones de trabajo.

¹⁴ Julia Elena Sagaseta trabaja los desarrollos de happening y performance desde los sesenta en adelante, planteando las dificultades de precisar estos términos en tanto cruces de múltiples prácticas como la danza, la música, la pintura, la escultura, el teatro, los medios audiovisuales. Retomando los aportes de Hubert

apropiación del absurdismo europeo (encarnado en Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Harold Pinter, entre otros) la incorporación de las propuestas escénicas de Peter Brook, de Antonin Artaud y del Living Theatre, dieron lugar a una tendencia teatral neovanguardista con un caudal significativo de artistas y obras¹⁵. Autores como Griselda Gambaro, Alberto Adellach, Eduardo Pavlovsky, directores como Roberto Villanueva, Jaime Kogan, Carlos Mathus, entre muchos otros, introdujeron un nuevo perfil al teatro local. **Se cultivó una textualidad propia del absurdo, el alejamiento del ilusionismo, la preocupación por la imagen en detrimento de la estructura de la obra (concebida más bien como 'obra abierta'). Se buscó replantear las relaciones con el público y entre los mismos espectadores, revalorizar el espacio, el movimiento y la gestualidad como signos, postergando la importancia de la palabra y subrayando la del cuerpo**¹⁶.

Por su parte el teatro independiente hacia los sesenta fue perdiendo el carácter movimientista en la medida que los actores privilegiaron su rol actoral sobre el político, procuraron lograr una formación teatral sistemática y se profesionalizaron, desertando progresivamente del mismo. Las dificultades de mantener un teatro sin empresarios, las posibilidades de inserción de los actores en el teatro comercial, la reactivación de la industria cinematográfica y la emergencia de la televisión como fuente laboral de significación, operaron en este sentido. Asimismo, el desinterés del público seguidor que cayó el peronismo ya no se sentía atraído por este teatro mensajista y polémico, contribuyó a su declinar. Finalmente, la persecución y la clausura de teatros dispuesta por la dictadura instaurada por Onganía (1966 - 1972), terminó por liquidar al movimiento. Con todo, en esta última etapa el teatro independiente **afianzó el método de Stanislavski e incorporó el método de Lee Strasberg y las propuestas teatrales de Bertold Brecht**¹⁷. Continuó montando obras de autores como Ricardo Halac, Roberto Cossa, Sergio De Cecco, Germán Rozenmacher, de enorme significación para el teatro pues conformaron la tendencia conocida como **'realismo**

Besarcier, sostiene que la performance se caracteriza por "recurrir al espacio y al tiempo reales. Más allá de la encarnación de un personaje se hace evidente la realidad del artista. En la performance no hay personaje ni actor, hay actuante. El dominio del cuerpo no es para incluir un personaje sino para mostrar tal cual es al hombre que actúa. El artista se expone y se exhibe" (1991:90). En cuanto al happening, lo plantea como un arte híbrido, único y efímero, cuyas notas propias consisten en ser abierto, improvisado, sin determinar los fines, festivo. Sostiene que "dos elementos lo distinguen de la performance: el artista no está personalmente comprometido en la ejecución de la obra; los espectadores son una presencia decisiva que es acosada e involucrada" (1991:87).

¹⁵ Perla Zayas de Lima (1985 y 1988) aborda los desarrollos teatrales acontecidos en esta tendencia vanguardista, con especial énfasis en el Instituto Di Tella. Para un panorama más amplio del vanguardismo de la época cfr. García Canclini (1984) Herrera (1993), Longoni (1993).

¹⁶ Guy Saez, hace una mención refiriéndose al teatro francés, que ilumina los desarrollos del nuestro: "el enemigo a abatir tiene un nombre: la representación. En efecto parece haber llegado al teatro, reputado de arcaico, el tiempo de hacer una revolución que la literatura, la música, las artes plásticas, han cumplido en las primeras décadas del siglo" (1991:269 n/traducción).

¹⁷ Bertold Brecht ya había sido incorporado en los cincuenta por el prestigioso teatro IFT de la comunidad judía residente en Buenos Aires y parte del teatro independiente. Cfr. Pacheco (1994).

reflexivo o crítico' que se apartó del mensajismo anterior sin desechar el postulado de un teatro socialmente comprometido con la realidad¹⁸.

Con la disolución del MTI hacia fines de la década, se produjo la disgregación de sus miembros en el campo de la actuación y la masiva afiliación de sus integrantes a la AAA. Sin embargo, esta disolución del teatro independiente en el teatro en general y en la televisión y el cine como ámbitos de la representación actoral, dejó un legado significativo en lo que hace a profesionales de la escena, criterios artísticos y formas de producción teatral. Con referencia a esto último, **la AAA aprobó en 1968 una Reglamentación Laboral en la que regulaba la mecánica de la forma cooperativa, reconociéndola de este modo como una modalidad productiva y de creación artística alternativa a la empresarial.** Con todo, las cooperativas se incorporaron legalmente al mundo del trabajo como sociedades transitorias, constituidas para la realización de un único espectáculo, perdiendo el carácter de estabilidad y de proyecto estético-cultural a largo plazo de los grupos independientes que la habían instrumentado otrora. Así en los sesenta se produjo un fenómeno de significativa gravitación para el teatro argentino "la síntesis de los postulados del teatro independiente con su intransigente resistencia a la remuneración profesional de sus artistas, con la escena profesional del mejor nivel. ... lo profesional entendido como el ejercicio del oficio viviendo no sólo para él sino también de él, se transformó en un nuevo dogma, al cual, sin quererlo, se sacrificaron muchas cosas" (Gené 1990:65).

Como dijimos, **los años sesenta fueron el escenario de la confrontación polémica entre neovanguardistas y realistas. Esta giró en torno a los componentes estéticos y políticos de la creación teatral.** Mientras los realistas insistían en el compromiso social del arte, los vanguardistas enfatizaban en la experimentación artística, entrecruzándose acusaciones mutuas sobre la despolitización o la politización del arte y sobre el valor o la ausencia de criterios verdaderamente artísticos en el teatro. Según sostiene Rovner los neovanguardistas presentaban lo real reflejándolo en un espejo deformante, mientras que los realistas lo hacían bajo el canon del espejo fiel, pero ambas tendencias tenían un objetivo ideológico común: "la crítica a una sociedad que no permite el desarrollo de un proyecto solidario y comunitario en el que el hombre pueda realizar su capacidad creadora" (1990:91), ambas cultivaban un **'teatro de la rebelión'**¹⁹. Por ello es interesante señalar que, más allá

¹⁸ Respecto al realismo en el teatro argentino cfr. Pacheco (1985), Paz (1991), Pellettieri (1986a y 1990a).

¹⁹ Jean Duvignaud plantea que "el teatro moderno es, quizás, una rebelión contra los determinismos que acumula el hombre de las sociedades industriales y que no domina totalmente" (1966:450). Por su parte Robert Brustein caracteriza al drama moderno como un "teatro de la rebelión" producto de una herencia romántica donde el dramaturgo "rechazando a Dios, la Iglesia, la comunidad y la familia -reivindicando los derechos del individuo contra las pretensiones del Estado, la moral, las convenciones y las normas vigentes-, adopta la postura de un rebelde, sublevándose contra las prohibiciones, resuelto a romper las barreras que lo coartan" (1970:19). Es un teatro divorciado de lo oficial, de la cultura vigente y hasta del mismo espectador, frecuentemente atacado por posturas extremas de rebeldía en procura de una transformación total. Como un romántico, el autor moderno interviene en la obra con un grado de subjetividad desconocido por el drama anterior, pero como un clásico también procura representar el mundo con exactitud. Aunque en sus obras las personas son seres comunes, los hechos más bien triviales y el lenguaje es coloquial, el dramaturgo busca lograr una salvación casi metafísica y constituir una nueva comunidad. El fracaso de estos intentos generan en él una creciente desesperación y el retraimiento del drama hacia un arte privado. Así, las tres formas de rebelión que distingue Brustein, mesiánica, social y existencial, son a la vez etapas de un proceso histórico

de sus tensiones internas, los cultores de las dos corrientes que echaron las bases más inmediatas del teatro argentino actual, fueron perseguidos por la dictadura de Onganía con la clausura de teatros independientes en 1966 y del Instituto Di Tella en 1969, que censuró de ese modo a la expresión teatral en general. Fue en la disgregación de esos años que **surgieron las ya mencionadas cooperativas de teatro, como una forma de nucleamiento de actores y directores paralela a la profesionalizada. Asimismo florecieron las escuelas de teatro, en las que maestros y directores impartían enseñanza en forma privada. Por otra parte, una síntesis de ambas propuestas emergió de la anterior controversia.**

La del setenta fue una década de fuerte convulsión política en Latinoamérica y en el país, donde confluyeron movimientos de masas, el accionar de grupos guerrilleros y el terrorismo de Estado. El retorno a la democracia en Argentina -donde se sucedieron los gobiernos de Cámpora, Juan D. Perón e Isabel M. de Perón- fue breve (1973-1976). Se vio prontamente enrarecido por un **clima de persecución y censura al que el teatro no fue ajeno, resultando de ello dos actitudes más complementarias que contrapuestas: el subrayado del compromiso político y la canalización de las conflictivas individuales por vía de la experiencia teatral.** Un teatro vinculado a la militancia partidaria surgió en barrios populares y villas miseria, mientras en el 'centro', el incendio del Teatro Argentino provocado por un grupo ultranacionalista, impidió el estreno del éxito internacional *Jesucristo Super Star* en mayo de 1973²⁰. Las persecuciones y las listas negras, tanto previas como contemporáneas a la **dictadura militar** iniciada por el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional (1976-1983), resultaron en el exilio de numerosos teatristas y en el recorte de las manifestaciones teatrales. Un **teatro de breves representaciones** que no se muestran como ficcionales sino como si fuesen situaciones reales (el 'teatro invisible') salió a las calles.

Mientras tanto, las **escuelas de teatro** ofrecían una salida cuasi psicoterapéutica a quiénes buscaban manifestar libremente su expresividad y los **grupos de actores** -aceptando la limitación de los recursos para hacer teatro- se concentraban en un desarrollo endógeno. A ello contribuyeron las influencias de la ética del 'teatro pobre' propugnada por Peter Brook y de las búsquedas de Jerzy Grotowsky de un teatro con vocación grupal y religiosa orientado a "prescindir de lo superfluo". Asimismo las enseñanzas de Antonin Artaud apelando a "la liberación de las fuerzas inconcientes de cada actor y el uso del cuerpo como herramienta expresiva principal" y las propuestas del 'tercer teatro' de Eugenio Barba cuestionador de las categorías tradicionales y orientado por la idea de que "cualquiera puede hacer teatro"²¹. **La situación local y los desarrollos teatrales mismos contribuyeron a propiciar un teatro de grupo cuestionador de la realidad a la vez que voluntariamente apartado de ella.**

En los setenta realismo y vanguardismo entraron en una fase que Pellettieri designa como 'de intercambio de procedimientos' generando una síntesis en la que se produjeron textos hoy canónicos como *La Nona* de Roberto Cossa, y surgieron nuevos autores como Ricardo Monti, Mauricio Kartun, Eduardo Rovner, Jorge Goldemberg. Esta fusión

de restricción de las posibilidades de acción y transformación de la vida humana y de confinamiento del drama moderno.

²⁰ cfr. diario Página 12, Buenos Aires, 20/6/93, p.4/5.

²¹ Sobre el influjo de estas tendencias cfr. Peirano (1987:12).

resultó posible porque en ambas tendencias venían perfilando puntos de convergencia. El realismo, anteriormente naturalista, había dejado paso a un realismo crítico que anteponía el artificio teatral sobre la copia pretendidamente fiel de la realidad. La neovanguardia por su parte, había tamizado la influencia recibida por el absurdismo europeo, privilegiando por sobre el absurdo nihilista, el absurdo como principio estructural y practicando un absurdo referenciado, localmente contextualizado²².

La recuperación sesentista del género chico, iniciada por los realistas tras su negación del grotesco en las décadas de cuarenta y el cincuenta, **plasmó desde los setenta y hasta nuestros días en el auge de una nueva especie teatral, el neogrotesco**. Englobable en la tradición del sainete, aunque con estructuras y funciones estéticas reformuladas, fue cultivado por teatristas provenientes de ambas tendencias²³. Para Trastoy **su auge se relaciona con la forma desesperanzada que tienen los autores de pensar y de asumir los frecuentes desequilibrios institucionales y sociopolíticos del país desde los años 30**, pues "en las obras grotescas, el fracaso, la marginalidad, la distribución indiscriminada de la culpa (sin que medie un auténtico proceso de anagnórisis) niegan la posibilidad de modificar una condición existencial absurda y paradójica" (1987:104).

Con el tiempo, el caudal artístico generado en el ITDT terminó siendo apropiado por el teatro independiente -hegemonizado por quienes retomaban los principios rectores del MTI-, omitiendo sus separaciones diferenciales en cuanto a objetivos, formas productivas y formas estéticas. El Instituto Di Tella fue una forma sui generis de la iniciativa empresarial privada, iniciativa persistentemente mirada con desconfianza por los actores independientes debido a su adhesión a las formas de producción cooperativas. Asimismo la experimentación vanguardista que se desarrolló allí, tampoco resultaba en primera instancia reivindicable para los canones modernizantes del teatro independiente. Finalmente el ITDT captó un tipo de espectador de sectores medios que, aunque no figuraba en la intencionalidad enunciada por un MTI dirigido a sectores populares, también resultó ser el público del teatro independiente. Así, superados los momentos en que estas contradicciones resultaban cruciales, la apropiación de las experiencias innovadoras del Di Tella se hizo a costa de su negación institucional, rescatando los aportes artísticos que contribuían a fortalecer los objetivos actuales de la tradición independiente. **En la síntesis de las tendencias mencionadas, la corriente de autores, directores, actores, surgidos del influjo del teatro independiente, encolumnados tras un teatro realista y 'para pensar', ha permanecido hegemónica hasta la actualidad, disolviendo en su interior las antiguas polémicas, a la vez que disolviéndose a sí misma en el teatro en general.**

Los comienzos de la **década del ochenta** estuvieron signados por los coletazos de la dictadura militar, la devaluación de la moneda, el incremento de la deuda externa y la guerra argentino - británica en las Islas Malvinas. Recién en 1983 se retoma la vida democrática en el

²² Jorge Dubatti (1989 y 1990a) trabaja acerca de las influencias absurdistas en el teatro argentino y sus diversas tipos y connotaciones.

²³ Numerosos investigadores teatrales hacen referencia al neogrotesco y sus relaciones con grotesco y sainete, especies fundamentales en el teatro argentino. Cfr. Artesí (1987), Pacheco (1985), Pellettieri (1986 b), Trastoy (1987).

país entre problemas de todo orden por resolver y **conflictos entre los factores de poder político, económico, militar, sindical, religioso**. Pero la euforia por la apertura, la importancia que ya venía teniendo de hecho la cultura y que luego se le confirió institucionalmente en esta recuperación, dieron lugar a la **'primavera alfonsinista' de mediados de la década**. Fue un momento de florecimiento intenso y breve, en principio democratizante y participativo, que daría lugar a múltiples manifestaciones culturales. A ello seguiría la **readecuación de los hábitos sociales a los modelos de ajuste fiscal y de democracia autoritaria que se venían imponiendo en el mundo**, los que coadyuvaron al desmejoramiento de las condiciones de vida de amplios sectores en lo que hace a educación, salud, vivienda, seguridad y a la disminución de las diversas formas de participación. Por otra parte **la enorme expansión de la televisión y la instalación de las tecnologías de el video en sus diversas formas (cassettes, juegos, clips), el cable y la transmisión satelital, contribuyeron a la privatización de la vida al promover la 'cultura a domicilio'**²⁴. Asimismo la eclosión y difusión en el país de las **formas estéticas y de pensamiento postmodernas**, tuvieron un impacto multidimensional sobre la cultura local, en las ideologías y valores, en los cuerpos teórico metodológicos de distintas disciplinas, en las concepciones del espacio y del tiempo, en los diseños, estilos y colores. Nada de ello fue ajeno al desarrollo del teatro en general y del off en particular en esos años.

En los primeros años ochenta, **una marca fundamental fue Teatro Abierto, fenómeno cultural de revitalización de la escena y de oposición a la dictadura**. Este fue una importantísima expresión opositora, con la que confluyeron iniciativas similares en el terreno de la cultura como Danza Abierta, el 'rock nacional', las 'revistas subte'²⁵. El Teatro Abierto fue iniciado en 1981 por los dramaturgos Carlos Gorostiza, Osvaldo Dragún, Roberto Cossa, Carlos Somigliana, entre otros y se extendió hasta 1985²⁶. Con anterioridad a esos años en las escuelas de teatro se venía produciendo una notable afluencia de estudiantes que acudían a ellas motivados por la búsqueda de una salida expresiva, más que por la formación profesional. En 1981, con su discurso de denuncia y su reclamo de restitución de las libertades, Teatro Abierto logró reunir en Buenos Aires a doscientos profesionales del teatro y convocar un público masivo estimado en 25.000 espectadores²⁷. Durante dos meses se

²⁴ García Canclini (1993) plantea que con las nuevas tecnologías de la comunicación (video, telecable, televisión satelital, computadoras), se produce un avance de la 'cultura a domicilio' en detrimento de los consumos culturales que implican salir del hogar, trasladarse y 'usar la ciudad'.

²⁵ Refiriéndose a las iniciativas de la sociedad civil durante la última dictadura militar Landi sostiene que "ciertos hechos culturales adquirieron una validez política, y ocuparon una *posición relativa de gran importancia en el retaceado espacio de lo público*. La primera manifestación cultural masiva, de connotación opositora, la experiencia de Teatro Abierto de 1980, así lo demostró" (1984:114, la cursiva es del autor).

²⁶ Un acontecimiento que preludivió este fenómeno, fue la coordinación publicitaria establecida entre directores y actores de cuatro obras que marcaron el año 1980. Nos referimos a *Boda Blanca*, *Los siete Locos* de Roberto Arlt, *Marathon* de Ricardo Monti, y *El viejo criado* de Roberto Cossa, que tuvieron un resonante éxito de público. Cfr. diario Página 12, Buenos Aires, 8/3/97, p.24.

²⁷ Resulta ilustrativa la declaración de la Asociación Argentina de Actores con que se fundamentó la iniciativa y se inició Teatro Abierto en 1981: "Porque queremos demostrar la existencia y vitalidad del teatro argentino, tantas veces negada; porque siendo el teatro un fenómeno cultural eminentemente social y comunitario,

presentaron veintiún obras breves especialmente escritas para la ocasión, con abundantes referencias a la represión, la tortura y las desapariciones forzadas de personas. El evento se inició en El Picadero, una sala off Corrientes con un espacio escénico no convencional, que a la semana de iniciado el ciclo fue completamente destruida por un ataque incendiario. Continúo en plena avenida Corrientes en el Teatro Tabarís, seleccionado entre diecinueve salas comerciales ofrecidas por empresarios teatrales.

El Teatro Abierto perdió impacto con el retorno democrático en 1983, circunstancia esta que puso en cuestión su poder de convocatoria, más basado en un carácter contestatario que en una estética renovadora del perfil escénico de la época. Si bien en sus comienzos 'la gente se agolpaba en las puertas de los teatros' la bonanza fue breve, en 1985 ya era 'una sombra' de lo que fueran sus comienzos. La importante participación en este fenómeno de teatristas formados en el teatro independiente, implicó una **resurrección y reivindicación del antiguo espíritu movimientista, aunque también su clausura definitiva y la instauración de una nueva etapa.** Cuando en 1990, a sesenta años de la creación del Teatro del Pueblo, se rinden diversos homenajes al teatro independiente es claro que una parte de los actores lo enarbola en la celebración recordatoria como objeto de disputa y de reivindicación para sus propios fines, pero por sobre todo que este es ya un bien común al teatro.

La importancia del MTI estribó en su carácter fundante para el teatro argentino moderno en lo que hace a autores, directores, obras y técnicas reconocidas y a la conformación del público y su gusto teatral. La labor del ITDT contribuyó a afinar los aportes anteriores y a incluir nuevas experimentaciones, muchas de las cuales han resurgido hoy como si fueran innovaciones sin antecedentes. La importancia del Teatro Abierto radicó en su capacidad convocante y movilizadora -más allá de los actores y del público de teatro- nucleando a la gente en torno a su propuesta expresiva y a la reivindicación democratizante. **El teatro off Corrientes que nos ocupa no reemplazó a estos movimientos sino que se constituye a partir de ellos, con ellos y reformulando sus condiciones.** Como se verá más adelante, sus planteos organizativos, económicos, éticos y estéticos presentan a su respecto una mayor amplitud y una menor claridad y definición desde el punto de vista político-ideológico y artístico.

En los ochenta, la denominación del teatro off Corrientes como remedo del off Broadway norteamericano, expresa en lo terminológico la reformulación de las condiciones sociales y teatrales anteriores. En el contexto de la mundialización de la economía y la fragmentación sociopolítica, la hegemonía del mercado y la masividad de las industrias culturales, la restricción de la sociabilidad -por la crisis y la falta de

intentamos mediante la alta calidad de los espectáculos y el bajo precio de las localidades, recuperar un público masivo; porque sentimos que todos juntos somos más que la suma de cada uno de nosotros; porque anhelamos que nuestra fraternal solidaridad sea más importante que nuestras individualidades competitivas; porque pretendemos ejercitar en forma adulta y responsable nuestro derecho a la libertad de expresión; porque aspiramos a que nuestro valor se sobreponga a cada uno de nuestros miedos; porque necesitamos encontrar nuevas formas de producción que nos libren de un esquema chatamente mercantilista; porque amamos dolorosamente a nuestro país y éste es el único homenaje que sabemos hacerle; y porque, por encima de todas las razones, nos sentimos felices de estar juntos." (Tomado del programa de la película "País Cerrado, Teatro Abierto" en ocasión de su exhibición en el Ciclo Acercarte, Cine 1990, UBA XXI.)

seguridad- y el auge de la cultura a domicilio, este teatro que cuenta con demasiados actores para tan poco público (a diferencia del 'otro' que tiende relativamente a masificarse vía la televisión) se vuelve de cámara, y ya no es posible como movimiento sino más bien como grupos en 'las márgenes'. Pero a la vez emergen nuevas y variadas propuestas estéticas confluentes en prácticas teatrales que no se proclaman tanto 'independiente' como 'off', 'subte' o 'under', se produce entre los artistas un notorio recambio generacional que trasciende las edades²⁸, y se conforma un público para los nuevos gustos. Este teatro, poniendo en duda la autoridad de maestros y autores, asentando el quiebre con el teatro independiente y desarticulando la ética y las convenciones representativas anteriores, genera una significativa renovación de la escena local.

²⁸ Los investigadores teatrales, pese a reconocer lo problemático de la denominación, han dado a referirse a este fenómeno como 'teatro joven', 'nuevo teatro', 'escena joven'. Cfr. Anaine, S. (1987), Pacheco, C. (1989), Hernández, G. y Anaine, S. (1990), Dubatti (1990b).

IV. EL OFF EN EL CAMPO DEL TEATRO, LA ACTUACIÓN Y LA CULTURA

"Ya nadie hace teatro serio en Nueva York". Arthur Miller¹

Como se dijo más arriba si sincrónicamente un campo puede ser entendido como un espacio de posiciones, diacrónicamente puede ser visto como un conjunto de trayectorias. Los principios de construcción de un campo son la existencia de un capital acumulado común (propiedades, recursos, conocimientos, habilidades, creencias) y la lucha por su apropiación. Esto lleva a considerar el campo como un sistema de relaciones concebidas en términos productivos, donde recursos, herramientas y hombres, se combinan de acuerdo a ciertas reglas técnicas que permiten obtener un determinado resultado. Las posiciones de los agentes quedan establecidas por el estado de la disputa por la apropiación diferencial de las condiciones de producción y del producto final².

Según sostiene García Canclini quiénes participan en un campo "tienen un conjunto de intereses comunes, un lenguaje, una 'complicidad objetiva que subyace a todos los antagonismos': por eso, el hecho de intervenir en la lucha contribuye a la reproducción del juego mediante la creencia en el valor de ese juego. Sobre esa complicidad básica se construyen las posiciones enfrentadas. Quiénes dominan el capital acumulado tienden a adoptar estrategias de conservación y ortodoxia, en tanto los más desprovistos de capital, o recién llegados, prefieren estrategias de subversión, de herejía" (1986:14). Por otra parte las diversas formas de capital (económico, cultural, simbólico) son pasibles de conversiones, en pro de hacer plasmar como real y legítimo el reconocimiento de la diferencia pretendida.

De lo planteado surge la importancia de reconstruir los parámetros del espacio en que se anclan las posiciones, las disposiciones, las trayectorias y las disputas de los agentes involucrados en el campo de la actuación. En este capítulo comenzamos por caracterizar el off, el teatro y el campo de la actuación en sus lineamientos más generales. Luego nos referimos al panorama de la producción cultural y los consumos culturales en el período que nos ocupa, a fin de situar en su seno esta producción en particular. Finalmente, nos abocamos a especificar el off en cuanto a sus actores, sus ámbitos de formación, organización y agremiación, las obras, las salas y el público.

¹ cfr. Suplemento Espectáculos, Artes & Estilos, diario Clarín, Buenos Aires, 12/7/94, p.4.

² Resulta de interés tratar esta pugna desde el concepto de hegemonía, que elaborado por Gramsci, es retomado por Martín-Barbero pues hace posible "pensar el proceso de dominación social ya no como imposición desde un exterior y sin sujetos, sino como un proceso en el que una clase hegemoniza en la medida en que representa intereses que también reconocen de alguna manera como suyos las clases subalternas" (1987:84).

1. EL CAMPO DE LA ACTUACION Y EL OFF

En este acápite caracterizamos los distintos espacios de la actuación, tomando en cuenta el lugar de los actores en el proceso productivo, los ámbitos de representación, las obras y el público. Retomamos para ello las ramas de trabajo que distingue la Asociación Argentina de Actores en función de las leyes, los convenios laborales y las entidades empresariales involucradas por actividad. Nos concentramos en el teatro (el off y el 'otro' teatro), la televisión y el cine. Si bien los actores también se desempeñan en otros espacios fuera de los aquí tratados, como el doblaje, la publicidad y la radio, dada su menor participación en ellos optamos por mencionarlos mínimamente.

La inserción de los actores en la radio es muy escasa debido a la desaparición del radioteatro, género exitoso en los años cuarenta y casi inexistente en la actualidad. En cuanto a la publicidad y el doblaje son formas muy recientes de inserción laboral. No hay en el país una ley de doblaje y la mayor parte de la producción traída del exterior ya viene doblada al español. Por otra parte, en este caso la participación del actor se limita a la aplicación de uno de sus recursos expresivos, la voz, a un espectáculo casi enteramente armado sin su concurso. La publicidad, si bien supone recursos actorales, es un espacio fundamentalmente ocupado por modelos. La puesta publicitaria responde a criterios en gran medida pautados por creativos y expertos en marketing, donde no es frecuente el trabajo de teatristas.

Los actores y la misma AAA distinguen claramente entre un teatro 'oficial', un teatro 'comercial' y un teatro 'off Corrientes', contrapuesto a los anteriores. Mientras que los primeros son también aludidos como teatro 'del centro', 'de Corrientes', o 'teatro empresa', el off es mencionado como teatro 'independiente', 'marginal', 'cooperativo', 'teatro de arte', 'subte' (apócope de 'subterráneo') o 'under' (apócope de 'underground')³. Aún cuando subrayan la distinción entre un teatro 'oficial' y otro 'privado', los mismos empresarios distinguen este teatro cuando caracterizan al off como un teatro privado pero con menores caudales de inversión y comercialización. Aunque por otro lado también refieren al off como un teatro 'vocacional' en contraste con el teatro 'profesional' que los incluye a ellos mismos y al ámbito 'oficial'. Como toda clasificación, estas que mencionamos involucran cuestiones no sólo cognitivas, sino también valorativas y de poder, que son las que se disputan en el seno del campo teatral.

EL TEATRO OFF

Una primera caracterización del off consiste en señalarlo como un **teatro de los actores**. El off es un teatro de los actores ya que son ellos los que **se autoconvocan para**

³ Cabe consignar que las categorías 'subte' y 'under', aunque empleadas por los actores, son utilizadas con ironía por muchos teatristas avezados que saben que se les nombra de este modo -en los medios y entre el público poco conocedor del teatro- aunque ellos no se sientan identificados. En forma más estricta, las mismas están más bien reservadas para un teatro de gente que recién se inicia, jóvenes o grupos especialmente transgresores.

producir las obras, asumiendo la realización colectiva de todas las tareas que ello implica y utilizando recursos económicos propios que habitualmente excluyen capitales o subsidios de importancia. Para esto se aglutinan en grupos cooperativos que suponen la participación igualitaria de todos sus integrantes.

También podemos plantear que el off es un teatro de actores pues las propuestas estéticas provienen de ellos mismos, de sus intereses de investigar, experimentar, o simplemente de hacer experiencia (como en el caso de los menos formados). Esto supone en primera instancia la decisión de no comercializarse, es decir de producir según las propias necesidades artísticas y no según las pautas del mercado.

Finalmente podemos decir que el off es un teatro de los actores dado que, convoca a su público sobre todo a partir de las relaciones directas de los actores. Los actores del off no son conocidos por el 'gran público', algunos por ser gente sin experiencia y otros por ser gente formada pero no integrada al circuito comercial, profesionales pero no profesionalizados⁴.

El off Corrientes se desenvuelve en las **salas que están fuera de la avenida Corrientes**, que es el 'centro' del teatro comercial y del teatro oficial. Como teatro que no cuenta con buenos recursos económicos, se realiza en salas de segunda relativamente baratas, en sótanos y espacios teatrales no convencionales, bifrontes, circulares, etc. donde el precio de la entrada es con frecuencia menor que en el cine.

El off capta por lo general a un público de familiares, amigos y 'gente de teatro'⁵, aunque esto no es excluyente de un público más amplio. **Sus obras buscan convocar por el carácter pretendidamente artístico y/o innovador, resultante de la indagación estética colectiva**, en un ámbito que se postula como específicamente dedicado a ello. Sus propuestas temáticas y escénicas son multivariadas, abundan las versiones libres o libérrimas de obras clásicas y contemporáneas, los textos de jóvenes dramaturgos, los espectáculos sin texto, pero también se realizan obras que podrían verse en el 'otro' teatro. Algunas de las técnicas de actuación y de puesta en escena que se implementan son innovadoras y rupturistas, pero otras son perfectamente tradicionales y compatibles con el teatro empresarial.

Como se verá más adelante **el off se desarrolla a partir de dos ámbitos fundamentales, las escuelas de teatro y las cooperativas de teatro**. Los agentes sociales privilegiados del off en ambos ámbitos son los actores y los directores. Ni los autores ni los demás especialistas teatrales (escenógrafo, sonidista, etc.) tienen una relevancia comparable,

⁴ Los actores suelen insistir en que ellos no son 'vocacionales' sino 'profesionales' pues aunque muchas veces no logren una inserción estable, encaran su trabajo con la idoneidad y el rigor del profesional. En este sentido enfatizan la distinción entre su actividad y las 'estudiantinas'.

⁵ La 'gente de teatro' es gente vinculada al ambiente teatral por sus actividades intelectuales o artísticas. Se trata tanto de aquellos que se dedican principalmente al teatro, como de aquellos que conocen y entienden de teatro porque mantienen relaciones fluidas con él.

ya que cuando es posible los actores tienden a reemplazarlos en sus funciones, e inclusive los lugares de actor y director suelen confundirse⁶.

Los criterios vigentes en el off sostienen la mayor jerarquía artística del director por sobre los actores, aunque no siempre lo hacen de una manera explícita. La tendencia es a subrayar especialmente el rol creador del director y muchas veces éste se convierte en el 'dueño' del espectáculo. Así, éste teatro de elaboración colectiva, puede dar lugar a una apropiación artística individual que lo vuelve un teatro del director más que de los actores.

EL 'OTRO' TEATRO

A diferencia del off que es un teatro autoconvocado y producido por los actores con sus limitados recursos propios, el 'otro' teatro es un **teatro convocado y producido en forma empresarial**, donde los actores solo ponen sus recursos inherentes⁷ y tienen una intervención menor en el proceso total de la obra. Este teatro del 'centro', el teatro de 'Corrientes' incluye dos formas diferentes de producción teatral: el teatro oficial y el teatro comercial.

El teatro oficial es un teatro que cuenta con subsidios provenientes de instituciones estatales y que está sujeto a las políticas culturales de las mismas. Funciona por lo general en salas propias pero también presenta espectáculos en teatros de particulares con espacios menos sobrios y tradicionales. Es dirigido por funcionarios que provienen del teatro o entienden de teatro, pero que responden a autoridades superiores de carácter definitivamente político. Con esta constricción mediante, el protagonismo de los actores en este teatro es sin duda menor que el que tienen en el off.

El teatro oficial es un teatro fundamentalmente de repertorio y de difusión. Otorga un **lugar privilegiado a lo clásico, a la tradición nacional y a las novedades internacionales**. Con todo deja un espacio considerable a nuevas obras o propuestas escénicas que de no contar con el respaldo institucional podrían ser consideradas off. El público que convoca es un público de habitués que se ve favorecido por la variedad y calidad de los espectáculos ofrecidos y el precio accesible de las entradas, generalmente menor que el de una entrada de cine.

El teatro comercial es un tipo de empresa que cuenta con capitales propios aunque no exclusivamente restringidos a este espacio de inversión. Generalmente, el 'empresario de

⁶ Al respecto cuando nos referimos a los 'actores' no estamos distinguiendo entre categorías funcionales (actor, director, escenógrafo, etc.) sino que lo hacemos en un sentido inclusivo, similar al del término 'teatristas' más recientemente acuñado en la jerga teatral. Téngase presente pues como es obvio esta expresión abunda ampliamente a lo largo de nuestro trabajo

⁷ Aquí retomamos la distinción que hace Williams (1982:82) entre recursos inherentes y recursos materiales o externos. Mientras que los primeros dependen fundamentalmente de los recursos físicos inherentes y constituidos, los segundos dependen más bien del uso o de la transformación de objetos y fuerzas materiales no-humanas.

paredes' (dueño de la sala teatral) es también el 'productor' del espectáculo (el que sostiene los costos que este demanda), aunque puede eventualmente alquilar la sala a otros productores⁸.

Los teatros comerciales están bien ubicados en el 'centro' e identificados con marquesinas y luminosos. Cuentan con **salas grandes, a veces de varios pisos, cuya capacidad ronda y supera las mil localidades**. Están montados en una forma tradicional con escenarios a la italiana, tienen butacas cómodas y bien tapizadas, mucha iluminación y un buen equipamiento técnico. Requieren para su funcionamiento numeroso personal y grandes gastos en mantenimiento, servicios e impuestos. Son salas caras y consecuentemente las entradas son costosas, su precio suele ser el equivalente al de tres o cuatro entradas de cine.

Los grandes espectáculos, que cuentan con '**estrellas' que atraen al gran público**, son los que proporcionan las mayores ganancias. Sin embargo también se realizan en este teatro producciones de menor envergadura y repercusión. Con respecto al lugar de los actores, digamos que las grandes figuras y algunas figuras⁹ tienen capacidad de elección e incluso de presión en cuanto a sus condiciones de contratación y desempeño artístico. No así el grueso de ellos, en el mejor de los casos empleados por un sueldo mínimo y en el peor empleados en negro.

El teatro comercial es un teatro de **grandes espectáculos, shows musicales, y superproducciones generalmente traídas del exterior**. Se dirigen a explotar el aspecto más personal y menos específicamente teatral del espectáculo: el deseo del 'gran público' de acercarse al astro, de verlo de cerca. El programa resalta la presencia de cada figura según el cartel¹⁰ con que cuente. El ingreso de cada figura al escenario es recibido con un aplauso, así como momentos especiales, escenas de amor, ocurrencias, imprecaciones. El público va más a ver al actor que a la obra, ignora quien la escribió, quien la dirige, hasta olvida su título pero recuerda que es la obra en que trabaja tal estrella.

El teatro comercial también pone **obras del 'teatro serio'** contemporáneo, aunque difícilmente presente autores clásicos. De algunas obras puede decirse que son comerciales, solamente porque cuentan con recursos económicos, pues el autor, los actores, el director, las propuestas escénicas podrían encontrarse también en el off. Pero estas obras no convocan al gran público, sino que deliberadamente no se dirigen a él. Más allá de las distinciones internas

⁸ Los empresarios teatrales están nucleados en APTA (Asociación de Promotores Teatrales Argentinos) y más recientemente en AADET (Asociación Argentina de Empresarios Teatrales). Ambas entidades reúnen a los dueños de las más importantes salas de la Capital Federal y los lugares de veraneo, así como a productores sin sala.

⁹ En la jerga teatral se reconoce una gradación de 'grandes figuras', 'figuras', 'medias figuras', que refiere a la jerarquía artística del actor tomando su carrera como un todo. Las grandes figuras son estrellas, actores de primera categoría, aunque su papel en un espectáculo determinado no necesariamente sea protagónico.

¹⁰ El 'cartel' es un orden de rango artístico que el actor va adquiriendo según el número de obras en las que actuó, el papel que tuvo, la importancia conferida a su lugar en el elenco y la forma de aparición de su nombre en la presentación del mismo. Implica tanto el cachet al que puede aspirar, como su jerarquía respecto a los demás actores en las próximas obras que realice. Hay una legalidad interna que establece que el actor con mayor cartel debe cobrar más que el actor que tiene menor cartel.

y con variantes, el teatro funciona como un área de investigación y desarrollo con respecto a la televisión y el cine, lo que no significa desconocer los pasos propios de estos últimos.

LA TELEVISION Y EL CINE

La televisión y el cine guardan diferencias fundamentales con el teatro, que sólo abordaremos someramente. Por una parte la intervención de la **técnica de la cámara** implica modificaciones en las técnicas de actuación y de puesta en escena propias del teatro. Por otra parte el producto que elaboran puede ser '**enlatado**' -como dicen los actores refiriéndose al film o al video- por el tiempo que se desée y reproducido en forma idéntica las veces que se quiera. Finalmente, el cine y en mayor medida la televisión forman parte del circuito de una **industria cultural**¹¹ que maneja grandes capitales involucrados en el mercado nacional e internacional, con todo un aparataje publicitario montado en torno suyo, que facilita el acceso de una **audiencia masiva** extraña al teatro¹². La vinculación entre la industria cultural y el teatro comercial, acerca a este último por vía de la televisión un público cuya cantidad siempre permanece incontrastable con la del medio electrónico.

¹¹ La noción de 'industria cultural', planteada por los filósofos de la Escuela de Frankfurt Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, refiere a la producción y comercialización de bienes y servicios culturales orientada hacia la obtención de beneficios económicos en el contexto del capitalismo de consumo y la sociedad de masas. El cine, la radio, la televisión, los magazines y el jazz, son tematizados por estos autores como industrias que -producto del desarrollo necesario de las leyes del capital- transponen el arte a la esfera del consumo masivo, reduciéndolo a un amusement (diversión, entretenimiento, en francés en el original) que no es sino prolongación del trabajo bajo el capitalismo tardío. Caracterizada por la producción en serie, la estandarización y la clausura del sentido, "la industria cultural, en suma, absolutiza la imitación. Reducida a puro estilo, traiciona el secreto de éste, o sea, declara su obediencia a la jerarquía social. La barbarie estética ejecuta hoy la amenaza que pesa sobre las creaciones espirituales desde el día en que empezaron a ser recogidas y neutralizadas como cultura. Hablar de cultura ha sido siempre algo contra la cultura. El denominador común 'cultura' contiene ya virtualmente la toma de posesión, el encasillamiento, la clasificación, que entrega la cultura al reino de la administración" (1987:158/159). Y más adelante agregan "la cultura ha contribuido siempre a domar los instintos revolucionarios así como los bárbaros. La cultura industrializada hace algo más. Enseña e inculca la condición necesaria para tolerar la vida despiadada. El individuo debe utilizar su disgusto general como impulso para abandonarse al poder colectivo del que está harto" (1987:183). Eco (1968), Muñoz (1995), Ortiz (1996) plantean interesantes discusiones al respecto de estos tópicos.

¹² La importancia del factor cuantitativo en el teatro es destacada por Giacchè: "**La condición de marginalidad o de incorporación incompleta** (a veces, si se quiere, de parcial contraposición) **que vive el teatro en el contexto obligado de la industria cultural, no es por tanto debida a la connotación cualitativa de la presencia física, sino a los límites cuantitativos que ella impone.** En exiguos y antihistóricos límites, se debe medir la utilidad y aquello que es inadmisibile para el actual mercado cultural, que es en primer lugar la restricción del público teatral. /.../ **Es la cantidad del teatro la que representa la primera condición inmodificable, el primer dato que lo sanciona como 'permanencia' en el cuadro del actual sistema sociocultural.** Y el ejemplo -ciertamente no aislado- del teatro, demuestra que, en el contexto de la sociedad que llamamos compleja '**permanencia**' no es el insistir de una institución o una ritualidad sobreviviente pero inerte, tal vez desmotivada y desfuncionalizada, sino que es la señal del involuntario y gradual emerger de atributos y condiciones insuprimibles -por la pérdida de la propia definición esencial- en una institución que participa también intensamente en la sucesión de las transformaciones sociales y culturales en acto" (1991:66/67 el resaltado y la cursiva son del autor).

Indudablemente televisión y cine son el espacio de la actuación en el que los actores -y en particular los del off- tienen menor injerencia y donde el **trabajo supone mayor sometimiento a las condiciones del mercado**. Estos guardan con él una relación ambigua ya que no les agradan los comportamientos administrativos, técnicos y comerciales que implica, pero aspiran al público masivo y al trabajo bien remunerado. Los actores ven mucha televisión y están al tanto de los programas en que trabajan otros actores que conocen, quiénes los dirigen, quiénes los producen. También ven y comentan mucho sobre el cine, guardan profunda admiración por aquellos que consideran grandes directores y actores, se inspiran en algunas de sus propuestas temáticas y técnicas. Por otra parte, si bien les disgusta el criterio comercial con que son encarados mayormente tanto el cine como la televisión y son insistentes en sus críticas, reconocen sus potencialidades artísticas y la existencia de un cine off y de una televisión off. A la vez, es de destacar que la difusión y la relativa accesibilidad de video cámaras y video cassetteras, ha contribuido a la paulatina incorporación del **video**, como herramienta para el registro y análisis y reformulación del trabajo creador en los ensayos de la obra, y como medio de conservación de la puesta en escena y otras actividades teatrales.

2. PRODUCCION CULTURAL Y CONSUMOS CULTURALES --

En este punto nos interesa situar al teatro y al off en particular en el contexto más amplio del mundo de la cultura, entendido como ámbito especializado de la producción intelectual y artística. Si bien planteamos algunas referencias a la plástica, los libros, la música, privilegiamos en este panorama lo que refiere a prácticas espectaculares vinculadas al campo de la actuación. Nos referimos sobre todo al cine, el video y la televisión. Trabajamos especialmente lo que refiere a datos cuantitativos acerca de la producción y los consumos, con el fin de dar al lector un cuadro de situación general en el que comprender los desarrollos acaecidos en el teatro y en el off.

Como ha señalado Edwin Harvey la información acerca de la cultura es escasa en la Argentina¹³. No se ha efectuado una sistematización de datos a nivel oficial y su relevamiento queda por cuenta de estudios puntuales con intereses específicos. No existe una cuantificación del trabajo artístico, las profesiones técnicas, los servicios, las actividades periféricas y los administradores involucrados en la actividad cultural, ni se conoce el monto del comercio cultural argentino al exterior. Tampoco abundan las leyes específicas referidas al sector: en el caso que nos ocupa, la ley de teatro vigente desde 1958 nunca llegó a reglamentarse; en una industria cultural relevante como la del libro, la ley aprobada en 1973 tampoco llegó a ser reglamentada¹⁴. La ausencia de datos sobre la economía de la cultura,

¹³ En esta parte nos apoyamos en informaciones proporcionadas personalmente por Edwin Harvey en agosto de 1996, con ocasión del Seminario "Políticas Públicas: Sector Cultura", Cátedra UNESCO de Derechos Culturales, Universidad de Palermo, Buenos Aires.

¹⁴ En marzo de 1997 finalizó el trámite de promulgación parlamentaria de la Ley del Teatro y actualmente se discute su reglamentación. En abril de 1997, al asumir funciones la máxima jerarquía de la Secretaría de Cultura de la Nación se comprometió a impulsar la Ley del Libro.

dificulta tomar decisiones en la administración cultural y en la elaboración de una legislación adecuada para el sector.

Un reciente trabajo de Octavio Getino (1995) se ocupa de la dimensión económica y las políticas públicas referentes a las **industrias culturales** en Argentina. Reuniendo datos provistos por agencias oficiales, fuentes internacionales, cámaras empresariales y sindicatos, ofrece un panorama que abarca la década del ochenta y primeros años de los noventa acerca de libros, diarios, revistas, televisión, video, cable, cine y publicidad. La producción de libros osciló entre 17 y 18 millones de ejemplares anuales durante los ochenta, pero si se compara con la década anterior se constata una disminución del 43%. La venta de diarios se redujo de 1.780.100 ejemplares en 1980 a 1.210.000 en 1990. Lo mismo acontece en la venta de revistas en la Capital Federal que bajó persistentemente de 136.722.421 ejemplares en 1980 a 97.565.157 en 1991; y en la venta de discos y cassettes de 14.112.000 en 1981 a 6.376.000 en 1990.

La televisión abierta retuvo un porcentaje de las inversiones publicitarias en medios relativamente estable durante todos los años ochenta, pero experimentó un crecimiento importante a partir de la nueva política económica y los cambios en el medio hacia fines de década (del 29,2% en 1990 al 57,06% en 1991). Ello se relaciona con la privatización de las tele emisoras estatales iniciada en 1989 y la apertura a la posibilidad de formación de grandes empresas multimedia, las que se han vuelto los jugadores privilegiados en el espacio audiovisual local¹⁵. La producción de programas se mantuvo entre los primeros lugares de América Latina -junto con Brasil, México, Venezuela y Colombia- y la exportación de telenovelas concentró el 70% de las ventas al exterior. A la vez cobró importancia la coproducción de telenovelas y miniserias con inversores de otros países. La producción televisiva nacional, históricamente situada entre un 55% y 60% de la programación total, se incrementó hacia 1991, oscilando entre el 60% y el 65%. A mediados de los ochenta la producción norteamericana cubría alrededor de un 40% de la programación. La televisión por cable iniciada tímidamente en 1980, en 1992 alcanzó "un promedio de penetración en el mercado nacional del 37,5%, el más elevado de América Latina" (Getino 1995:200). La programación procede en gran medida de canales de otros países, resultando para 1992 que el 75% de los largometrajes ofertados fueron de procedencia norteamericana.

La producción cinematográfica nacional registró un descenso con oscilaciones de 27 películas en 1981 a 15 en 1993. Las salas de exhibición cinematográfica disminuyeron casi continuamente, pasando de 1.071 cines en 1980 a 350 en 1993. El público del cine de

¹⁵ Más específicamente, centrándonos en las emisoras que alcanzan la Capital Federal, los datos proporcionados por Getino (1995: 185 y ss.) son concluyentes. El Canal 11 Telefé fue adquirido el Grupo Atlántida, dueño de la empresa gráfica Garin y A&C, productor de las revistas *Gente*, *Somos*, *El Gráfico*, *Negocios*, *Para Tí*, *Billiken*, *Chacra*, *Conozca Más*; y también propietario de compañías de TV Cable (en Argentina, Brasil y Chile), de la productora Produfé, de las radios AM Continental y FM Hit. El Canal 13 fue adquirido por el Grupo Clarín, propietario del diario del mismo nombre, de TV Cable Multicanal, de las radios AM Mitre, FM 100 y FM Top, con importante participación en la empresa Papel Prensa y la agencia informativa DYN. El empresario Alejandro Romay, dueño del Canal 9 Libertad, también lo es de tres canales del interior y de Buenos Aires Cable, así como de las radios AM Libertad y FM Feeling. El Grupo Eurnekian compró el Canal 2 América TV de La Plata y la emisora CableVisión, sumándolas a sus actividades periodísticas en El Cronista Comercial y en las radios AM y FM América.

50.198.623 espectadores en 1981, tras un período de crecimiento entre 1983 y 1986, disminuyó hasta llegar a 14.729.268 espectadores en 1992¹⁶. Cabe hacer una acotación relativa al precio de las localidades cuyo "valor es, desde el año 91, cuatro o cinco veces más alto que su promedio histórico" (Getino 1995:292).

A partir de estos y muchos otros datos, Getino concluye que "en el período referido, todas las industrias analizadas muestran una curva declinante que culmina entre 1988 y 1989, de manera simultánea con el agravamiento de la crisis económica, la devaluación acelerada y la inseguridad política" (1995:360). En todos los rubros analizados se registra una situación de dependencia de insumos y tecnología provenientes del exterior, sobre todo en lo que hace a medios televisuales y videográficos. Asimismo la desactualización o abierta carencia de legislación específica se suma a la ausencia de políticas públicas definidas, particularmente en el ámbito audiovisual. El cambio de gobierno en 1989 en principio retrajo aún más al sector cultural, pero luego reactivó algunas actividades a partir de la apertura y la desregulación económica, las privatizaciones y la reestructuración estatal. Con todo "el crecimiento de la brecha social en el mercado, traducido en una mayor capacidad de consumo para sectores restringidos de la población, implicó a su vez la marginación de buena parte de la misma del consumo de medios -el que se concentró en los de menor costo o de consumo gratuito, como la televisión y la radio-, pero estimuló una clara segmentación del público" (1995:361).

En lo que respecta a la producción de espectáculos teatrales, los datos por nosotros recabados¹⁷, señalan alrededor de 100 espectáculos anuales en los teatros comerciales y 20 espectáculos anuales en los teatros oficiales. Respecto al off, tomando como criterio la constitución de cooperativas de actores -cada una de las cuales debe conformarse para la realización de un único espectáculo- podemos hablar de un promedio de entre 200 y 300 cooperativas anuales desde los años '70 a la actualidad. Más específicamente surge de los registros de cooperativas que se conformaron 219 en 1980, 290 en 1981, 330 en 1982, 410 en 1983, 368 en 1984, 436 en 1985, 490 en 1986, 477 en 1987, 539 en 1988, 374 en 1989, 291 en 1990, 287 en 1991-y 262 en 1992. Queremos resaltar el incremento significativo respecto al volumen histórico, acontecido durante buena parte del período comprendido por nuestra investigación.

El problema radica en que el número de espectáculos anuales resulta difícil de estimar debido a la alta variabilidad, discontinuidad y reposición en la exhibición de las obras. Con todo debe anotarse que otras fuentes de la misma procedencia, referidas a los meses de agosto y septiembre del año 1987, marcan respectivamente 135 y 141 cooperativas en actividad. Siendo que los picos de la actividad teatral acontecen durante las vacaciones de invierno (julio) y de verano (enero y sobre todo febrero) estos meses pueden considerarse como 'testigo'

¹⁶ Datos del oficiales para el período 1980 - 1989, indican una tasa de crecimiento negativa de los espectadores a cines, importante en la Capital Federal (-44,4%) pero aún mayor en la Provincia de Buenos Aires (-75,1%) (INDEC 1992:96).

¹⁷ Esta información proviene tanto del análisis de registros, cuadros y tablas comparativas, como de informaciones verbales obtenidas en la AAA. La elaboración de los datos, relacionada a los fines gremiales de la entidad, y a sus intereses tanto regulatorios como puntuales, contribuye a que algunos resulten fragmentarios y otros puedan rastrearse de modo más sistemático.

en un año central para nuestro caso. De todas maneras ello no sólo no resulta extrapolable sino que es parcial, dado que por una parte, ignoramos los espectáculos efectivamente realizados, y por otra, existe un subregistro de difícil evaluación al ser frecuente entre los actores obviar la regularización de la cooperativa ante las autoridades.

Careciendo de información sustancial sobre la producción cultural, no es extraño que los **consumos culturales**¹⁸ tampoco hayan sido objeto de indagación y los datos existentes sean escasos y puntuales. A mediados de 1988, el Centro de Estudios de Estado y Sociedad llevó adelante una investigación sobre consumos culturales en Buenos Aires, ciudad a la que "un supuesto generalmente aceptado /... asigna/ una rica tradición cultural". El mismo caracteriza la situación actual como de "acentuado proceso de redefinición debido, por un lado, a la grave crisis por la que atraviesan importantes sectores de la industria cultural (cine, teatro, libro, etc.) y, por otro, a la expansión de nuevas tecnologías comunicativas (televisión satelital, por cable, videocaseteras, etc)" (CEDES 1990:3)¹⁹. El estudio, basado en encuestas, proporciona una serie de informaciones cuantitativas y de análisis del material relevado de alto interés.

Entendiendo que las actividades culturales se relacionan con los usos del '**tiempo libre**', la pregunta abierta inicial de este tópico fue 'Que hace Ud. cuando no trabaja?'. En lo que hace a los días de semana, si bien la mayor parte de las personas contestó 'ver televisión' como primera actividad (56%), otros respondieron 'actividades generales en el hogar' y 'actividades recreativas en el hogar' (21,8% respectivamente), lo que no excluye a la televisión. Con respecto al fin de semana, un 51,8% dijo 'pasear', pero los que respondieron 'ver televisión' (31,5%) y 'actividades recreativas en el hogar' totalizaron casi un 50%. Quiénes declararon 'pasear' son preferentemente los grupos más jóvenes, los de mayor nivel socio-económico (ABC1 y C2) y los de nivel superior de educación; también predominantemente los habitantes de la Capital Federal, por sobre los del Gran Buenos Aires²⁰.

¹⁸ García Canclini analiza el consumo entendiéndolo como "el conjunto de procesos socioculturales en que se realizan la apropiación y los usos de los productos" (1993:24). Sistematiza, critica y retoma los aportes realizados por diversas vertientes acerca del consumo en seis modelos: 1) "el consumo es el lugar de reproducción de la fuerza de trabajo y de expansión del capital", 2) "es el lugar donde las clases y los grupos compiten por la apropiación del producto social", 3) "el consumo como lugar de diferenciación social y distinción simbólica entre grupos" 4) "como sistema de integración y comunicación" entre grupos y clases, 5) "el consumo como escenario de objetivación de los deseos" y 6) "el consumo como proceso ritual" en el que se delimita el curso de los significados y se establecen las definiciones públicas de lo valioso. Define la particularidad del consumo cultural como "el conjunto de procesos de apropiación y usos de productos en los que el valor simbólico prevalece sobre los valores de uso y de cambio, o donde al menos estos últimos están subordinados a la dimensión simbólica" (1993:34).

¹⁹ Cabe consignar que la investigación se realizó con anterioridad al estallido de la 'hiperinflación' de 1989 y 1990. Con todo es interesante anotar el deterioro previo en el nivel adquisitivo de amplios sectores de la población, basado en el nivel de salario real en la industria: "si en enero de 1984 el salario tenía un valor de 100, cuando hicimos el trabajo de campo, en agosto de 1988, este valor había descendido a 69. Este proceso siguió acentuándose y en julio de 1989 llegaba al índice de 52" (CEDES 1990:7).

²⁰ Es preciso tener en cuenta que "en la bibliografía internacional sobre consumo cultural se explican su desarrollo y desigualdades según la accesibilidad real de los equipamientos, la diversa disponibilidad de recursos económicos, los hábitos culturales previos y la administración del tiempo en diferentes sectores de la población". Específicamente respecto a la ciudad de México "también interviene la manera en que el

Con referencia al fin de semana el estudio profundizó sobre diversas actividades culturales. En lo que hace específicamente al **teatro**, el trabajo señala que "los grupos a los que les agrada el teatro son los de edades más avanzadas, las mujeres en mayor proporción que los hombres y los niveles socio-económicos y educativos más altos" (CEDES 1990:100). El 56% de los entrevistados respondió que le gustaba ir al teatro, mientras que el 44% dijo que no le gustaba. Es interesante anotar que de entre los primeros sólo el 3,6% afirmaron ir al teatro 'frecuentemente', el 26,5% 'de vez en cuando', y el 70,3% 'nunca o casi nunca'. En contraste con el perfil anterior, estos encuestados que asisten al teatro -exceptuando a quienes lo hacen 'de vez en cuando'- "pertenecen a niveles socioeconómicos medios y medio bajos, a grupos de edad alta y con nivel educativo medio" (CEDES 1990:100).

Otra encuesta sobre consumos culturales en Buenos Aires realizada en 1991²¹, sitúa al teatro en el quinto lugar de las preferencias (9,1%), precedido por música (20,9%), cine (19%), video (15,2%), libros (13,5%), y seguido por cursos y talleres (6,8%), plástica (4,4%) y danza (3,6%). A diferencia del estudio anterior, las preferencias por el teatro se concentran en niveles socio-económicos alto (12,4%), medio bajo (11,1%) y medio alto (9,8%), decreciendo en los niveles medio y bajo (6,1% respectivamente). En cambio hay coincidencia en cuanto a las preferencias por grupos de edad: 56-65 (14,8%), 46-55 (11,4%), 66 y más (8,4%), 36-45 (7,9%), 26-35 (7,7%) y 15-25 (4,6%).

Es interesante señalar que mientras ese perfil por edades se aproxima al de la plástica y al de la danza, no ocurre lo mismo con el referido a nivel socio-económico, subrayándose particularmente la preferencia por el teatro en sectores medio bajos anotada en el estudio anterior. También importa anotar lo consignado por la encuestadora respecto al teatro: "en este rubro aparecen dos tipos de público bien diferenciados: por un lado, el de Corrientes; por otro el off-Corrientes. Pero esta separación no surge de la elección de modalidades, la oficial y la transgresora, sino que se determina por razones económicas ... aparece un público que encuentra en el teatro un espacio cultural poco o nada oneroso. En ambos conglomerados, de todas maneras, la clientela predominante es la comprendida entre los cuarenta y cinco y los sesenta y cinco años"²².

Datos proporcionados por los empresarios teatrales a la prensa escrita plantean un descenso persistente del público teatral²³: de 3.626.297 espectadores en 1950, a 2.131.330 en

irregular y complejo desarrollo urbano -sin una expansión planificada y descentralizada de los servicios y equipamientos- agrava las distancias económicas y educativas" (García Canclini y Piccini 1993:46)

²¹ La encuesta fue llevada adelante por Micaela Perdomo y Asociados sobre 347 casos en la Capital Federal y publicada en *Metrópolis* pp.2-3, suplemento del diario *Página 12*, del jueves 18/7/91, Buenos Aires.

²² Cfr. *Metrópolis* p.3, suplemento del diario *Página 12*, 18/7/91, Buenos Aires.

²³ Cfr. suplementos *Espectáculos* del diario *Clarín*, 22/11/87, pp.1-3, Buenos Aires. Debe tenerse en cuenta que estos datos son parciales por lo cual deben considerarse como indicativos. Refieren exclusivamente a APTA, entidad que agrupa a parte de los grandes empresarios teatrales. Grandes teatros privados como el Blanca Podestá, el Coliseo, el Regina, el Astros, y los teatros oficiales no están incluidos en estos guarismos. Pequeños teatros como los nucleados en ATI y otros, así como funciones teatrales en otros espacios escénicos o escenarios callejeros, tampoco están considerados aquí.

1960 y a 1.498.957 en 1970, con un leve ascenso a 1.664.951 espectadores en 1980 bajando nuevamente a 942.927 en 1986. En discrepancia con estos números, informes más recientes²⁴ sostienen que "en 1950 fueron al teatro 3,5 millones de espectadores, en 1960 la cifra había bajado a 3 millones, en 1970 fueron 2 millones. El promedio de espectadores mejoró un poco entre 1975 y 1985, trepando a 2,5 millones por año. En los años '90, el pico de 2 millones en 1991 bajó a 1,5 millón en los últimos años". Otra perspectiva puede tomarse desde la consideración del descenso de las localidades teatrales en la Capital Federal y el Gran Buenos Aires: 33 mil butacas en 1910 contra 31 mil butacas en 1976, significan pasar de 1 localidad cada 75 habitantes a 1 localidad cada 260 habitantes. A nuestros efectos más específicos es de subrayar la pérdida por cierre de salas de 6.200 butacas entre 1983 y 1991.

Volviendo al estudio mencionado al principio, en contraste con el teatro el 81,3% de los encuestados respondió que le gustaba ir al **cine**, mientras que un 18,7% declaró que no le gustaba hacerlo. Un 37,5% contestó que no fue al cine desde hace más de un año o que no va nunca, mientras que la mayoría respondió haber ido una (31 %) o dos veces (31 %) en los últimos seis meses. Entre los concurrentes habituales, el 49,6% dijo ir al cine una vez por mes y el 27,2% dos veces. El estudio también indagó acerca del **video** "ya que parte de la concurrencia habitual de los cines se desvía hacia este nuevo consumo" (CEDES 1990:97). Con fuerte expansión inicial desde mediados de la década, los datos para 1988 indican la existencia de 550.000 video cassetteras. El 34,5% de los encuestados respondió que veía videos, 'muy seguido' (39,6%) o 'a veces' (44%).

A **otras actividades espectaculares** categorizadas como "recitales, conciertos, espectáculos", el 76,7% de los encuestados dijo no haber asistido en el último año, mientras que a "espectáculos realizados al aire libre", el 73,2% respondió no haber ido a ninguno en igual período. En lo que se caratula como "actividades barriales" culturales o artísticas el 77,2% dijo no conocerlas y de los informados sólo el 42,9% dijo asistir.

Cuando se comparan estos datos de consumos culturales fuera de la casa, con los obtenidos respecto a la **televisión**, el panorama es notablemente contrastante. En principio es importante resaltar que el 94% de los hogares en la Capital Federal y el Gran Buenos Aires tienen televisor y que el 94,2% de los encuestados dijo haber visto televisión en los últimos días. Los extremos de las opciones elegidas los ocupan los 'informativos' (45,5%) y los 'programas dramáticos' (1,1%), mientras que un porcentaje considerable se concentra en las 'novelas' (21,4%). El trabajo se detiene puntualmente en la inclinación de los sectores populares por los noticieros, particularmente en los canales 9 y 2, los que "comenzaron a utilizar una técnica periodística de corte 'sensacionalista' ... Aparecen los seguimientos puntuales y detallados de ciertos casos policiales o de marginalidad social, donde se tiende a 'novelar' la información y a ofrecerla bajo la modalidad de 'capítulos'. Al mismo tiempo, esto se combina con un estilo periodístico basado en la contundencia de la imagen, apenas ilustrada por la palabra /.../ la realidad social y la ficción se combinan de un modo original"

²⁴ Cfr. suplemento Espectáculos, Artes & Estilos del diario Clarín, 6/2/95, pp.1-3, Buenos Aires. El informe de Martín Bidegaray y la nota de Eduardo Pogoriles, no mencionan las fuentes.

(CEDES 1990:11)²⁵. El estudio apunta el desequilibrio existente entre las 'preferencias' o 'gustos' del público y sus 'consumos' o 'comportamiento efectivo', enfatizando que "la gente sobre todo ve televisión, luego elige" (1990:17). En términos generales, los encuestados ven televisión un promedio de 3,9 horas diarias de lunes a viernes y 5,4 horas diarias los fines de semana. Es interesante anotar que los programas más preferidos son los de 'Entretenimiento/Juegos' (18,9%), 'Humor y Comedias' (16,55%), 'Películas' (11,9%), 'noticias' (6,7%).

Otras investigaciones efectuadas sobre el consumo cultural, señalan las "condiciones muy desiguales de desarrollo entre los *bienes culturales situados*, que requieren la asistencia al lugar (desde las universidades hasta los cines y salones de baile), y los medios de comunicación electrónica que llevan los *bienes simbólicos a domicilio* (radio, televisión, etcétera). La distribución concentrada e inequitativa de los equipamientos para la cultura pública converge con la **tendencia internacional hacia la disminución de la asistencia a espectáculos urbanos**" (García Canclini y Piccini 1994:47 la cursiva es de los autores, n/resaltado). **No sólo resulta de importancia destacar la elevada presencia mayor de la televisión, independientemente de la programación, en contraste con otros consumos culturales. También el poderoso influjo de la imagen, lo ficcional y lo espectacular en el formato mismo del noticiero televisivo, deben ser recordados a la hora de analizar los rumbos de las indagaciones teatrales en el off. Igualmente la mínima convocatoria entre el público de los 'programas dramáticos' en contraste con las 'novelas' y los de 'entretenimiento/juego'.**

3. ESPECIFICANDO EL OFF

Planteados los lineamientos generales y distinciones del campo de la actuación en relación a la producción y los consumos culturales, en este acápite caracterizamos con mayor detenimiento los principales agentes y posiciones del off como subcampo dentro del campo teatral. Ello nos permitirá más adelante acceder a una comprensión más acabada de las modalidades que asume la producción de espectáculos en el off en relación a la disposición de capital económico y cultural.

LOS ACTORES DEL OFF

Los actores del off **suelen ser jóvenes y adultos**, y -como en todo el teatro y a diferencia de la televisión- es raro ver niños, adolescentes y ancianos en escena. Como dijimos más arriba, se trata mayormente de actores **desconocidos por el 'gran público'** aunque

²⁵ El estudio compara los resultados en Buenos Aires, con los obtenidos en Santiago de Chile, destacando la preferencia marcadamente menor por los noticieros (13,1%) y atribuyéndola a estas características adoptadas por los informativos locales.

algunos de ellos hacen bolos²⁶ en teleteatros, telecomedias, o programas unitarios de la televisión. Los elencos muy raramente cuentan con grandes figuras y suelen reunir medias figuras y gente sin experiencia. Aunque participen figuras de reconocimiento en el campo actoral, la participación en el off siempre resulta opacada por el contraste con las condiciones en que se desenvuelve y promociona la actuación en otros ámbitos más reconocidos.

"A la gente de las cooperativas nadie la conoce, la van a ver los familiares, amigos y compañeros. Cuando esto se termina tienen que levantar. Además los actores tienen otros trabajos y es difícil hacer todas las cosas que hay que hacer para poner una obra. En general en las cooperativas se reúne gente sin experiencia que está haciendo sus primeros pasos, gente que está terminando su formación y que no tiene salida laboral. Si va a la televisión para hacer un bolo, el productor ya tiene veinte actores que conoce que pueden hacerlo. No les queda otra que reunirse en cooperativa" (actor/director, 40 años).

Los actores del off son **gente formada en escuelas de teatro**, ningún actor ingresa a una obra del off sin haber pasado previamente por alguna instancia formativa. Estas instancias son precisamente las principales vías de acceso de los neófitos, aunque dado que durante su trayectoria un actor circula por muchas obras y en ellas interactúa con otros durante períodos más o menos prolongados, también así comienza a formar parte de grupos off. La formación es una diferencia importante con el cine y la televisión, donde muchas veces no es un requisito significativo y donde incluso puede resultar de interés hacer actuar a una persona totalmente carente de ella²⁷. Esta posibilidad que permite la mediación de la cámara, los cortes y los montajes, no existe en el teatro, que siendo en continuidad y presencia requiere un mínimo ineludible de capacitación y experiencia previa.

Los actores quieren actuar y en el off encuentran la oportunidad de hacerlo, cuanto menos de empezar. En los espacios más profesionalizados, las exigencias en cuanto a formación, renombre, cartel y/o contactos personales de alto nivel suelen ser un obstáculo infranqueable. La aspiración no siempre lograda de quienes ingresan al off es **hacer del teatro una profesión**. Aquellos actores que contando con más experiencia y reconocimiento pueden acceder a ámbitos mejor remunerados, suelen alejarse del off o repartir su tiempo entre éste y la actuación en el teatro oficial, el teatro comercial, el cine o la TV. En este sentido decir que un actor es off no necesariamente implica que haya tomado la decisión de serlo, y muy raramente indica una pertenencia excluyente, más bien señala que parte de su carrera transcurre o ha transcurrido en el off.

²⁶ 'Bolo' es un término de la jerga actoral que designa al pequeño papel que un actor realiza en la televisión en contraste con los papeles protagónicos o co-protagónicos.

²⁷ Piénsese por ejemplo en la práctica habitual en el neorrealismo italiano de trabajar con actores no profesionales, o en el cine argentino del director Jorge Polaco, la presencia de Margotita, una señora que vivía en la calle y solía errar por la avenida Corrientes. En la televisión esto es más acentuado a partir de la actuación de modelos, cantantes, acomodados y 'gatos', y más recientemente las inclusiones breves de políticos, ricos y famosos.

LAS ESCUELAS Y LA FORMACION DE LOS ACTORES

Mucha gente ingresa a las escuelas teatrales no interesada por el aprendizaje del teatro como oficio, sino buscando una salida expresiva. Los actores suelen referir que por esa razón durante la última dictadura había mucha más gente en las escuelas que en la actualidad. Algunas afirmaciones señalan que hay en Buenos Aires alrededor de ciento veinte (120) profesores y entre cinco mil y seis mil (5.000 y 6.000) alumnos de teatro²⁸. No cabe duda que ello incide en la forma de existencia de este espacio de formación, en el modo de desarrollo de las clases, en la conformación de la enseñanza como una salida laboral rentable. Así la formación teatral, valorada por los actores como necesaria, a la vez es criticada como espacio sobredimensionado en razón de sus réditos económicos. Por otra parte, el rechazo de la euforia formativa ha favorecido la emergencia del llamado 'teatro malo' que cuestiona los canones actuales y el academicismo.

En Buenos Aires hay dos **escuelas oficiales** de teatro, más conocidas como conservatorios: la Escuela Nacional de Arte Dramático y la Escuela Municipal de Arte Dramático. Por otro lado hay una gran cantidad de **escuelas privadas** organizadas por profesores solos o en sociedad con otros, que funcionan en locales al efecto o en las mismas casas de quiénes las dirigen. Estos profesores rara vez son maestros dedicados con exclusividad a la enseñanza, generalmente son directores y actores de cierto renombre, que tienen diversos grados de inserción en el teatro oficial, en el comercial, en el off, en la televisión y/o en el cine. Para los profesores del cambiante mundo del espectáculo, la enseñanza es una fuente relativamente más segura de ingresos, un espacio de elaboración de proyectos y de captación de seguidores y una base de acumulación de prestigio.

Tanto en el conservatorio como en las escuelas privadas se dicta una formación general y a largo plazo -por lo menos varios años- que implica **una iniciación, un perfeccionamiento, y una especialización**, con materias teóricas y prácticas. Por diversas razones es frecuente que los alumnos de conservatorio lo abandonen para ir a alguna de las escuelas privadas. El conservatorio supone una dedicación en horas diarias y años de estudio, que no siempre les resulta fácil de cumplir. Esta dedicación es menor y más flexible en las escuelas privadas. El conservatorio tiene más cantidad de materias teóricas, que son las que menos interesan a los alumnos. Como ámbito oficial el conservatorio es más disciplinario, restrictivo y sujeto a los avatares políticos. Por ello algunos alumnos y profesores consideran como anacrónicos los planes y programas de estudio. Mientras que estos últimos no cambian, los que terminan cambiando son los alumnos y los profesores. Por otra parte, **no existe un reconocimiento profesional ni una matrícula habilitante para el actor** y el título otorgado por el conservatorio no goza de ningún reconocimiento o prestigio especial que incentive a completar los estudios allí.

²⁸ Según datos que surgen de una entrevista realizada al maestro Agustín Alezzo (Quiroga, 1987) habría en Buenos Aires 120 profesores y 5.000 alumnos de teatro. Según referencias de los propios actores habría 6.000 estudiantes de teatro. Gené, que considera que hay "cierta hipertrofia de enseñanza y de aprendizaje" teatral, sostiene: "observo cierta desmesura en el campo pedagógico y, con ello, la mitificación del maestro. Y creo advertir un cierto nexo entre este fenómeno y la otra gran mitificación del teatro argentino: lo profesional" (1990:65).

"El conservatorio es muy malo. Los profesores son los del proceso. Francisco Javier fue director y tuvo que irse, lo reemplazó otro tipo bueno pero tampoco puede hacer nada. El título de ahí no sirve para nada, en algunos lugares lo rechazarían. La gente tiene que estudiar en las escuelas que ponen los buenos profesores. Casi todos los buenos tienen su escuela: /Raul/ Serrano, /Agustín/ Alezzo, Augusto Fernandez, Rubens Correa, Lito Cruz. /Omar/ Grasso no tiene estudio, dice que se preparan frustrados" (actriz, 25 años).

Es habitual que los profesores particulares más conocidos por su labor escénica y en la formación de actores, también tengan algún tipo de inserción en las escuelas oficiales. Si ésta no es permanente, suele invitárseles con ocasión de la promoción anual de los años superiores, la que implica la puesta en escena de una obra por parte de un grupo de alumnos. Esta es una vía de contacto y eventualmente de pasaje de la enseñanza pública a la privada. Las escuelas no suelen ser onerosas y el vínculo que se establece entre sus integrantes favorece las relaciones fluidas y la intimidad. Las relaciones con el profesor son de afecto y reconocimiento, por lo cual son habituales las salidas, los festejos, el establecimiento de lazos amistosos, y el cruce de favores mutuos.

En las escuelas la formación se comienza experimentando sensaciones en sí mismo y con los otros, luego se estudian técnicas de actuación, más tarde se ensayan estilos. Hay mucho énfasis en el desarrollo de la capacidad de observación y percepción del alumno, en la concentración y relajación corporal, en los usos de la energía y los recursos de cada quien, en la práctica dentro y fuera del curso. Puede decirse que **en las escuelas se aprende haciendo e investigando** y que en este sentido ya son un ámbito del off. También el profesor está pronto a reconocer de entre sus alumnos a aquel cuya vena o aptitud especial podría funcionar en la puesta en escena de una obra. Esta es una de las primeras formas de inserción de un actor en las tablas. Además, los profesores organizan puestas y muestras de la labor actoral de sus alumnos a las que suelen asistir parientes, amigos y fundamentalmente otra gente de teatro que forma parte del círculo de relaciones más próximas, es decir, del off.

Tanto en el conservatorio como en las escuelas privadas, los mismos alumnos buscan difundir o vender más ampliamente sus realizaciones actorales, como una manera de foguearse y darse a conocer. Otras veces, intentan profundizar o plantear una obra a partir de algún ejercicio efectuado con sus compañeros o de algún interés particular compartido con otros. Estas son vías para ir trazando el propio camino fuera de la escuela. Con todo, la naturaleza colectiva de la realización teatral hace que siempre haya que converger con los demás o que haya que recurrir a ellos. Esto obliga a las opciones grupales, **el camino individual se va haciendo a través de los diferentes grupos con que se estudia, se ejercita, se actúa, se planifica, se vuelve a actuar, etc.. Estos grupos -autoconvocados, cooperativos y con escasos recursos propios- ya prefiguran una constelación propia del off.**

Otro aspecto de la formación actoral se halla en actividades, encuentros, charlas y congresos promovidos por instituciones teatrales y el ámbito académico universitario, que son un punto de referencia para muchos actores interesados por indagar o reflexionar acerca de los

desarrollos intra e interdisciplinarios²⁹. Más habitualmente, los actores total o relativamente formados suelen perfeccionarse participando en cursos breves referidos a una especialidad más o menos relacionada con el teatro: humor, clown, mimo, acrobacia, zancos, expresión corporal, técnica de la voz, etc. Estos cursos responden en cierta medida a cuestiones en boga entre los actores y son un ámbito privilegiado del off, siempre en busca de nuevas experiencias y de las nuevas tendencias. También resultan una buena ocasión para establecer vínculos y pergeñar proyectos de trabajo, particularmente cuando se trata de tendencias recientes dado que lo aprendido también es lo que la gente de teatro valora ver. **Los ofrecimientos de trabajo son lo menos frecuente y los actores se habitúan desde sus primeros pasos a generar sus propias propuestas.**

LAS COOPERATIVAS Y LA ASOCIACION ARGENTINA DE ACTORES

Como ya se indicó, las cooperativas son uno de los ámbitos privilegiados del teatro off. El término '**cooperativa**' designa de modo vulgar a las '**Sociedades Accidentales de Trabajo**', forma legal que rige la organización laboral y el funcionamiento económico de los grupos de producción teatral autoconvocados por los actores. Cuando se forma un elenco para poner en escena una obra, los actores están obligados a regularizar esta situación ante la Asociación Argentina de Actores, que, entre otras cosas, entiende en la regulación y control de sus condiciones de trabajo y en la distribución y pago de sus ingresos.

Generalmente las cooperativas se constituyen con gente que se conocía con anterioridad de las escuelas, de verse en los teatros o en la AAA. Dado que armar una cooperativa implica un cierto trabajo de gestión, descuentos sociales y por sobre todo, condiciones claramente estipuladas para la contratación de las salas, algunos elencos prefieren evitar constituir las. Así pueden convenir con la sala condiciones que, otorgando mayores beneficios al empresario de paredes, les aseguren a ellos la posibilidad de trabajar. Pero esta situación de ilegalidad no es la habitual, además, **aún informalmente los actores adoptan un criterio cooperativo y en consecuencia, puede decirse que las cooperativas son el off dado que esta es la forma que tienen los actores de organizarse ellos mismos para producir sus espectáculos.** Por otra parte, las cooperativas no existen en el teatro oficial ni en el teatro comercial, los que se rigen por normativas estatales y por un convenio de la AAA con los empresarios teatrales respectivamente. En el caso que nos ocupa, en la ciudad de Buenos Aires, se constituyen alrededor de trescientas Sociedades Accidentales de Trabajo cada año³⁰.

²⁹ Ya hemos mencionado anteriormente algunos de ellos. Cabe referir aquí al teatro universitario y a la labor del CELCIT (Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral), significativos también en cuanto a la publicación de revistas especializadas en investigación y crítica teatral. También es frecuente entre los actores la referencia a destacadas figuras con perfil académico como Francisco Javier, Osvaldo Pellettieri, Ricardo Santillán Guemes, quienes están altamente involucrados en el campo teatral por su papel como maestros, directores escénicos, formadores de actores y que a la vez se han desempeñado en puestos de decisión en instituciones relacionadas al teatro.

³⁰ Ya hemos señalado anteriormente cierto volumen histórico de las 'sociedades accidentales de trabajo', pues desde que se inició el sistema a la actualidad el número anual de cooperativas de teatro oscila entre doscientas y trescientas. Este número superó las cuatrocientas desde 1983, llegando a un pico de 539

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 independiente, alternativos a la modalidad empresarial y asalariada, única legal en aquel entonces.

"La cooperativas surgieron alrededor de 1962, 1965. En principio eran más bien una forma de organización sindical de los actores. Después se convirtieron en un lugar de trabajo donde se forma un elenco que hace una obra y se disuelve" (actor/director, 40 años).

La reglamentación de las cooperativas las concibió como Sociedades Accidentales de Trabajo, diferenciándolas específicamente de aquellas conformadas de acuerdo a las leyes nacionales de cooperativas. Las cooperativas de teatro serían pues **sociedades transitorias, constituidas al efecto de la puesta en escena de un único espectáculo**, requiriendo cada nuevo espectáculo la formación de una nueva sociedad. Estas sociedades funcionarían con **capitales provistos por empresarios ('productores') ajenos a las mismas**, mientras que los integrantes de la cooperativa -es decir, actores, directores, etc.- proporcionarían su trabajo, aceptando ser remunerados en proporción a los rendimientos redituados por el espectáculo y a puntajes³¹ diferenciales libres según su papel en éste. A más de dos décadas de aquella reglamentación, la forma cooperativa se halla sumamente extendida, aunque -como veremos más adelante- de maneras muy diferentes a la prevista³². De todas formas conservan el tinte independentista de origen que las propone como modalidad productiva y opción 'ideológica' libre de coacciones e intereses empresariales extra artísticos.

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

cooperativas en 1988 y volviendo luego a descender hacia los niveles anteriores. (Datos obtenidos del registro de Cooperativas efectuado en la sección Cooperativas de la AAA.)

³¹ Se entiende por 'puntaje' la cantidad de puntos que le corresponde a cada miembro de la cooperativa en la distribución de utilidades. Se dice que el puntaje es 'libre' cuando la retribución económica de los integrantes del elenco no tiene tope máximo ni mínimo; se dice que es 'proporcional' cuando al integrante de mayor puntaje le corresponde un máximo no mayor del triple de puntos que el de menor puntaje (Fuente: Reglamentación Laboral para Sociedades Accidentales de Trabajo, 1968).

³² A fines de 1987 y con el propósito de adecuar el régimen laboral a las circunstancias actuales, la AAA encaró por medio de su Secretaría Gremial y de una Comisión de delegados, la redacción de una nueva Reglamentación de cooperativas. En esta se incorporaron las modificaciones que se habían venido adoptando de hecho durante la implementación del régimen, se pautaron normas de funcionamiento interno de las cooperativas y se suprimieron formas previstas anteriormente que nunca se habían llegado a poner en práctica. En 1988 cambió la conducción sindical y no se volvió a hablar de la nueva Reglamentación que venía impulsando la dirigencia anterior, por lo que el sistema continuó funcionando como venía haciéndolo hasta entonces.

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 circuito en que gestaron las obras, en salas precarias, con pocas localidades, entradas relativamente baratas y escasa promoción. Para salir de él se requiere de un productor con capacidad de inversión, quien en este caso, sin mayor riesgo de su parte, se beneficia con la comercialización de un producto terminado y de aceptación ya probada.

La Asociación Argentina de Actores es una entidad gremial, mutual y cultural fundada en 1906, que nuclea y representa a los actores y otros especialistas teatrales de todo el país y que entiende en la regulación y control de sus condiciones de trabajo. La AAA, que comenzó siendo una asociación mutual, desde la década del veinte pasó a ser sindical. A partir de entonces se produjo un proceso de recurrentes fisiones y fusiones de la asociación mutual y la gremial, muy marcado por los avatares políticos. Hacia mediados de los cincuenta y hasta la actualidad, la AAA se consolidó como una entidad simultáneamente mutual y sindical. Esto quiere decir que la AAA representa los intereses gremiales, a la vez que funciona como Obra Social, percibiendo los aportes correspondientes. Otra peculiaridad que distingue a esta asociación de otros sindicatos, es que amén del aporte de sus afiliados, recibe el descuento que se aplica a toda persona por la realización de un trabajo actoral aunque sea circunstancial. **En el período que nos ocupa la entidad cuenta con 7000 afiliados, de los que se estima que el 86% está desocupado.**

Los orígenes de la Asociación están en el teatro pero hacia la década del cuarenta, con la incipiente industria cinematográfica, también incluyó a los actores de cine y en los años cincuenta incorporó a los actores de radioteatro. En la actualidad la AAA distingue **seis ramas de la actuación**: teatro -con sub ramas empresa, oficial y cooperativas-, televisión, cine, doblaje, publicidad y radio³³. Cada una de estas ramas se rige por una Convención Colectiva de Trabajo (CCT) acordada entre el sindicato y las asociaciones empresariales correspondientes. Los últimos convenios se firmaron en 1975, a excepción del de teatro que data de 1973. El convenio que rige la actividad teatral fue pactado entre la AAA y APTA (Asociación de Promotores Teatrales Argentinos) y refiere exclusivamente al teatro empresa (comercial), dado que no existen acuerdos con el Estado acerca del teatro oficial.

En cuanto a las cooperativas, se rigen por la mencionada Reglamentación, la cual aunque originalmente estaba emparentada con la CCT de teatro, ya poco tiene que ver con ella. Sin embargo, este convenio funciona como un documento de base a partir del cual resolver algunas situaciones planteadas por las cooperativas. Una de especial interés para nuestro caso es que, para afiliarse a la AAA el actor debe percibir, durante tres meses corridos, una suma total equivalente al sueldo mínimo acordado para la Categoría E (la más baja) de la Escala Salarial vigente en la CCT de teatro y pagar el aporte sindical-mutual correspondiente. Para los actores es muy dificultoso reunir esa suma trabajando exclusivamente en una

³³ Un relevamiento sobre los puestos de trabajo existentes en julio y agosto de 1987, basado en la facturación señaló la siguiente distribución por rama: televisión 53%, teatro 31% (cooperativas 17%, empresas 9%, oficial 5%), cine 9%, doblaje 3%, publicidad 3% y radio 1%. Debe enfatizarse que la referencia es a puestos de trabajo remunerados, no a los actores que efectivamente están trabajando, ni a los ingresos percibidos por su labor. (Fuente: AAA, "Curso de formación sindical", organizado por el Centro de Estudios Sindicales y Sociales de la Secretaría Gremial y por la Secretaría Cultural, 19 y 20 de septiembre de 1987).

cooperativa, por lo que muchos no llegan a asociarse hasta que no consiguen inserción en alguna otra fuente laboral más redituable.

"Todo el dinero de los espectáculos va a parar a Actores. Allí hacen el descuento y pagan a los actores. El problema es que la obra social es sostenida por muy poca gente, la que trabaja en forma permanente y los que tienen más renombre y ganan más. La mayoría ni siquiera llega a cumplir los requisitos de Actores y tener un carnet permanente" (actriz, 25 años).

Consecuentemente, aunque su actividad está regulada por la AAA, **las cooperativas y los actores que las integran ocupan una posición singular en la asociación.** El trabajo cooperativo está prácticamente desprotegido pues su Reglamentación no contempla beneficios sociales: el actor no cobra un salario mínimo, ni aguinaldo ni jubilación, no cobra por los ensayos ni por los días de enfermedad. Cuando se suma que no es socio de la AAA, tampoco tiene cobertura médica. Esto último es de gran importancia, pues una de las cosas que los actores más valoran de pertenecer a la AAA es precisamente contar con la Obra Social (servicio médico, colonia de vacaciones, actividades culturales, panteón de actores). La ausencia de respaldo en este sentido, impulsa a asegurarlo en otro tipo de trabajo y contribuye a dificultar una mayor dedicación a la labor actoral. De aquí que las cooperativas son un ámbito de numerosos actores que aunque trabajan, con frecuencia no han logrado afiliarse a la AAA.

La AAA, por su parte, tiene dificultades para flexibilizar sus requisitos de ingreso, pues una vez afiliado el actor continúa gozando de los beneficios sociales a pesar de los largos períodos de desocupación durante los cuales no aporta³⁴. **Los aportes que la AAA percibe de las cooperativas son mínimos, el grueso proviene de la televisión y del teatro comercial,** por lo cual en los hechos la asociación subsidia con estos medios los beneficios sociales de los actores en cooperativas o desocupados. Ello constituye una **contribución indirecta de otras formas de la actuación al funcionamiento del off Corrientes a través de la AAA**³⁵.

³⁴ En el período que nos ocupa, una vez afiliado, el actor permanecía asociado a la AAA aunque dejara de tener un trabajo sobre el cual la entidad pudiera efectuar la retención de los aportes correspondientes. Con posterioridad esto cambió y la afiliación se mantiene sólo por dos años desde que se iniciaron los aportes sindicales. Por otra parte, cuando el actor consigue trabajo luego de un período de desocupación, la AAA le descuenta un porcentaje a fin de cubrir los aportes atrasados.

³⁵ Cabe aclarar que en mayo de 1991 -ya fuera del período considerado por nuestra investigación- se creó la Obra Social de Actores (OSA). Si bien la OSA continúa funcionando en la sede de la AAA, cuenta con un directorio propio y debidamente acreditado ante el ANSSAL (Administración Nacional del Seguro de Salud). Un cambio de interés radica en que con el nuevo sistema para poder gozar de los beneficios sociales el actor debe realizar cada año su reempadronamiento a la OSA. Asimismo debe efectuar un aporte separado y abonar una cuota por aporte sindical.

La AAA es fundamental para los actores por todo lo dicho y porque allí se regulan las condiciones de trabajo, se cobran sueldos³⁶, porcentajes, papeles y bolos, se realizan los trámites de la obra social. En consecuencia sus instalaciones son un lugar bastante frecuentado por todos los actores y particularmente por los del off que concurren a registrar y autorizar el funcionamiento de cooperativas. Por otra parte el local de la AAA cuenta con una biblioteca de teatro, salas para reuniones, actividades gremiales y culturales, un auditorio y un bar. Entre las actividades culturales debe destacarse el dictado de cursos de especialización que, como se dijo antes, interesan a los actores pues favorecen su inserción laboral. Inclusive en las carteleras se suelen ver avisos de cooperativas que buscan actores que reúnan ciertas condiciones (edad, altura, parecido, etc.). Por lo anotado los actores concurren allí con asiduidad y la AAA es en un importante lugar de referencia, encuentro y nucleamiento³⁷.

LAS OBRAS Y LOS AUTORES TEATRALES

Las obras del off son de una variedad muy amplia³⁸. Hay obras que son adaptaciones o versiones libres de los clásicos de la antigüedad, otras que provienen de la tradición teatral internacional o local y otras que son novísimas. Se realizan obras escritas por dramaturgos nacionales o extranjeros, obras cuyo texto es el resultado de la investigación colectiva, también obras sin palabras.

La temática de las obras es igualmente variada. Las más tradicionales tratan problemas de la vida social como el amor, la familia, la historia del país, la migración, el fracaso, la muerte. Las más novedosas tratan temas de los tiempos contemporáneos como la sexualidad, el mundo de los jóvenes, el compromiso político, el consumo de drogas. En otras, como en el teatro del cuerpo o de la imagen, que procura deliberadamente no contar una historia, no hay más tema que el que el espectador se figure en su cabeza o los que los artistas se figuraron haciendo la obra. Nosotros diríamos que su tema es el mismo teatro (la actuación, los códigos interpretativos, el lugar de los actores, la obra y los espectadores) como problema artístico.

³⁶ La única excepción es la del teatro oficial, debido a la mencionada falta de convenio. En el teatro oficial existen dos formas distintas de remuneración: o bien el teatro paga directamente un sueldo a los actores y envía el aporte correspondiente a la AAA, o bien realiza un contrato de locación de obra con los actores y no realiza aportes.

³⁷ La importancia de la AAA queda atestiguada con un dejo amargo en estas consideraciones de Gené: "el teatro argentino no avanzaba por confrontaciones generacionales, factor a menudo decisivo de los cambios del teatro. Las generaciones jóvenes vivían mucho más pendientes de sus maestros, del ingreso a la Asociación Argentina de Actores cuyo carnet daba la dignidad profesional, que de hacer su propio camino equivocándose por su cuenta" (1990:64).

³⁸ Recordamos que en la introducción hemos realizado el comentario de algunos espectáculos teatrales off, cuya relectura recomendamos. Volvemos sobre esa cuestión y la ampliamos más adelante, en el Capítulo "Poética del off".

No es habitual -aunque tampoco imposible- que los actores refieran a las obras off como 'de vanguardia', pero esta referencia apunta en todo caso a señalar lo novedoso o transgresor del espectáculo en cuestión y dista de denotar un sentido estricto. Considerándose además la variedad de expresiones que alberga, tampoco puede hablarse del off en su conjunto como un teatro 'de vanguardia'. Amén de que en el trabajo con los actores nunca surgió como tematización el tópico de la vanguardia artística, a nuestro entender sería confuso pretender explicar el off como un fenómeno de obras de vanguardia³⁹.

Debe destacarse que casi siempre la representación de las obras se acompaña con la entrega de un **programa de mano**. En algunos casos allí se mencionan tan sólo los nombres del teatro, el autor, el director, los actores, otros especialistas y colaboradores. Pero en muchos otros casos también se consignan datos sobre la obra, agradecimientos, consideraciones de los artistas -habitualmente del director- sobre la puesta en escena o sus motivaciones, manifiestos estéticos, epígrafes, expresiones metafóricas, premios obtenidos o el curriculum del equipo actoral. De existir, se incluye en el programa, alguna propaganda con la que se financia su impresión, a diferencia de lo que ocurre en el teatro comercial cuyos programas suelen tener varias páginas de publicidad.

Las obras del off no necesariamente se distinguen de las del otro teatro, muchas de ellas se podrían hacer y se hacen en teatros oficiales y comerciales. Solo aquellas muy hechas para entendidos o muy transgresoras en las formas de representación o en el abordaje de la temática propuesta, son abiertamente excluyentes del off. Un toque de atención especial merecen las obras para chicos que suelen representarse durante las vacaciones en teatros y durante el año escolar en escuelas, cooperadoras, sociedades de fomento. Estas últimas integran un circuito de comercialización más sólido que en el resto del off. Formalmente no se distinguen de las del otro teatro, pero como las producen actores off, con pocos recursos, en forma cooperativa, son parte off.

Es una realidad que **los autores contemporáneos del país están más vinculados con el off que con el otro teatro**. El teatro comercial da un espacio considerable a obras de autores extranjeros que tuvieron éxito de público en su lugar de origen. También pone en escena espectáculos realizados en base a éxitos televisivos, pero estos están escritos por el pequeño número de autores que escriben para la televisión. El teatro oficial por su parte, suele traer espectáculos de nivel artístico internacional para su difusión local. Tanto el teatro comercial como el oficial dan lugar a los autores nacionales, pero su convocatoria es de márgenes estrechos y habitualmente reducidos a los ya consagrados. Mientras tanto el off, realiza un volumen de espectáculos que en relación a los del otro teatro es de cinco a uno y es

³⁹ Peter Burger, a partir de las experiencias de las primeras décadas del siglo XX, como el dadá, el surrealismo, la vanguardia rusa, el futurismo italiano, el expresionismo alemán, conceptualiza los movimientos históricos de vanguardia. Al respecto sostiene que "no se limitan a rechazar un determinado procedimiento artístico, sino el arte de su época en su totalidad, y por tanto, verifican una ruptura con la tradición. Sus manifestaciones extremas se dirigen especialmente contra la institución arte, tal y como se ha formado en el seno de la sociedad burguesa" (1990:54). En nuestro caso los rechazos de los actores se dirigen a determinados procedimientos o conjuntos y en muchos casos reivindicando tradiciones, por otra parte tienden más bien a afirmar la institución arte.

un espacio receptivo a los autores teatrales⁴⁰. Ello hace más probable el estreno de sus obras en el off, a la vez que le da al dramaturgo un ámbito de intercambio artístico y de seguidores. Sin embargo, **los autores estrenan tanto en el off como en el otro teatro**. En este sentido si bien consideramos que no se puede hablar de autores del off, y que los autores no escriben para el off, es indudable que lo tienen en su mira.

Por otra parte algunos ensayos, los ensayos generales, las pasadas previas al estreno, el estreno de la obra, constituyen espacios de encuentro de autores y actores del off que contribuyen a estrechar sus vínculos. Estos fundamentalmente toman la forma de una relación próxima entre el autor y el director de la obra, y de una apartada admiración de los actores por el autor, la que se potencia cuando existe una confluencia ideológica entre ellos. Ello es así aún en el marco de cierto desprestigio general de los autores y de los textos escritos, del énfasis en la creación colectiva sin autor, de la reivindicación de la dramaturgia de los 'hacedores' del espectáculo y del papel del director. De esta manera se generan preferencias de los actores por algunos dramaturgos, pero éstas quedan subrogadas por las del director de escena, como la figura de más peso artístico en la creación teatral off.

LAS SALAS TEATRALES

El off funciona, como se dijo, en salas que suelen estar **situadas en los alrededores del 'centro' de Buenos Aires**, en el circuito que, conocido como el "off Corrientes", da su nombre a esta práctica. Algunas se encuentran hacia San Telmo o barrios más distantes, pero otras están a metros de Corrientes (El Vitral, La Campana), e inclusive sobre esa misma avenida en sótanos (Piccolo Teatro) o al fondo de largos pasillos (Medio Mundo Varieté). Son **alrededor de sesenta salas**, por lo general de poca capacidad -entre cincuenta y ciento cincuenta localidades-, algunas de ellas nucleadas en un único teatro. En muchos casos no se trata de teatros según la imagen que el término normalmente evoca: una platea con un escenario al frente. Puede tratarse de galpones en desuso o antiguas casas recicladas, o de espacios escénicos montados en lugares como auditorios, bares, locales nocturnos y de baile (Cemento, Centro Parakultural), escuelas o estudios privados, en general **poco conocidos por el 'gran público' y a veces por los mismos actores**.

"Serán como sesenta salas, hay veces que ni yo se dónde quedan. El alquiler se hace a porcentaje del bordereaux, dejando un seguro de 10 ó 20 entradas. Solo las grandes producciones hacen alquiler fijo, pero ahí también los actores son contratados" (actriz, 37 años).

La característica común de estas salas es que **pertenecen a teatros y teatristas independientes o a pequeños 'empresarios de paredes'** que las alquilan por cierta cantidad

⁴⁰ En los años ochenta el teatro comercial realizó a razón de 85 espectáculos anuales. Por su parte las cooperativas off Corrientes se calcula que realizaron durante la segunda mitad de la década del ochenta, alrededor de 500 espectáculos anuales. (Datos obtenidos en las secciones Teatro Empresa y Cooperativas de la AAA.)

de funciones⁴¹. El pago usualmente es un porcentaje de lo recaudado por boletería, aunque asegurando al empresario un ingreso mínimo por función. El alquiler de las salas, aunque oneroso para los actores, es relativamente barato con respecto a los grandes teatros, debido a su ubicación, sus modestas comodidades y medios técnicos, los cuidados y personal que requieren para su mantenimiento. Difícilmente se alquilan en exclusividad y es común que se entreguen en condiciones tales que, tanto sus instalaciones de luz y sonido como sus servicios de limpieza, etc., deban ser organizadas por los mismos actores.

El off funciona además en otro tipo de salas que **pertenecen a instituciones oficiales** que convocan o admiten sus obras. Básicamente el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, el Centro Cultural Recoleta y el Centro Cultural General San Martín son espacios oficiales abiertos al off así como a otras manifestaciones artísticas. Del mismo modo, el Teatro Municipal General San Martín habitualmente destina la sala Cunill Cabanellas y alguno de los subsuelos del Teatro Payró a espectáculos que los actores identifican como off, por ejemplo *Metamorfosis 87*, de Máximo Salas y Ricardo Holcer, o *Postales Argentinas*, de Ricardo Bartís. Las salas en cuestión son atípicas dentro del teatro oficial por su menor tamaño, la poca comodidad de las plateas, la disposición inusual del espacio escénico. También a las salas de Escuela Nacional de Arte Dramático (El Teatrillo) y de la Escuela Municipal de Arte Dramático (sala Sarmiento), al estar abiertas a las realizaciones de sus alumnos puede considerárselas abiertas al off.

Por último cuando el off se hace **callejero** no utiliza sala alguna, sino espacios públicos en parques y plazas (Parque Centenario, Recoleta) e inclusive hasta en el obelisco, como cuando La Organización Negra realizó el espectáculo *La Tirolesa/Obelisco*.

EL PUBLICO Y LA CRITICA TEATRAL

El off suele tener, como dijimos más arriba, un **público de familiares, amigos y gente de teatro relacionada con los actores**. Es una especie de público estable que sigue los espectáculos, que muchas veces ya conoce o vio fragmentos de la obra antes del estreno y que forma parte del horizonte de expectativas de los actores. En este sentido, la obra se hace de algún modo no sólo para este público sino también con él. Sin embargo, los actores saben que esta gente -más en particular la 'gente de teatro'- no es estrictamente público. Suelen decir que la gente de teatro es 'peor' que el público, con lo que señalan su inicial mayor exigencia y menor tolerancia hacia el espectáculo, por lo que su lugar a nuestro entender se acerca al de la crítica.

"Hay que diferenciar lo que es la crítica, lo que es la gente de teatro, lo que es el público. /.../ La mayoría de la gente a la que le gustó mucho la obra o no le

⁴¹ Los empresarios dueños de salas pequeñas están nucleados en ATI (Asociación de Teatros Independientes), pero los espacios teatrales del off aparecen y desaparecen con cierta rapidez, no necesariamente son teatros sino auditorios institucionales, talleres o casas de artistas, otras veces no son espacios cerrados sino callejeros.

gustó nada, es gente de teatro. El público es otra cosa porque de pronto no conoce la obra o no conoce a Chejov" (actriz, 28 años).

Ese público a secas es el que va a ver el espectáculo porque vio un anuncio o la crítica aparecidos en el diario. Al igual que el anterior es un público entendido, prevenido al menos parcialmente de lo que verá. Sin embargo, también hay un el público que se capta en forma casual por medio de volantes que ofrecen descuentos en el precio de la entrada, o por los mismos actores que salen disfrazados para llamar la atención de la gente en la calle, pero esta captación es la menos habitual.

El 'gran público', el público que responde a la atracción de las grandes figuras en escena y a la convocatoria de los medios masivos de comunicación, está excluido de la perspectiva off. Esto se debe a que carece de grandes figuras y de publicidad a gran escala, pero también a que el off no tiene la ubicación geográfica, ni las comodidades locativas, ni las propuestas escénicas adecuadas para acompañar al público que quiere salir el fin de semana a divertirse y cenar con sus amigos y no elige las obras por su carácter intrínseco. Lo mismo sucede con los 'habitués', gente que -a diferencia de la anterior- tiene un gusto formado en el teatro independiente y va seguido al teatro por el teatro en sí mismo. Este público está acostumbrado a un teatro tradicional y normalmente no le interesa salirse del 'centro' para ver otro tipo de espectáculos. **Mientras que los habitués tienen relativo interés para el off, el gran público es mayormente desestimado como buen público debido a sus hábitos de percepción y de sociabilidad con respecto al teatro**⁴².

La crítica teatral en sentido estricto se ocupa de analizar la puesta en escena y la labor de director y actores en una obra. Muchos actores del off consideran que la crítica no es todo lo profesional que debiera y que está primordialmente sujeta al medio para el que trabaja el crítico y sus relaciones en el mundo del espectáculo⁴³. En este sentido juzgan arbitrarios buena parte de los comentarios que los críticos hacen acerca de las obras, actores y directores⁴⁴. Por otro lado los actores denuestan a algunos profesionales a los que 'hay que

⁴² Volveremos sobre esta cuestión más adelante. De todos modos queremos señalar la existencia de distintas actitudes respecto del público. En un extremo, "la relación con el espectador teatral es concebida como parte integrante de la estructura misma del espectáculo, donde el espectador ocupa un lugar y funciones centrales, realmente como socio-creador llave de la 'síntesis creadora'. Sin embargo, hay muchos otros creadores que dicen que el problema del público no es el suyo, que su única preocupación es estar a la altura de sus propias exigencias (Meyer 1992:26 n/traducción).

⁴³ La investigadora teatral Perla Zayas de Lima, analizando el discurso crítico en la década del ochenta plantea que "las críticas periodísticas ... en casi todos los casos han quedado convertidas en 'crónicas publicitarias'" (1990:178). Con todo cabe consignar que reconocidos investigadores teatrales son a la vez críticos en diarios y revistas. De hecho las Jornadas dedicadas a la investigación teatral en Argentina, que posteriormente derivaron en la realización de Congresos internacionales de teatro iberoamericano y argentino, fueron promovidas por ACITA, entidad que nuclea a críticos e investigadores. Si se tiene en cuenta lo referido anteriormente respecto al ámbito universitario y académico, se perfila mejor la relación polivalente que liga teatro y crítica.

⁴⁴ Como señala García Canclini, "del mismo modo que los espectadores no componen una totalidad homogénea, tampoco los críticos presentan posiciones coincidentes" (1994:146). Un sencillo e interesante caso a consignar son las críticas al espectáculo *M.T.M.* de "La Fura del Baus" aparecida en *El Menú de Artes &*

pagarles' para que vean y comenten las obras, pero jamás dicen cuántos son ni de quiénes se trata. La presencia del crítico en la sala teatral es factor de nerviosismo, sólo atenuado por la descalificación que implican las consideraciones anteriores, por la existencia de vínculos personales o por tratarse de un profesional reconocidamente bien predisposto.

"Algunos críticos cholulos elogian cualquier cosa. Aquí no hay crítica teatral, no son gente formada, alaban o se ensañan" (actriz, 37 años).

Si bien la crítica se ocupa mayormente del teatro comercial y el oficial, también da su espacio al off. Los actores le prestan mucha atención, más por la conveniencia de tener una buena crítica que por valorarla como moderadora intra artística. Aunque la buena crítica no da garantías, sí contribuye al éxito de público de la obra y al encumbramiento de la trayectoria del actor elogiado. Lo mismo ocurre con distintos medios gráficos y audiovisuales que realizan entrevistas a los actores. Teniendo en cuenta lo expuesto más arriba, en un sentido amplio la crítica teatral puede concebirse como compuesta también por la gente de teatro; esta sí es una crítica más intrínsecamente valorada por los actores.

Pero la crítica especializada tiene un valor intangible e inestimable, debido a que existen diversas **entidades que otorgan premios y distinciones con el concurso de los críticos**. Las principales distinciones que se entregan son los premios Moliere (de Air France y la Embajada de Francia), María Guerrero (de la Asociación de Amigos del Teatro Nacional Cervantes y el Instituto de Cooperación Iberoamericana), Martín Fierro (de APTRA, Asociación de Periodistas de la Televisión y la Radiofonía Argentinas), Arlequín o ACE (de la Asociación de Cronistas del Espectáculo), Florencio Sanchez (de la Casa del Teatro), Coca-Cola, Konex, etc.. Habitualmente existen una serie de rubros que son evaluados (espectáculo, dirección, escenografía, actores y actrices protagónicos y de reparto, música, etc.) en períodos anuales y distribuidos en ternas de las que posteriormente se elige el mejor. Si bien existe entre los actores la creencia de que tras recibir un premio el trabajo comienza a escasear, ninguno deja de anhelarlo o de mencionarlo si lo llega a recibir. Con todo, aunque los premios llegan al off y en los últimos años se vienen institucionalizando también aquí, no es este su ámbito primordial, sino el de los actores ampliamente profesionalizados⁴⁵.

Letras (año 3, n°34, agosto 1995). Mientras que Liliana B. López decodifica el título de la obra como 'los Medios Te Mienten?', Adriana Libonati lo descifra como 'Maquinas Tienen Muchas'. Mirta Arlt por su parte lo interpreta como 'Muerte, Todo Muerte' (1995:48). Tan distintas miradas respecto a una única sigla permiten intuir la diversidad, potenciada ante los múltiples lenguajes del espectáculo teatral.

⁴⁵ Desde 1992 los premios ACE (Asociación de Cronistas del Espectáculo) incorporaron las distinciones 'mejor actor off', 'mejor actriz off', 'mejor director off' y 'mejor espectáculo off'. Es interesante señalar que para aludir a estos premios también se ha empleado la denominación 'off-independiente' trazando una asociación entre el teatro off y el teatro independiente que ya hemos planteado y sobre la cual volveremos más adelante. En otros premios las categorías 'actor de reparto' y 'actriz de reparto', o 'revelación masculina' y 'revelación femenina' abren un espacio al off.

V. ECONOMIA DE LA ESCENA OFF

"Espectáculo dramático condicionado por la luz, síntesis de efectos técnicos capaces de crear una extensión viva donde el diálogo se haga inmediatamente comunicable - el espectáculo es caro. Por lo menos exige un *cálculo económico* que ningún animador o dramaturgo puede despreciar u olvidar; la sociedad industrial ha abierto *el mercado del teatro*". Jean Duvignaud¹

"Y de qué vive el hombre? De sus miserias ... Ustedes que nos hablan de moral, sabrán que el hombre vive haciendo el mal". Bertold Brecht²

En este capítulo abordamos la práctica económica de los actores off como un trabajo que supone una serie de condicionamientos y reglas procedimentales, atendiendo a la autonomía relativa y a la especificidad de la producción artística planteadas por Williams (1982). Dejando para más adelante las dimensiones significantes de la 'creación' y la 'poética' de los artistas³, nos concentramos en lo que García Canclini denomina "la organización material del campo artístico" (1984:70). Para ello retomamos algunos aportes de la antropología económica⁴ y la perspectiva simbólica de la 'economía de las prácticas' de

¹ cfr. Duvignaud (1966:416 la cursiva es del autor).

² Fragmento de *La opera de dos centavos*.

³ Con todo es importante resaltar que en el enfoque general adoptado (Cfr. Bourdieu, Williams, García Canclini) esta escisión de lo económico y lo simbólico es una distinción analítica. Jesús Contreras reflexionando sobre el abordaje antropológico de la economía de los pueblos primitivos plantea que "para Dumont sin embargo, la 'economía' es ideología porque sólo es una categoría refleja de nuestra propia cultura y, por esa razón, constituye una barrera para la comprensión de otras culturas" (1981:11). Desde otra perspectiva Baudrillard muestra como las mismas 'necesidades' humanas reconocen una génesis ideológica (1995).

⁴ Aunque reconoce aportes previos de Bucher, Thurnwald y Malinowski, la antropología económica surge en la década del sesenta, tematizando de manera sistemática la producción, distribución y consumo de bienes y servicios, la asignación de tiempo y recursos a la satisfacción de necesidades y fines humanos, la racionalidad de los sistemas, las instituciones y los actores económicos. Aunque dentro de este marco general, la noción misma de lo económico ha sido objeto de posturas enfrentadas entre el formalismo, el sustantivismo y el neomarxismo, la economía moral y la economía política institucional, los modelos de riesgo - incertidumbre, la economía de la información y la teoría simbólica de la economía de las prácticas. Volveremos más específicamente sobre estas confrontaciones en los desarrollos que siguen.

Bourdieu⁵. Más específicamente aquí nos detenemos en el off como subcampo, teniendo en cuenta solo parcialmente sus relaciones con otros sectores del campo de la actuación. En este sentido se trata de una economía diríamos 'inmediata' que cobra otro sentido a la luz de las vinculaciones más amplias en que efectivamente se imbrica el off, las que serán consideradas más adelante.

La producción teatral en Buenos Aires se realiza en buena medida en cooperativas, y esta es la forma cuasi exclusiva de producción de espectáculos en el off. Los cruces del off con el otro teatro son frecuentes y algunos espectáculos del ámbito oficial pueden ser visualizados por los mismos actores como off, pero el off en un sentido restringido es esencialmente un espacio de cooperativas de teatro. Algunos elencos prefieren evitar las 'sociedades accidentales de trabajo' a fin de aumentar sus posibilidades de conseguir la sala donde trabajar. Sin embargo, aún cuando no lo formalicen legalmente, igualmente predominan en su trabajo los mismos pasos productivos y los mismos principios de organización que en las cooperativas. De aquí la importancia de detenernos en ellas y en sus procedimientos como una modalidad específica, diferenciada de la producción teatral en general.

Pero desde la creación de las cooperativas a la actualidad se produjeron una serie de cambios en el régimen laboral de las mismas. La significación de esos cambios radica en que acompañan modificaciones en las condiciones generales del trabajo de los actores y en que marcan el pasaje del teatro independiente al teatro off. Por ello, previamente expondremos los lineamientos generales del régimen laboral de las cooperativas y sus modificaciones. Estos permiten comprender mejor el funcionamiento de las cooperativas y sus condiciones de existencia en el período considerado. Los cambios a que aludimos no son sólo cosa del pasado, sino que han continuado sucediéndose y prometen hacerlo más aún a la luz de procesos recientes. Nos referimos a diversos debates involucrando al Estado, empresarios y artistas, acerca de si el actor es un trabajador en relación de dependencia, un artista contratado, un trabajador de la cultura o un trabajador autónomo. Ello supone distinciones que no abordaremos aquí, sino más adelante, pero es conveniente tener en cuenta.

Por otro lado, a nivel más general, deben considerarse los profundos cambios iniciados con las leyes que instauraron las denominadas Primera (1989) y Segunda Reforma del Estado (1996) y con los decretos que promovieron la 'flexibilización laboral' (1991 en adelante). La distribución del ingreso se volvió mucho más regresiva, incrementándose la pobreza y la

⁵ Tendiendo a romper con la dicotomía entre lo económico y lo no económico, Bourdieu extiende el análisis de los bienes materiales a los bienes simbólicos y conceptualiza distintas formas de capital. El capital puede ser económico (dinero, mercancías, medios de producción material), simbólico (prestigio, renombre, inversiones rituales), social (redes de relaciones de conocimiento y reconocimiento mutuo, conexiones y obligaciones) y cultural (conocimientos, habilidades incorporados individual o institucionalmente). Pero estas formas de capital son pasibles de intercambios y de conversiones de unas en otras; por ejemplo, el capital económico puede permitir el acceso al capital simbólico y viceversa. Alan Smart sostiene que "Bourdieu discute las formas de capital de modo que se superponen, no son consistentes y parecen pasibles de causar confusión" (1993:393 n/traducción). Con todo entiende que su noción de capital tiene la virtud de involucrar la cuestión del poder y de las demandas que pueden hacerse sobre las acciones de los otros. "La autoridad de imponer acciones a otra gente, no debería confundirse con la habilidad de inducirlos a actuar de modos particulares a través de la utilización de recursos accesibles al agente. Este proceso de inducir más que de imponer acciones, es el objeto central de la economía de las prácticas" (1993:394 n/traducción).

concentración de ingresos en los sectores más ricos de la población⁶. El incremento de los índices de desocupación y subocupación, la precarización del empleo y el desvanecimiento de los marcos regulatorios preexistentes, nos sitúan en un contexto notablemente agravado respecto al del período a que hacemos referencia en nuestra investigación⁷. Incluso en el marco inflacionario -dramáticamente manifiesto en 1989- era la norma que todos los trabajadores dispusieran de un salario, obra social, aportes jubilatorios, aguinaldo, pago de vacaciones, licencia por enfermedad, estabilidad en el empleo e indemnización por despido. Este 'asalariado', convertido en una especie en vías extinción, actualmente es visto desde un imaginario muy difundido en nuestra sociedad como un trabajador privilegiado. No siendo ese el caso en el período a que referimos, cabe no dejarse obnubilar por las actuales condiciones para situarse en las anteriores. Dicho en términos fuertes: hoy un actor en cooperativas resulta menos 'paria', no por el mejoramiento de sus condiciones sino por el deterioro manifiesto y generalizado de las de los demás trabajadores. Las cooperativas de nuestro caso bien podrían ser consideradas como una suerte de modelo inspirador del tipo general que se está instaurando.

1. LAS COOPERATIVAS: DE LOS INDEPENDIENTES AL OFF

Como ya dijimos -si bien su existencia es anterior- las cooperativas de teatro surgieron legalmente en 1968, en forma correlativa al declinar del MTI y al vuelco masivo de sus actores a la AAA. El régimen laboral de las cooperativas se encuadró en los principios del derecho del trabajo, la Ley 14.250 de Convenciones Colectivas de Trabajo y las Convenciones Colectivas de Trabajo (CCT) en vigencia. Con el espíritu de todos ellos la AAA elaboró en mayo de 1968 una **Reglamentación para Sociedades Accidentales de Trabajo para Cooperativas de Teatro**, que es la que de manera específica ha venido regulando esta actividad. El problema es que la normativa resultó inaplicable prácticamente desde sus inicios, por lo que ha sufrido una serie de modificaciones *ad hoc* de difícil reconstrucción. Si aún los marcos regulatorios más asentados resultan de difícil captación para las personas sujetas a ellos, se comprende que en nuestro caso, los mismos actores suelen desconocer los basamentos y las continuas novedades de un régimen laboral inestable. 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.

La resolución del Consejo Integral de la AAA que aprobó la Reglamentación consta básicamente de dos partes: una primera que alude a los Fundamentos de la misma y una

⁶ De un informe elaborado por el Departamento de Operaciones de América Latina y el Caribe del Banco Mundial referido a la situación argentina, surge que "La actual distribución del ingreso, además de ser algo mas regresiva que la de 1986 y mucho más inequitativa que la de 1980, presenta características de desigualdad enormes: mientras el 20 por ciento más rico de la población se queda con más del 51 por ciento de la riqueza que genera el país por año, el 20 por ciento mas pobre ni siquiera se apropia del 5 por ciento." (Cfr. diario Página 12, p.2, 21/9/94, Buenos Aires).

⁷ Según un informe de la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) el desempleo en la Argentina trepó de un 2,6% en 1980 a un 17,2% en 1996, alcanzando la tasa más alta del subcontinente. (Cfr. diario Clarín, p.18, 8/4/97, Buenos Aires).

segunda que es el Articulado propiamente dicho. Este último está compuesto por noventa y tres artículos en los que se establece el alcance de la reglamentación, las condiciones de reconocimiento de las cooperativas, los distintos tipos de distribución de utilidades, los tipos de miembros que las componen, las obligaciones de la cooperativa y de los miembros individualmente, los mecanismos de contratación, las condiciones de trabajo durante la época de ensayos y la de representación de la obra, etc. Aquí no nos interesa tanto detenernos en esos ítems como analizar los **Fundamentos de la resolución**. En ellos podemos leer:

"El presente régimen laboral constituye una experiencia normativa de fundamental importancia para el futuro de la profesión teatral y la consolidación del sistema de producción de espectáculos que consideramos como el más deseable, en beneficio artístico del teatro, de las relaciones de los profesionales entre sí y de los intereses de los mismos. La Asociación Argentina de Actores intenta reglamentar una actividad que, de hecho, ha significado un aumento notable de las fuentes de trabajo y de oportunidades para actores y técnicos al mismo tiempo que una clara independencia de criterios creadores que ha significado un aporte esencial para la calidad de los repertorios y de las realizaciones."

Queda claro aquí que la AAA se pronuncia ideológicamente a favor de la producción cooperativa, que los elementos en los que se apoya son de un carácter diverso y abarcativo (económico-políticos, artísticos y gremiales) y que entrañan la existencia de un proyecto político-cultural global. Los méritos cooperativos a los que refiere, tienen que ver indudablemente con las propuestas del MTI en un momento en el que, como ya señalamos, este se estaba disgregando y sus actores afiliándose masivamente a la AAA. Siendo así, y siendo que en la disolución del MTI fue determinante su fracaso económico, no se ve claro cómo podría atribuirse a las cooperativas 'un aumento notable de las fuentes de trabajo y de oportunidades para actores y técnicos'. Se trataría entonces de pensar las razones de esa disolución por otro lado, o bien encontrar en esa fórmula, la aceptación y justificación de una situación de hecho. Desde nuestro punto de vista, efectivamente era 'de hecho' que las cooperativas existían, pero fuera del circuito institucional más directamente vinculado al mercado, y era 'un hecho' que no podían sobrevivir fuera de él⁸.

La Reglamentación de 1968 unifica en un único sistema a dos sistemas que estaban separados y, más que un reconocimiento institucional, lo que se produce es una modificación de la forma de existencia de las cooperativas, a la vez que una ampliación y reestructuración

⁸ Stuart Plattner utiliza el término 'mercado' para referirse a "la institución social de intercambios en la que existen precios o equivalencias de intercambio. El término 'centro mercantil' alude a esas interacciones en un lugar y un momento específico y acostumbrados. 'Comercialización' denota compra y venta en un mercado. Un mercado puede existir sin que necesariamente se halle localizado en un centro mercantil, pero es difícil imaginar un centro mercantil sin algún tipo de instituciones que gobiernen los intercambios. Nótese que se trata de una definición inclusiva de comercialización que comprende instituciones que otros excluirían del término. La definición alternativa más convencional reserva el término 'mercado' a un mercado capitalista en el que la fuerza de trabajo es objeto de comercio del mismo modo que lo es una mercancía cualquiera" (1991:235). Aún considerando que estas últimas son las condiciones generales del mercado, nos parece oportuno no perder de vista una noción más amplia del mismo.

del espacio de la legalidad de la producción teatral al incorporarlas 'oficialmente' al mercado. Si por un lado se reconoce la valía de la gestión independentista y quizás hasta su ventaja frente a la producción asalariada, por otro lado **en forma implícita se postula que la plena independencia de los actores respecto del Estado y de los empresarios ya no resulta posible: para su 'consolidación' hay que 'reglamentar' la actividad.** Esta Reglamentación lo patentiza pues responde a leyes nacionales y a acuerdos realizados con los promotores teatrales; en este sentido está mostrando un nuevo orden, una legitimidad instaurada en la lucha por la hegemonía en el campo teatral en el que el MTI vino a disolverse.

Sin embargo, no se debe interpretar que el espaldarazo de la AAA a las cooperativas haya sido irrestricto, con la sólo limitación de su sujeción al mercado, ni que la disputa antedicha haya tenido en independientes y empresarios a dos oponentes claros. Esto se puede ver en los siguientes párrafos que continúan los Fundamentos de la resolución:

"Pero también considera que es su obligación ineludible, como ente gremial y social, vigilar que ningún sistema existente o por existir, haga retroceder o permita transgredir cualquier tipo de conquista lograda a través del tiempo y la lucha de todos los actores. Por ese motivo, el presente régimen establece, en cuanto a los derechos de los integrantes de las sociedades accidentales de trabajo, un paralelismo riguroso con los derechos que el convenio colectivo de trabajo de teatro en vigencia, ampara y obliga a respetar. De manera tal que, de ninguna manera, un sistema de producción no empresarial pueda ser deformado hasta convertirse en la antítesis precisa de lo que se busca. De ahí que, a medida que las conquistas avancen en futuros convenios, avanzará también el espíritu de protección de derechos del presente reglamento."

Esto último constituye una relativización del párrafo citado más arriba. Sin duda las cooperativas fueron una 'conquista lograda a través del tiempo y la lucha' de buena parte de los actores, pero aquí no se está privilegiando **conquistas estéticas** logradas en la ruptura del MTI con los patrones, sino más bien aquellas logradas en los **acuerdos laborales** de la AAA con los empresarios. Estos acuerdos sí refieren a 'todos los actores', porque independientes y asalariados pasan a reunirse en la AAA, pero también porque la entidad representa al gremio y sus reivindicaciones laborales desde principios de siglo. **Aquí queda marcada la confluencia y fusión de los modelos de acción preexistentes de independientes y asalariados: uno de autonomía, el otro de integración; uno de exterioridad al orden, el otro de interioridad del orden; uno de tinte más enfáticamente artístico, el otro de tinte más enfáticamente laboral.**

Lo que estos Fundamentos nos están diciendo es que el espíritu autónomo de las cooperativas es creativo pero no contribuye por sí mismo a un orden estable y para todos: **lo que es una ventaja en lo artístico es una desventaja en lo laboral y las cooperativas deben sujetar lo suyo a ese orden institucionalizado que las preexistía -que es el orden de las CCT- y al que ahora se integran, deben respetar la prelación de lo colectivo sobre lo particular, la de lo anterior sobre lo nuevo y la del trabajo sobre el arte.** Lo interesante es que ese orden, que plasma sobre todo como laboral, se constituye como tal apropiándose de agentes sociales, formas de organización y criterios que se gestaron en las relativas autonomía

y exterioridad artísticas, los que sólo pueden sobrevivir disueltos en el trabajo en el mercado y resignando parte de sí.

Ahora bien, como surge de lo expuesto hasta acá, existen espacios de intereses comunes entre los actores independientes y los asalariados: en el trabajo en el teatro. Existen espacios de intereses comunes entre los actores asalariados y los empresarios: en las convenciones colectivas de trabajo en teatro. Pero el establecimiento de un 'paralelismo riguroso con los derechos del convenio colectivo de trabajo de teatro en vigencia', haciendo alusión a una cierta potencialidad de las cooperativas de ser deformadas y servir a los intereses empresariales, muestra que, más allá de los espacios comunes anotados, no hay identidad de intereses entre asalariados y empresarios, a la vez que evidencia la desconfianza de los primeros hacia los independientes.

Resulta claro entonces que la lucha en el seno del teatro no fue sólo entre independientes y empresarios, sino también entre actores independientes y actores asalariados, quiénes como se recordará no se mezclaban. Lo que en su momento fue un conflicto entre unos y otros, luego pasó a ser un conflicto interior al actor, quien depende a la vez del trabajo asalariado y del trabajo cooperativo. Por otro lado, el sistema cooperativo ha sido en parte instrumentado ('deformado') en esa dirección no buscada por la Reglamentación, con lo que el 'espíritu de protección' de los derechos del trabajador se ha visto en buena medida desvirtuado a favor de los empresarios.

Dos hechos resultan notablemente contrastantes en la situación de las cooperativas de nuestro caso: uno es la ya anotada extensión numérica de la forma cooperativa en la producción de espectáculos teatrales, el otro es la significativa reformulación del esquema inicial previsto reglamentariamente en relación a las formas asalariadas, de la que nos ocuparemos a continuación.

El régimen laboral establecido en el Articulado de la Reglamentación tenía dos principios fundamentales. Uno, era que las cooperativas constituirían un sistema de producción no empresarial con **un 'modo económico' basado en la inversión de capital de un productor y en el trabajo de los actores**. Las cooperativas se integraban sólo con trabajadores y se prohibía expresamente la participación en ellas de socios capitalistas. Otro, era que este sistema garantizaría al trabajador los mismos derechos que le aseguraba el convenio colectivo de trabajo de teatro. Al respecto se establecían **dos 'tipos de cooperativa', las de puntaje proporcional y las de puntaje libre** -que eran las más propiciadas y acerca de las cuales más se legislaba-.

El puntaje es la cantidad de puntos que le corresponde a cada miembro de la cooperativa en la distribución de utilidades. En las cooperativas de **puntaje libre** la retribución económica de los integrantes del elenco no tenía tope máximo ni mínimo, pero ello sería así sólo cuando la totalidad de los miembros hubiera percibido un **salario mínimo**. En las cooperativas de **puntaje proporcional** al integrante de mayor puntaje le correspondía un máximo que no debía superar el triple de puntos que el de menor puntaje, y **no se acordaba la percepción de un sueldo**. En consecuencia, en las cooperativas los derechos del trabajador quedaban preservados al fijarse pautas de distribución de ingresos en relación a sueldos mínimos, sueldo anual complementario, pago de ensayos, etc.. Pero la permitida

excepción de estas condiciones contractuales en las cooperativas de puntaje proporcional, dejaba ahí abierto un espacio de desprotección de sus trabajadores.

En los hechos las cooperativas no tuvieron el éxito esperado y sus rendimientos raramente alcanzaron siquiera para pagar salarios, aportes, beneficios sociales. Tampoco fueron habituales los empresarios interesados en invertir en cooperativas que no aseguraban ganancias. Consecuentemente se produjeron cambios de importancia: el 'tipo de cooperativa' de puntaje libre desapareció y la AAA realizó sucesivas enmiendas en cuanto al 'modo económico' de producción de las cooperativas.

En lo que hace al **'modo económico'**, se lo modificó hasta permitir la total o parcial integración de cooperativas por miembros inversores de capital. Antes que los principios del régimen **primó el criterio de garantizar la supervivencia de la fuente de trabajo**, y dado que no se producían las esperadas inversiones de los empresarios, se recurrió a las **inversiones de los propios actores**, habituales por otra parte en la tradición independiente. Queda claro que las cooperativas, que desde la óptica empresarial no eran rentables, sí podían serlo para los actores que aspiraban a actuar aun sin grandes beneficios económicos.

En lo que hace al **'tipo de cooperativa'**, el problema era que en las cooperativas de puntaje libre se exigía que todos los actores llegaran a percibir un salario mínimo antes de proceder al puntaje diferencial. Como esto normalmente no se lograba, la cooperativa no sólo no era rentable, sino que además causaba gastos al empresario. Las cooperativas de puntaje proporcional, en cambio, disminuían el riesgo de la inversión ya que no tenían exigencias remunerativas. La combinación menos prevista y regulada del modo económico original con el tipo de puntaje proporcional, inclinan la balanza en favor del empresario, pues le eximen de toda obligación para con el actor⁹. Y ya con el nuevo modo económico, en el que el capital proviene de los actores, **pierde todo sentido un sistema de sueldos mínimos porque los actores se pagarían a sí mismos.**

Esto indudablemente nos habla de **trabajadores desprotegidos**, y al parecer de empresarios en óptimas condiciones de invertir. Pese a ello, como ya se dijo, los empresarios se desentendieron de las cooperativas: la obra teatral, aun minimizando riesgos, es un producto relativamente imprevisible en la recepción y demanda que pueda generar, y esta falta de seguridad se acrecienta cuando no se trabaja sobre fórmulas probadas y aceptadas como es el caso general de las cooperativas. Pero a la vez no intervenir en ese ámbito y dejarlo librado a su propio desarrollo genera otros rendimientos.

La economía de las cooperativas, en forma que recuerda a los modos de las economías domésticas campesinas y las economías informales, queda sólo aparentemente abandonada a su suerte¹⁰. Su producción, es sólo parcialmente independiente del mercado, el que establece

⁹ Cabe anotar, sin embargo, que el empresario está obligado a pagar un 'seguro' mínimo. El monto del mismo es habitualmente tan bajo que nos induce a otorgarle escasa relevancia.

¹⁰ Claude Meillassoux (1985) plantea que las economías familiares campesinas se encuentran fuera de la esfera de la producción capitalista, dado que no reciben inversión de capitales y funcionan con relaciones de producción domésticas. Pero pertenecen a la esfera de la circulación capitalista dado que abastecen de bienes

condiciones generales y hacia el cual finalmente se derivan buena parte de los bienes producidos y los productores. No sosteniéndose a sí mismas en forma adecuada, ni integrándose plenamente a la producción empresarial, **las cooperativas tienen un escaso margen de viabilidad como única fuente laboral**. Su rentabilidad no garantiza al actor como trabajador su manutención, y lo obliga a acercarse a otras actividades actorales, compartiendo el trabajo cooperativo con trabajo asalariado. Pero este último es en la mayoría de los casos un ideal, pues ya no suele presentarse en el teatro e incluso en el cine en formas 'puras'.

Como veremos más adelante, **las cooperativas han servido de inspiración para el desarrollo de formas que recuperan las prácticas habituales que los actores realizan en ellas, sujetándolas indirectamente al esquema de producción empresarial, procurándole así a los productores un reaseguro y mayores beneficios ante inversiones riesgosas**. Por otro lado, ya dijimos que cuando el producto elaborado en cooperativa es exitoso, los empresarios obtienen beneficios invirtiendo en su comercialización en un nivel al que los actores no están en condiciones de acceder por sí solos y pagando sumas fijas a los trabajadores. De este modo, **las cooperativas viabilizan una enorme transferencia de trabajadores y de bienes artísticos producidos a bajo costo al show business local**.

El MTI contribuyó a redefinir el hecho teatral (especies, temas, técnicas de actuación y de puesta en escena, formas de organización del trabajo) y sus agentes (dramaturgos, actores, directores, escenógrafos, maestros, público). De esa forma el MTI puso a sus actores en situación de insertarse profesionalmente en el medio y se disolvió en el teatro en general. Así se constituyó como campo artístico, con sus reglas, sus cultores y sus espectadores, el establishment actual en el teatro, el que nutre a su vez a otros ámbitos que operan según reglas propias, como el cine y la televisión.

En este proceso, la emergencia legal de las cooperativas marca un punto de inflexión significativo. Los contenidos artísticos gestados en la tradición independiente -aunque sustanciados con fines distintamente encaminados- recibieron un espaldarazo, pero las formas de organización que la hicieron posible resultaron desestimadas. Si parte de los objetivos del MTI se centraban en la forma de producción, distribución y consumo de la cultura, desde la autoconvocatoria de los artistas y el público, hoy puede decirse que no fueron logrados: **los productos elaborados en esta convocatoria han conquistado espiritualmente al mercado, pero los artistas, los hechos artísticos y el arte en el teatro han sido materialmente conquistados por el mercado y puestos bajo su égida**.

y fuerza de trabajo al mercado. Por esta vía efectúan una transferencia de valor -en términos de la doble extracción de plusvalía y de renta en trabajo- que a la vez acrecienta la monetarización y el deterioro de las economías domésticas. Este proceso impone a los campesinos que compatibilicen su producción familiar con la incorporación temporal en el mercado capitalista. Pero esa inserción, siempre precaria, evita una integración plena a las condiciones del asalariamiento que exigirían mayores costos al empresario. M. Estellie Smith (1991) reseñando los debates acerca de los sectores formal e informal en la economía anota que "ambas modalidades se articulaban entre sí con el fin de garantizar la permanencia de modos no capitalistas como la producción de mercancías subalternas, 'puesto que esa relación favorece la acumulación de capital en el capitalismo' (Long y Richardson, 1978:183). /.../ tal como apuntó Trager (1987:244), la esencia de esta crítica al modelo dual era su 'incapacidad para advertir de qué manera el sector informal dependía del sector formal y estaba subordinado a él. /.../ la relación entre ambos sectores es una relación de explotación y ... en buena medida el surgimiento del sector informal constituye una respuesta a las condiciones del sector formal, al cual está subordinado en términos generales'" (1991:417).

Sin embargo esta afirmación de las formas empresariales no necesariamente adopta la modalidad del asalariamiento y procura captar para sí a las formas cooperativas. A la vez, mientras que en el trabajo cooperativo al actor le interesa afianzar la producción autoconvocada manteniendo cierto nivel de flexibilidad laboral, en el trabajo asalariado le resulta conveniente garantizar el cumplimiento estricto de las estipulaciones acerca de la relación de dependencia contrapuesta a la anterior. **Las cooperativas, defendidas y negociadas por los actores, tanto como las inciertas condiciones del trabajo asalariado, marcan la tonalidad diferencial del off con respecto al anterior teatro independiente en lo que hace a su producción material y simbólica.**

2. LA PRODUCCION TEATRAL EN GENERAL

En la jerga teatral se entiende por '**producir**' el hacerse cargo de los gastos en dinero o materiales que implique el espectáculo, y se denomina '**productor**' o '**producción**' a la persona o a la entidad que pone el capital necesario para montarlo. Este sentido específico de los términos, coexiste con un sentido lato en el que 'producir' equivale a realizar un espectáculo; normalmente el contexto permite diferenciar sin dificultad cuál es el uso. En nuestro caso, nos interesa detenernos tanto en la 'producción' (en sentido restringido) como en todos los requerimientos para 'producir' un espectáculo (en sentido amplio).

Idealmente podemos distinguir **tres elementos fundamentales en la producción teatral**¹¹: 1) el capital -en dinero o bienes- que la 'producción' destina a solventar diversos gastos y obtener los recursos técnicos y materiales peculiares del género dramático, 2) la sala en la que se presenta el espectáculo al público y la crítica. En los grandes teatros, es habitual que el empresario capitalista ('productor') sea a la vez dueño de la sala ('empresario de paredes' o 'de sala'), sin embargo, no siendo el caso de los teatros más pequeños, preferimos considerarla por separado, y 3) el trabajo de artistas, utileros, personal administrativo, etc. que poniendo en juego esos recursos materiales y sus recursos inherentes dan forma a la obra.

Tratemos suscintamente cada uno de los elementos arriba enumerados. El **capital** se utiliza para pagar a los actores, otros artistas especializados y demás personal, abonar los derechos de autor de la obra y de la música, alquilar la sala teatral, confeccionar escenografía, utilería, vestuario, maquillajes y programas de la obra, costear la publicidad en el teatro, la calle y los medios, solventar gastos administrativos, etc.

¹¹ Este análisis se nutre de los planteos de Godelier para quien "formalmente, las formas de producción se asemejan en el hecho de que producir es combinar ciertas reglas técnicas (T), recursos (M), herramientas (O) y hombres (H) para obtener un producto (Q), aprovechable socialmente. La producción, combinación funcional de tres conjuntos de variables (los factores de producción M-O-H), toma distintas formas según la naturaleza de las variables y los modos posibles de combinarlas. La relación de las variables entre sí es recíproca" (1966:260).

En cuanto a la **sala**, supone una serie de instalaciones y servicios: escenario con equipo de luces y sonido, camarines, auditorio, baños, boletería, así como personal para venta y control de entradas, acomodadores, personal de limpieza, de mantenimiento, etc.

Por su parte el **trabajo** de los agentes involucrados implica tipos, funciones y tareas claramente diferenciables. Consideramos: A) Un tipo de trabajo que podríamos llamar **propriadamente escénico** dada su relación directa con la labor en las tablas, que comprende i) el trabajo **actoral** referido específicamente a la interpretación, el que es llevado adelante por actores, bailarines, coristas y dirigido por entrenadores corporales, coreógrafos, directores, y ii) el trabajo **no actoral** que hace a las condiciones 'materiales' en que se ejecuta la representación, lo que está a cargo de escenógrafos, iluminadores, sonidistas, vestuaristas, maquilladores, utileros¹². B) Un tipo de trabajo **técnico** de costura del vestuario, confección de útiles, carpintería y herrería para el montaje escenográfico, que puede ser realizado por personal del teatro o ajeno a él. C) Un trabajo de **gestión** que refiere a manejo de dinero y de bienes, contratación de sala y de trabajadores, permisos y visados de la AAA, control de boletería y de entrada, publicidad, etc.

En un modelo ideal, el productor compra los derechos de una obra, alquila un teatro, contrata a actores, bailarines, escenógrafo, iluminador, director, etc. pagándoles sueldo y aportes sociales, costea los elementos necesarios para la puesta en escena, promociona el espectáculo y cumple con los requerimientos administrativos y legales. El empresario de paredes garantiza el buen estado y adecuado funcionamiento de la sala. Por su parte los artistas llevan adelante la puesta en escena: los actores aprendiendo el texto, manipulando útiles, ensayando pasos; cada uno de los demás especialistas diseñando y confeccionando su área de competencia en escenografía, luz, vestuario, etc.; el director ordenando y supervisando todas estas tareas según la intención estética que persiga. Concluida la obra, se la representa frente al público y la crítica, con lo que la 'producción' se resarce de sus erogaciones y obtiene los beneficios de su inversión. **En los hechos, ni siquiera las superproducciones operan exactamente así, pero este modelo tiene el mérito de hacernos visualizar la conformación y el funcionamiento de la producción teatral en general.**

3. LA PRODUCCION COOPERATIVA

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

¹² Raymond Williams, propone que en el abordaje de la producción cultural es importante trazar una "distinción general, de efectos sociales y sociológicos continuados, entre: 1) clase de medios materiales que dependen total o fundamentalmente de los recursos físicos inherentes y constituidos; y 2) una segunda clase que depende total o fundamentalmente del uso o la transformación de objetos y fuerzas materiales no-humanas. Ninguna historia del arte puede escribirse sin prestar plena atención a ambos. Las artes de la poesía oral, la canción y la danza son ejemplos obvios del primer caso, mientras que la pintura y las escultura son ejemplos del segundo". Sostiene que en el drama, donde se da una combinación de recursos inherentes y de medios materiales no-humanos, las relaciones sociales se basan en los recursos inherentes (1982:82). Las dos formas de trabajo (actoral y no actoral) que estamos distinguiendo aluden respectivamente a esta distinción.

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 sala¹³ y a la remuneración de los actores. Estos emprendimientos nunca llegaron a funcionar ni como lo establecía la Reglamentación que les dio existencia legal en 1968, ni como el modelo ideal planteado más arriba.

Contra lo previsto, el capital de las cooperativas muy raramente ha provenido de inversores ajenos, por lo que éstas asumieron la modalidad de autoproducir el espectáculo contrayendo una deuda en dinero. Lo habitual es que sean los mismos actores quiénes reúnan un capital de su propio peculio, por préstamos personales o por otros medios. Esto implica generalmente un dinero que es escaso desde el punto de vista de los gastos de producción, pero mucho desde el punto de vista de las disponibilidades individuales de los actores. Supone entonces el peso de una deuda que se espera poder saldar con las recaudaciones del espectáculo. En contraste con el capital en dinero, los bienes son relativamente más fáciles de conseguir, disponer y devolver.

En un principio, el **trabajo** que se pensó como fundamental en las cooperativas, fue el que denominamos de tipo **escénico** y dentro de éste, particularmente el **actoral**. El "plantel básico" de las cooperativas estaría compuesto por socios de la AAA (actores, directores, etc.), con poder de decisión y veto para incorporar a "otros integrantes" no asociados (escenógrafos, utileros, etc.), quiénes llevarían a cabo el trabajo escénico **no actoral**, percibiendo sus haberes sólo cuando se hubiera satisfecho un porcentaje mínimo prefijado para los primeros. **Con la autoproducción, las cooperativas tuvieron que poner en pie de igualdad ambas clases de trabajo escénico, y a la vez encarar la labor de tipo técnico y la de gestión,** inicialmente a cargo del 'productor' capitalista. Por otra parte, las condiciones en que los 'empresarios de paredes' alquilan habitualmente las salas, las obligaron a asumir las tareas de mantenimiento y de limpieza que estos no cubren.

Las cooperativas teatrales en tanto que 'producción' dan los pasos necesarios para montar el espectáculo, en parte como lo haría el 'productor', pero un poco también con los recaudos del 'empresario de sala' y, por sobre todo, como las 'sociedades accidentales de trabajo' que son. En su emprendimiento deben armonizar esta disimilitud originaria y ponerla al servicio del objetivo cooperativo. Dicho objetivo productivo, condicionado por la naturaleza de las cooperativas, no es universal y resulta acotado por la importancia relativa que adquieran en una cooperativa dada los fines artísticos, políticos, comerciales, etc. del conjunto de sus integrantes. Más allá de eso, los actores generalmente perseveran en presentar a las cooperativas con su marca de origen: como una opción 'ideológica' en pro de la libertad creadora y en contra de aquellos intereses -sobre todo económicos- que pudieran escamotearla. Pero por otra parte, sus mismas condiciones de

¹³ El alquiler de la sala teatral puede convenirse tanto en una suma fija como en un porcentaje del bordereaux, siendo esta última modalidad la más habitual. El término bordereaux designa tanto a la recaudación neta resultante del espectáculo, como a las planillas en que se detallan por función cada tipo de entrada y precio, cantidades vendidas, total recaudado y descuentos correspondientes por derechos de autor (ARGENTORES -Asociación Argentina de Autores- y SADAIC -Sociedad Argentina de Autores, Interpretes y Compositores-).

existencia y funcionamiento hacen que los grandes beneficios se hallen excluidos de su horizonte¹⁴.

"El teatro comercial es un negocio y el oficial es un plomo. Es muy difícil que tengas espacio para hacer un teatro creativo si no es en cooperativa y por dos mangos. Es un problema de ideología, aunque algunos no lo hacen por la ideología sino como un tránsito a formas más redituables" (actor, 38 años).

"Muchas cooperativas de ahora son una desviación del teatro independiente, que era realmente cooperativo en la distribución de las ganancias y del trabajo. Hay gente que se mete en una cooperativa para asociarse a /la Asociación Argentina de/ Actores y tener la obra social" (actor/director, 40 años).

Como ya anticipamos, las cooperativas han servido de inspiración para el desarrollo de formas que procuran a los productores un reaseguro y mayores beneficios ante inversiones riesgosas. Estas formas recuperan las prácticas habituales que los actores realizan en las cooperativas, pero contrariando su espíritu 'ideológico' y sujetándolas indirectamente al esquema de producción empresarial. En ocasiones, en obras con planteles muy numerosos, los productores contratan directamente a las figuras y fomentan paralelamente la creación de supuestas cooperativas con los actores de reparto. De esta manera evitan cumplir con las condiciones laborales estipuladas por la Convención Colectiva de Trabajo de Teatro (sueldos, aguinaldos, etc). Otra modalidad consiste en realizar contrataciones con sueldos mínimos -y cuando corresponde, pago de viáticos- fijando el resto de la remuneración en un porcentaje de lo recaudado, de modo que el actor trabaja a riesgo de la boletería. En nuestro caso se entiende que cuando hablamos de cooperativas no aludimos a estas modalidades para empresariales¹⁵ sino que nos referimos a las del off.

¹⁴ Marshall Sahlins hace algunas consideraciones acerca del objetivo económico o finalidad de lo que define como 'modalidad doméstica de producción', que pese a lo distante del caso nos han resultado sugestivas. Su perspectiva de raigambre sustantivista, se opone a la postura formalista que concibe un homo economicus siempre tendiente a la maximización de beneficios y realizando opciones exclusivamente individuales (cfr. Burling 1976, Polanyi 1976). Sahlins redefine la distinción clásica en economía antropológica entre 'producción para el uso' (o 'producción para el consumo') y 'producción para el intercambio', sosteniendo que la primera no implica autosuficiencia sino que "el intercambio y la producción que lo hacen posible, están orientados hacia la supervivencia y no hacia la obtención de ganancias" que resultan fundamentales en la segunda (1977:99). Retomando a Marx, contrapone la circulación simple de bienes (M-D-M) a la fórmula general para el capital (D-M-D), y plantea que "mientras uno es un sistema económico de objetivos determinados y finitos, el otro proclama la meta indefinida de 'todo es posible' /.../ El sistema doméstico sólo da lugar a **objetivos económicos limitados, definidos más bien cualitativamente en función de una forma de vivir que cuantitativamente como una fortuna abstracta**" (1977:99/100 n/resaltado).

¹⁵ Los desarrollos que estamos considerando, inicialmente referidos a los grandes empresarios privados, han tendido a extenderse también al espacio público. Verónica Pallini (1997) analizando el funcionamiento del teatro en el ámbito oficial en los últimos años, muestra cómo el régimen de co-producciones con equipos organizados en cooperativas, más allá de alentar a los teatros independientes es un sistema que elimina costos y obligaciones laborales que debiera cubrir el Estado.

Desde su misma constitución las cooperativas del off trabajan en la incertidumbre y a su propio riesgo, sin más respaldo ni garantías que el esfuerzo de sus miembros¹⁶. Estos trabajan además contra el peso de las numerosas experiencias previas de fracaso y no resarcimiento de la inversión efectuada, lo que contribuye a alejar a los actores en condiciones de acceder a ámbitos mejor remunerados. La ausencia relativa de actores conocidos por el 'gran público', la misma carencia de medios, la extraña disposición que presentan en ocasiones los espacios escénicos en que se dan las obras, el carácter experimental que frecuentemente asumen las interpretaciones de quienes están primordialmente orientados por la indagación estética o dando sus primeros pasos, convierten a las cooperativas en un lugar de implementación de fórmulas artísticas no probadas, lo que supone riesgos todavía mayores.

La asunción de tales riesgos e incertidumbres, así como la escasez de los medios disponibles hace que las cooperativas adopten una **modalidad de organización de la producción teatral caracterizada por una mayor flexibilidad tanto de los elementos intervinientes como de su juego, pudiendo quedar minimizada su estructuración a unos pocos componentes esenciales**. Dado que no todos los elementos y personas que intervienen en la producción de una obra son indispensables, cada uno de ellos es obviaable en la medida en que la propuesta estética y las posibilidades reales de la puesta varíen. Una obra se puede realizar sobre un escenario sin escenografía, los actores a cara limpia y con la luz de sala, también se puede realizar al aire libre sin luces ni música, o hacerse sin la base de un texto, sin publicidad ni programas del espectáculo¹⁷. Más allá de que esto sea factible, en los hechos no suele ser así, y lo que varía es la elaboración más o menos cuidada y más o menos costosa de cada uno de ellos. Aquí es donde intervienen de modo significativo el capital en dinero y bienes y la capacidad de trabajo de la cooperativa, así como las decisiones que ésta tome al

¹⁶ Desarrollos antropológicos posteriores al formalismo han continuado con encuadres que parten de las decisiones del individuo, aunque analizando su papel en la generación, reproducción y transformación de instituciones sociales y culturales e incorporando distintas nociones de utilidad y maximización. Nos referimos a enfoques enmarcados en la teoría general de las decisiones racionales o del accionar racional, como la economía de la información, las teorías del juego, los enfoques de optimización y -lo que nos interesa a nosotros aquí- los modelos de riesgo e incertidumbre. Si bien nuestro abordaje no se corresponde con estos encuadres, resulta de importancia especificar cómo son entendidas esas nociones. Michael Chibnik se distancia de lo planteado por Frank Cancian (1979) quien distinguió entre "situaciones de 'riesgo' en las cuales quienes toman las decisiones conocen las probabilidades a favor y en contra de los resultados deseables de un curso de acción dado, y situaciones de 'incertidumbre' donde carecen de tal información". Plantea en cambio que "'riesgo' e 'incertidumbre' no son fenómenos discretos y las situaciones pueden ser mejor clasificadas de acuerdo a su grado de 'riesgo' o 'incertidumbre' sobre un continuum de riesgo-incertidumbre" (1990:281/282 n/traducción). Desde otra perspectiva, Stuart Plattner sostiene que "el riesgo existe como consecuencia de información deficiente en los tres componentes de los intercambios: los bienes ... las transacciones ... y los actores ... en la realidad, la información necesaria para la propia seguridad y la toma de decisiones especiales siempre es imperfecta e incompleta" (1991:292).

¹⁷ Es necesario tener muy en cuenta la importancia de las convenciones artísticas y las opciones estéticas en esta cuestión. Así por ejemplo, las preocupaciones del teatro moderno por acercar o involucrar al espectador contribuyeron en Grotowski al desarrollo de un "'teatro de cámara' que no es sino la reducción del espacio escénico que se ofrece a su mirada y a sus sentidos" (De Toro, F. 1990b). Un caso notable que presenciamos fue la puesta de *Antígona Furiosa* realizada durante 1987 en el Teatro Nacional Cervantes, donde el monumental espacio de la Sala María Guerrero quedaba reducido a una mínima porción del escenario también ocupado por una improvisada platea, mientras que el comfortable auditorio permanecía vacío.

respecto de su instrumentación. **Esas flexibilidad y minimización constitucional y operativa se corresponden con un cálculo económico peculiar.**

4. ECONOMIA DE LA ESCENA

A diferencia de las producciones empresariales, **las cooperativas del off comienzan por autoconvocarse, reuniendo a actores y otros artistas que normalmente ya se conocen.** Este 'conocimiento' es casi un prerequisite para contraer una deuda cuya cancelación depende de las inciertas recaudaciones que se obtengan con el espectáculo, de la comunidad de metas y la solidaridad entre los actores¹⁸. Aun así los actores off operan en principio como si se tratara de una 'gran familia' abierta a parientes lejanos y allegados¹⁹. En los hechos el proceso de conformación de las cooperativas es bastante complejo, los artistas ponderan su inclusión en ellas según las relaciones personales puestas en juego, el papel que van a interpretar, los fondos con que cuenta la producción, el éxito potencial que atribuyen al espectáculo, sus otras posibilidades de trabajo, sus trabajos actuales actorales o nó. En virtud de la necesidad de conciliar estas ocupaciones, los ensayos suelen realizarse en horas de la noche y de los fines de semana, pero cualquier horario termina siendo viable según lo permita la composición del elenco²⁰.

"Todo el mundo se conoce porque la gente circula permanentemente. Yo ya trabajé con Pedro en otra obra y ahora él entra a la cooperativa /.../ La gente se conoce de la Asociación /Argentina de Actores/, todos cobran ahí y se ven. También hay un bar donde la gente va. La gente también se conoce de cursos que hace" (actriz, 37 años).

¹⁸ Mónica Rotman subraya la importancia de la 'confianza' en la estabilización de los vínculos entre artesanos que tienen sus puestos de venta en las ferias artesanales de Buenos Aires. La confianza entendida como una evaluación subjetiva, personal y momentánea, respecto al status de un vínculo "regula la naturaleza y el tipo de recursos que se pueden y deben intercambiar, asigna posiciones y provee de un contenido simbólico a nuestras relaciones. La confianza es un recurso escaso acumulable que se gana y se pierde, se otorga y se arrebat; ... integra y discrimina individuos y comportamientos, señala privilegios e induce lealtades; la confianza moviliza recursos y activa las reglas de solidaridad" (Lomnitz y Diaz en Rotman 1994:158). En el caso que nos ocupa los vínculos entre los actores son menos acotados en el espacio, más breves e intermitentes en el tiempo, y más extendidos socialmente (en tanto el número de colegas potenciales es elevado) que en el de los artesanos urbanos. Con esas limitaciones el 'conocimiento' tiene un valor asimilable al de la confianza.

¹⁹ Volveremos sobre esta cuestión en el capítulo "Fronteras del off". A los efectos actuales, aplicamos al caso lo que Plattner afirma para el intercambio cuando sostiene que "incrustar estas relaciones en una matriz de parentesco reduce los riesgos porque añade una sanción moral" (1991:301).

²⁰ Si bien no nos hemos ocupados de ello, sería todo un tópico a desarrollar la inversión en los tiempos de trabajo y de ocio del común de la gente, con respecto a los tiempos de los actores. Más aún considerando que el involucramiento en la actividad y el fuerte compromiso personal que supone, llegan muchas veces a difuminar la frontera entre trabajo y tiempo libre.

"Cuesta arrancar porque hay muchas dificultades y la gente se fija si hay producción, si la obra está pronta, si no le sale una oportunidad mejor. Siempre pasa lo mismo y se hace todo al final" (actor, 38 años).

"El trabajo del actor es siempre temporal, dura poco en un mismo sitio y siempre hay que estar buscando trabajo" (actor/director, 40 años).

Los actores van y vienen hasta que se cristaliza el elenco definitivo y los otros integrantes siguen esos mismos vaivenes. Por otra parte, los empresarios de paredes no comprometen el alquiler de la sala de primera intención, sino que evalúan la rentabilidad de albergar a una u otra cooperativa, a veces hasta último momento²¹. En consecuencia ninguno de los contratos que deben ser formalizados ante la AAA se suscribe con gran antelación al debut: ni el 'contrato de cooperativa', que fija los integrantes, sus funciones y puntajes proporcionales, ni el 'contrato de sala', que fija el porcentaje máximo y el seguro mínimo a percibir por el teatro en concepto de alquiler. En los hechos esto se suele efectuar cuando la cooperativa tiene relativa certeza en contar con las personas, el capital y el lugar estimados necesarios para su funcionamiento.

Así como no hay demasiados empresarios interesados en invertir en su producción, el capital es lo más difícil de obtener para las cooperativas, y si tienen relativa facilidad de conseguir capital en bienes materiales, esto se complica cuando se trata de capital en dinero. El **dinero** que las cooperativas utilizan, sale del bolsillo de sus miembros, de contribuciones de 'familiares y amigos, de préstamos y subsidios que puedan otorgar instituciones públicas y privadas y de eventos que organizan los actores, como ser ventas de afiches, muestras, peñas y bailes. Una parte pues del trabajo que los integrantes realizan, está destinado a reunir fondos para el montaje de la obra. Siendo el recurso más escaso y de más difícil obtención, se lo administra cuidadosamente según una racionalidad²² consistente en no gastarlo en aquellos

²¹ Como ya dijimos la modalidad más habitual de alquiler de la sala teatral es a porcentaje del bordereaux, por lo que el éxito del espectáculo es de fundamental interés para el empresario de paredes.

²² Diversas perspectivas han debatido respecto a la racionalidad económica. Melville Herskovits citando a Benham sostiene que "lo racional de la actividad económica consiste en satisfacer las necesidades humanas mediante la producción de bienes de consumo ... Las gentes consideran y deciden continuamente cómo emplear su tiempo, sus energías y sus bienes y como gastar su dinero. ... Y estas decisiones son las que determinan la naturaleza y la extensión de la actividad económica" (Benham en Herskovits 1954:13). Esta perspectiva formalista cifra la racionalidad en el comportamiento de un individuo que decide acicateado por la escasez de los medios disponibles y la infinitud jerarquizable de los fines deseados, tendiendo a maximizar sus satisfacciones. Contra ella, el sustantivismo, negando los postulados de la escasez y la maximización, sostiene la racionalidad de las instituciones sociales, las que ayudan a "explicar por qué, en la esfera económica, es tan frecuente que el comportamiento interpersonal no tenga los esperados efectos en ausencia de unas concretas precondiciones institucionales" (Polanyi 1976:163). Por su parte, el abordaje neomarxista critica a los anteriores por centrarse en los aspectos empíricos, visibles e intencionales desatendiendo la lógica profunda del funcionamiento, reproducción y transformación de los sistemas sociales. Postula en cambio que "no existe racionalidad exclusivamente económica ... la noción de racionalidad remite al análisis del fundamento de las estructuras de la vida social, de su razón de ser y de su evolución. Estas razones de ser y esta evolución no son únicamente producto del hecho de la actividad consciente de los hombres sino de los resultados no intencionales de su actividad social" (Godelier 1966:313). El problema radica en que el énfasis macro de este análisis difícilmente llega a la cuestión inabordable de la toma de decisiones de los actores. Nuestra perspectiva, aunque conceptualmente más afín a

materiales o servicios que pueden conseguirse con su propio trabajo o por medio de prestaciones no pagadas. Con dinero se paga el alquiler del lugar de ensayo en un teatro, el estudio de un actor o la escuela de un maestro teatral. También aquellos elementos que el grupo no logra obtener de otra forma, como puede ser un aviso en un diario o maquillajes, y los servicios de personas que no hayan sido integradas a la cooperativa: un músico que compone una partitura para la obra o un profesor de gimnasia que da un entrenamiento corporal especial a los actores.

En cuanto a los **bienes** pueden ser comprados con dinero, pero más comúnmente provienen de préstamos, contribuciones y donaciones, o son recuperados de la calle (chapas o maderas, una silla, una valija vieja pueden ser utilizados para la escenografía o la utilería). Su obtención también forma parte del trabajo de los componentes de la cooperativa, y dado que no siempre se cuenta con elementos completamente elaborados y terminados, se requiere además de un trabajo técnico de puesta a punto. Este puede ir desde soldar una estructura metálica en el escenario hasta pintar un mueble o realizar una peluca con hilo sisal, y compensa la relativa carencia de dinero y de bienes en condiciones de ser usados.

Dijimos que las cooperativas del off suelen presentarse en un circuito de alrededor de sesenta **salas**. Este número resulta exiguo si se tiene en cuenta que cada mes se forman unas entre treinta y cuarenta cooperativas y que sus espectáculos duran por lo general dos o tres meses en cartel. Frecuentemente coinciden dos o más cooperativas en una misma sala, realizando funciones en días y/u horarios diferentes, aunque casi siempre entre viernes y domingo. Por otra parte, las cooperativas se suceden unas a otras en las salas, y puede ocurrir que al fin de su contrato una cooperativa tenga que mudarse de sala por hallarse esta comprometida a otro grupo. Tal circunstancia, sumada a las dificultades de conseguir nueva sala, puede motivar el levantamiento de un espectáculo que de otro modo hubiera continuado en cartel. De todas maneras esto va muy unido al éxito del mismo, ya que no debe olvidarse que el monto del alquiler es un porcentaje de las recaudaciones.

"Jamaica duró muy poco tiempo, el contrato se terminó y subía otra obra. Nos quedamos sin sala y tuvimos que levantar. Además la gente no estaba entusiasmada para seguir" (actor, 25 años).

"Es difícil conseguir sala porque los empresarios esperan siempre la mejor oportunidad, demoran en contestar porque juegan con las posibilidades. Otro problema es el seguro que piden" (actriz, 37 años).

El no contar con sala teatral plantea dificultades para la realización de las obras y la proyección a futuro de los grupos. Excepto en el teatro callejero la sala no es un elemento del cual se pueda prescindir sin perjuicios. Los actores sostienen que lo ideal es que los ensayos se realicen donde se vaya a representar la obra para poder afiatar su distribución y sus

esta última, prácticamente se nutre de los aportes anteriores, sobre todo los sustantivistas. En trazos muy generales anclamos la racionalidad institucional en el propio campo teatral y la racionalidad general en el 'sistema de las estrellas', sobre lo que volveremos más adelante.

desplazamientos en el espacio, evitando movimientos que puedan 'ensuciar la puesta'²³. La sala es también un espacio de encuentro del elenco entre sí o con otros colegas que se interesan por la marcha del espectáculo y que directa o indirectamente aportan a él. Así, la obra y el espacio escénico se funden en la puesta de modo tal que no se trata de una yuxtaposición fácil de desarmar sin una mayor inversión de trabajo. Por otro lado los actores, la 'gente de teatro', la crítica y el público identifican la sala con el espectáculo y reemplazarla tiene un costo alto. No se trata solamente de que el espacio resulte apropiado para la obra, conveniente para los actores, o que haya que instrumentar su adecuación a las nuevas condiciones. También está en juego que no se pierda la promoción del espectáculo, que los críticos accedan a desplazarse hasta allí, que el público no confunda el lugar de la representación. Pero como se dijo los contratos son arduos de establecer y a la vez son breves, por lo cual la sala teatral se convierte en un factor seriamente limitante y en ocasiones catalizador del naufragio de las propuestas escénicas.

Otras modalidades de actuación permiten atenuar las dificultades locativas y a la vez mejorar los ingresos de la cooperativa prescindiendo de la sala fija y hasta de una sala. Con la '**gira**' o '**venta de funciones**' el grupo alquila la sala por un número específico de funciones o actúa en un ámbito proporcionado sin cargo por la entidad compradora del espectáculo. Por su parte el llamado '**teatro de la gorra**' apunta a la supresión de todo vínculo contractual rígido y actúa en la calle o menos frecuentemente en una sala sin cobrar entrada y pasando la gorra al finalizar el espectáculo para recibir dinero a voluntad²⁴.

Como se marcó anteriormente, **el trabajo es un recurso de más amplia disponibilidad que el capital, y lo suplanta en todas aquellas ocasiones en que esto es posible**. Ya se han señalado diversas tareas: obtención de fondos, obtención de bienes, puesta a punto de estos bienes. Tanto el trabajo técnico y el de gestión como el trabajo escénico no actoral puede ser abordado por las relativas habilidades de los actores, si no contaran con alguno de los especialistas o si resolvieran reemplazarlos total o parcialmente en la cooperativa a fin de economizar. Hay personas que tienen intervención exclusivamente durante el montaje del espectáculo: instructores corporales, escenógrafos, coreógrafos; otras, en cambio, aparecen recién cuando éste cobra forma y se lleva ante el público: iluminadores, sonidistas; otras, finalmente, son necesarias durante todo el proceso de la obra: los actores y el director. Estos últimos son el eje de la cooperativa y en torno a ellos se nuclean temporariamente las personas que desempeñan otras funciones, si es que no han sido suprimidas o reemplazadas.

En muchos casos una misma persona cumple diversas funciones o una sola función se lleva a cabo entre varias personas. Es habitual que el director sea a la vez uno de los actores o

²³ A nivel de las convenciones artísticas esto también tiene que ver con el especial interés por la dimensión espacial en el teatro moderno, manifiesto en "la impugnación de la arquitectura tradicional del teatro; la convicción de que el teatro debía reinventar su espacio ... como un instrumento de manipulación que tomaba por objeto la relación espectador-actor" (Niziolek 1995:9 n/traducción).

²⁴ Es interesante anotar que esta modalidad de 'teatro de la gorra' más recientemente ha sido incluso implementada en teatros comerciales, dando cuenta de una vía no convencional tendiente a resolver las dificultades para convocar al público. Así sucedió a principios de 1993 con *Violeta viene a nacer* en la Sala Roberto Arlt del Complejo La Plaza.

que el asistente lo sea. Otras veces el director asume la concepción del sonido o de escenografía, vestuario y maquillaje, mientras que su realización queda por cuenta de todos o algunos de los actores o se lleva a cabo fuera de la cooperativa. También suele suceder que se concentre en una misma persona las funciones de escenógrafo y de vestuarista, o que sean los propios actores quiénes se ocupen del vestuario o que cada uno haga su maquillaje. De aquí que **la mayoría de las cooperativas estén compuestas según la fórmula actores-director o actores-asistente-director; sólo en ocasiones incluyan un escenógrafo, más raramente un coreógrafo. Los elencos numerosos son la excepción y priman las cooperativas pequeñas con un promedio de unos ocho miembros**²⁵. Aun siendo ideales, estos números guardan relación con las exigencias propias del género teatral, con la capacidad y condiciones de alquiler de las salas y con el cálculo económico de costos, público esperado y distribución de ingresos, sobre lo que nos referiremos más adelante.

Tenemos entonces que personas y funciones no necesariamente coinciden existiendo en cambio una **circulación del saber escénico que hace que en alguna medida todos los actores estén en condiciones de participar, si nó de la concepción, cuanto menos de la realización de los trabajos escénico no actoral, técnico y de gestión**. Esta pauta de flexibilidad en la ejecución de las tareas contribuye a la concreción del trabajo propuesto merced a los conocimientos y habilidades del propio grupo, a la sustitución -si cupiera- de las personas expertas en una función, a la formación de los actores en una variedad de aspectos apta para posteriores especializaciones. Como contrapartida, también contribuye a la dispersión de los actores, quiénes realizan funciones cuyas actividades pueden eventualmente competir con la profundización de las tareas correspondientes a la función propia. Si en el trabajo escénico no actoral tal dispersión y presumible mengua puede no ser clara, en el trabajo no escénico (técnico y de gestión) se hace más visible.

Esto plantea problemas de asignación del tiempo y los medios disponibles en los distintos momentos del proceso productivo de una obra, así como de ésta en su conjunto, y problemas de calidad artística de las obras. Por una parte, habitualmente una cooperativa no puede destinar meses a elaborar por sus medios aquellos elementos que no tiene cómo comprar por falta de fondos, así como no puede extender el tiempo global de preparación de la obra por años. Por otra parte, el producto elaborado desde la relativa carencia, puede aproximarse peligrosamente a la mala calidad cuando sus hacedores improvisan en tópicos que requieren el concurso de expertos, o cuando la selección de materiales con un criterio más ahorrativo que estético da una textura bizarra al espectáculo, o la iluminación o una banda de sonido burdos 'ensucian' su percepción. De este modo, **la relativa flexibilidad e indiferenciación de las funciones hace viable y resuelve el trabajo, a la vez que incurre en una heterodoxia que incide sobre el producto negativamente, poniendo un límite a esta indiferenciación. Su conjunción con la escasez de medios y el excesivo estiramiento del tiempo de preparación del espectáculo, puede agravar la situación y en el extremo, impedir la concreción del proyecto**.

²⁵ Estos datos, provenientes de nuestras entrevistas con actores y con autoridades de la AAA, se confirman con el relevamiento que efectuamos acerca de la composición de las cooperativas conformadas durante mayo de 1987. Más del 70% de las cooperativas tienen menos de diez integrantes.

"Las cooperativas tienen muchas dificultades económicas y se mueven pobremente. Hacer un escenario en tres niveles implica un gasto en madera que es difícil de solventar, lo mismo con la escenografía, la publicidad" (actor/director, 40 años).

"Cuando no hay plata no hay buenos actores, ni buenos materiales, se resiente el producto" (actriz, 28 años).

"La experiencia estuvo muy bien pero yo no tengo ganas de repetirla, un año y medio de ensayos es mucho tiempo" (actor, 24 años).

Las condiciones de alquiler de las salas hacen que los actores de las cooperativas deban ocuparse de que la sala se halle limpia, controlar y adecuar el sistema de luces y sonidos -si los hay-, montar la escenografía de su espectáculo, disponer la utilería acorde a los movimientos escénicos previstos, y volver a dejar todo en orden para su próxima función o como para que pueda actuar otro grupo en el siguiente horario o al día siguiente. De modo tal que **la cooperativa requiere de un principio organizador que le permita resolver fácilmente estas situaciones de acomodación y de movilidad**²⁶. Ello es particularmente importante cuando se realiza una 'venta de funciones' o 'gira' que supone no sólo el traslado de los actores, sino también el traslado de la parafernalia escénica. Este lo hacen los miembros de la cooperativa a su costo y cargo, lo que coadyuva para concebir elementos escenográficos y de utilería de manipulación y montaje sencillos.

"En Cemento no nos dan nada. Las luces las tenemos que poner nosotros cada vez que venimos, son alquiladas, porque acá no nos dan nada. Lo mismo la escenografía, tenemos que ponerla y sacarla cada función" (actor, 27 años).

"Es mejor un grupo chico porque por festivales o lo que sea es más fácil moverse. Los festivales pagan viaje y estadía, no pagan la actuación, pero eligen grupos chicos" (actriz, 37 años).

"Para ellos vender funciones es más fácil porque son cuatro personas, nada más, además es una obra que tiene gancho" (actriz, 25 años).

A la vez que es necesario un umbral mínimo de personas para efectuar el traslado de útiles escénicos, el de los propios actores se torna dificultoso cuando se trata de grupos numerosos, y se puede plantear una imposibilidad absoluta si las distancias y/o el tiempo son grandes, no sólo por un problema de costos de viaje, alojamiento y comida, sino también porque hay que conciliar la disponibilidad temporal de actores que suelen trabajar no sólo en

²⁶ Godelier, analizando las bandas de pigmeos mbuti cazadores recolectores, plantea tres pautas en su modo de producción que pese a lo alejado del caso, inspiraron nuestro análisis de esta cuestión: "una pauta de 'dispersión' de los grupos de cazadores y del límite máximo y mínimo de sus efectivos ... una pauta de 'cooperación' de los individuos, según la edad y el sexo, en el proceso de producción ... una pauta de 'fluidez', de 'no-cerrazón', o según la expresión de Turnbull, de mantenimiento del estado de 'flujo' permanente de las bandas, flujo que se manifiesta en la variación rápida y frecuente de sus efectivos y de su composición social" (1976:322).

cooperativas. Lo mismo vale cuando se trata de asistir a festivales o llevar adelante giras prolongadas o a lugares lejanos, lo que contribuye a una **minimización del tamaño de los grupos, cuyos límites mayor y menor están dados respectivamente por las exigencias del teatro como género artístico y como práctica laboral**²⁷. Por un lado, el teatro presupone la presencia de un cierto número de actores sobre el escenario, por su tradición, por los textos dramáticos y por los hábitos perceptivos del público. Por otro lado, estas posibilidades múltiples de presentación de la obra -actuación en sala, venta de funciones, festivales, giras-, y las condiciones de trabajo que ellas implican, pautan la constitución de las cooperativas como unidades relativamente pequeñas y compactas.

Con todo, lo que venimos planteando se inscribe en una problemática más general de cálculo económico que hace a los **tiempos de trabajo** y a los **réditos** de un espectáculo. Se ha dicho que, en promedio cada cooperativa actúa durante unos dos o tres meses, entre viernes y domingo y no necesariamente todos esos días, frente a públicos que difícilmente superan la centena de espectadores. Esto planteado en términos muy generosos, pues abundan las salas de cincuenta localidades y hemos asistido a funciones con diez espectadores. Para ello, el grupo ha estado previamente ensayando la obra como mínimo otros dos o tres meses, y conocemos de casos en que la concreción del proyecto llevó más de un año. En ese lapso, fuera de los atractivos y satisfacciones de la propuesta estética, casi todo son dificultades que, como hemos señalado, se enfrentan con trabajo y organización, pero que ocasionalmente no se superan.

En consecuencia, los miembros de la cooperativa viven una situación de prolongada incertidumbre -en cuyo transcurrir pueden surgir otras oportunidades laborales más firmes o más interesantes- que propicia las deserciones y genera frecuentes cambios en el elenco. Obviamente, ni la incertidumbre económica ni la movilidad interior, favorecen especialmente la organización y estabilización de las cooperativas. El tiempo y las dificultades corren en su contra favoreciendo la disgregación, y a la vez es en el tiempo que pueden obtenerse los recursos necesarios y montar la obra adecuadamente. **La posibilidad de llevar adelante el proyecto cooperativo reside en un número de miembros suficiente para abordar las diversas tareas que el trabajo requiere, pero no excesivo como para dificultar su organización o favorecer roces o el incumplimiento de los compromisos asumidos**²⁸. Esto último es crucial, ya que esos compromisos son tanto paralelos al tiempo de existencia de la cooperativa como posteriores a éste, e involucran tanto el trabajo como el aporte monetario.

Por otra parte, **los actores del off saben de antemano que los grandes beneficios económicos están excluidos de su horizonte y no es a eso a lo que apuntan:** el precio de las

²⁷ Queremos subrayar que este principio de minimización, lógicamente similar al de maximización, no necesariamente se enmarca en un análisis formalista, por cuanto trasciende la mera intención y decisión de los individuos. Por el contrario, se inscribe en "la jerarquía de las necesidades y de los valores que se imponen a los individuos en el seno de una sociedad determinada y tienen su fundamento en la naturaleza de las estructuras de esta sociedad" (Godelier 1966:303).

²⁸ Abordamos más específicamente problemas y disputas que se plantean en la producción cooperativa de una obra en el capítulo "Fronteras en el off".

entradas es relativamente barato, el número de funciones previstas es bajo, la capacidad de la sala es poca, la convocatoria de público es limitada²⁹. Dado que el aumento de la cantidad de personas entre las que repartir lo recaudado disminuye los ingresos *per capita*, esta es una razón más para preferir cooperativas de pocos miembros. No sólo garantizan un mayor control y certidumbre grupal y personal de la gestión realizada, sino que posibilitan el acceso a las diversas alternativas de actuación -entre ellas la 'gira' y la 'venta de funciones', las que permiten acrecentar los porcentajes de lo recaudado que corresponden a la cooperativa- y maximizan la remuneración de cada miembro en la distribución de ingresos.

El cálculo anterior, pese a ser maximizador, no corresponde tanto a una lógica del beneficio económico como a una lógica de subsistencia y prestigio³⁰. La búsqueda de buenas remuneraciones por su trabajo, los actores la realizan en otras fuentes laborales, como son sobre todo la televisión y la publicidad, y en menor medida el cine, el teatro empresarial privado o estatal, el doblaje y la radio. En las cooperativas ya hemos apuntado la conveniencia monetaria de vender funciones y la relativa frecuencia de éste sistema, sin embargo, los actores ven una molestia en tener que ensayar para una función suelta y prefieren actuar en una sala fija. Por otra parte, señalan que el público de amigos y conocidos que va a ver una obra tiene que saber que se está presentando en un lugar determinado, y que los críticos no van a ver obras si no es a los teatros.

"Para mi es importante mantener la obra en sala, aunque sea una vez por semana. Los críticos no van a ver las obras a instituciones y no es lo mismo. Tampoco es lo mismo hacer funciones sueltas que implican tener que ensayar, que actuar semanalmente en un lugar" (actriz, 37 años).

Indudablemente, también se pone en juego aquí un problema de reconocimiento de la labor realizada, de convenciones artísticas legitimadas y de modos aceptados de hacer las cosas. A esto atribuimos que las cooperativas de teatro para niños, que venden funciones a escuelas con cierto éxito económico, sean mal vistas por muchos actores quiénes juzgan inmoral este desempeño, a la vez que el teatro para niños -ámbito privilegiado de esta

²⁹ Queremos resaltar que esto no excluye que las aspiraciones de un actor puedan ser mucho mas ambiciosas en lo personal. De hecho, la actuación -como el fútbol- es un espacio privilegiado para canalizar expectativas de ascenso social, dentro de los imaginarios de la 'vocación', el 'talento', la 'suerte', el 'self made man'. Son moneda corriente las notas periodísticas donde se resalta el origen medio, humilde y cuando nó indigente de numerosos astros, su propensión, pertinacia y golpes del azar, el 'descubrimiento' de carácter casi mágico que los saca a la luz, su 'destino' siempre extremo de ventura o calamidad. Como contraparte resulta notable el contraste subrayado cuando se trata de figuras con títulos académicos o provenientes de familias de nombre, lo que marca su relativa rareza. Pensamos por ejemplo en los casos de Ester Goris, Gerardo Romano y Katya Alemann respectivamente. Con todo en nuestra investigación el tópico del ascenso social no resultó aparente ni fue objeto de nuestra especial atención.

³⁰ Somos concientes que estamos haciendo coincidir las lógicas de la subsistencia y el prestigio, y contraponiéndolas a la lógica del beneficio económico. Esta propuesta tiene un valor eminentemente sugestivo y concreto, pues no ignoramos las contradicciones, cruces y refuerzos mutuos entre unas y otras, atestiguados empíricamente.

práctica- esté generalmente menospreciado como género y de lugar a perspectivas en contra³¹.

"El otro día, en un curso de humor que estoy haciendo, le pregunté a una compañera si había hecho teatro para niños, porque se notaba en la actuación. En general se dice que el teatro para niños deforma al actor" (actriz, 29 años).

"La gente que desdeña el teatro para chicos es porque lo concibe para hacer dinero, por eso el ochenta por ciento del teatro para chicos es malo, pero tiene los mismos requerimientos que el teatro para adultos" (autora, 38 años).

Esto tiene que ver no sólo con intereses monetarios y posturas ideológicas particulares, sino con criterios artísticos extendidos entre los actores del off. Uno de ellos es que lógica artística y lógica del beneficio se excluyen cuanto menos parcialmente, y que el verdadero reconocimiento de la obra y los actores procede de la primera³². La existencia de las cooperativas se asienta precisamente en este factor, más que en la eficacia económica del emprendimiento, que como se ha visto es de dudar. **Más allá de que la racionalidad de cada agente lo impulse o nó en busca de horizontes mejor remunerados, en las cooperativas prima una lógica artística que apuesta a la subsistencia y a la realización de los objetivos estéticos propuestos³³.**

De lo anterior también dan cuenta los criterios en uso respecto de la equivalencia económica entre los diversos aportes que sus miembros hacen a la cooperativa³⁴. Hemos

³¹ Al respecto pueden verse Mehl (1987) y Trastoy (1995). Volveremos sobre este tópico más adelante en el capítulo "Fronteras del off".

³² En su perspectiva cultural de las mercancías, Arjun Appadurai postula que algunos objetos "son colocados más allá de la zona de mercantilización culturalmente delimitada. Esta clase de transvaluación puede adquirir distintas formas en diferentes sociedades; pero es típico que a los objetos que representan una elaboración estética y a los objetos de uso sacro no se les permita, en muchas sociedades, ocupar el estado mercantil durante largo tiempo" (1991:40). En nuestro caso el éxito de una obra y las ganancias que proporcione son prontamente bienvenidos, acortando esa distancia temporal, aunque manteniendo su separación como bien cuyo valor y trayectoria no se cifran en lo mercantil sino en su cuidada elaboración estética.

³³ Por más que tratándose en este acápite de cuestiones 'económicas' hablamos de 'cálculo', tenemos más bien in mente la noción de "estrategias, es decir el sentido práctico, o, si se prefiere, lo que los deportistas llaman el sentido del juego, como dominio práctico de la lógica o de la necesidad inmanente de un juego que se adquiere por la experiencia del juego y que funciona más acá de la conciencia y del discurso (al modo, por ejemplo, de las técnicas del cuerpo)" (Bourdieu 1993:68/69). Al decir de este autor "la noción de estrategia es el instrumento de ruptura con el punto de vista objetivista y con la acción sin agente ... se puede rehusar ver en la estrategia el producto de un programa inconciente sin hacer de él el producto de un calculo consciente y racional. Ella es el producto del sentido práctico como sentido del juego" (1993:70).

³⁴ Como asevera Raymond Firth "los bienes y servicios se clasifican de acuerdo con su categoría como equivalentes o no equivalentes, y en último caso como de mayor o menor 'peso'. ... **Estos principios de evaluación en términos de sustitución son igualmente válidos sea que uno se refiera al precio en sentido estricto, o a condiciones que no son de precio. Sin embargo, en el último caso la determinación**

dicho que el trabajo del actor en cooperativa, involucra la realización de tareas muy diversas durante todo el proceso de producción de la obra. Respecto del **trabajo extra actoral** (es decir los trabajos escénico no actoral, técnico y de gestión), **no se plantea una perfecta medida y equivalencia entre los distintos aportes que hace cada miembro**. El actor que por relaciones personales obtiene un descuento en la compra de telas para el vestuario, el que por sus habilidades lo diseña y confecciona -ahorrando así la inclusión de un vestuarista y un taller de costura- aportan cosas muy diferentes y de difícil evaluación. Lo mismo sucede con el que consigue imprimir sin costo los programas del espectáculo y quien sale a la calle a vender publicidad en ese programa a diversos comercios a fin de obtener fondos. Sin embargo, aunque difícil, no sería imposible establecer equivalencias entre unos y otros aportes, en términos del tiempo insumido por cada uno de ellos, asignándoles un valor en términos monetarios o como fuere³⁵. De hecho, en lo que hace a ese trabajo esto no se realiza: los actores no asignan un valor a las tareas que entran en juego o a los bienes obtenidos en ellas, ni privilegian lograr una igualdad en contribuciones por parte de los miembros. **Aunque en algún momento pueden esgrimirse estas diferencias, normalmente lo fundamental es el engrosamiento de la 'corriente social' por sobre el valor material**³⁶.

Por otra parte debemos recordar que el actor aporta a la cooperativa, además de trabajo, capital en dinero o bienes. En lo que hace a los **bienes** acontece algo semejante que con el trabajo, no hay una medición y equivalencia exactas. En el caso del **dinero**, si el aporte de cada miembro no es idéntico al de los otros, la provisión diferencial debe compensarse con

de esos valores es un problema muy complicado" (1974:27 n/resaltado). En la perspectiva del análisis del consumo Jean Baudrillard diferencia cuatro lógicas que se entrecruzan: la lógica funcional del valor de uso (donde las operaciones prácticas y la utilidad invisten a los objetos como herramientas), la lógica económica del valor de cambio (cifrada en la equivalencia del mercado y la constitución del objeto en mercancía), la lógica del cambio simbólico (espacio de la ambivalencia del don en el que el objeto es un símbolo) y la lógica del valor/signo (donde el primado de la diferencia y el status toma al objeto como un signo) (1995:56/57). Al respecto propone Baudrillard que los objetos "son sustituibles de acuerdo con múltiples reglas: regla de la *equivalencia* en el dominio funcional y económico, regla de la *diferencia* en el dominio de los signos, regla de la *ambivalencia* en el dominio del símbolo" (1995:61 la cursiva es del autor). Todas ellas refieren a "la producción de una clasificación social (distinción de clase y competencia estatutaria) ... ley fundamental, que ordena y se subordina todas las demás lógicas conscientes, racionales, ideológicas, morales, etc. Toda la sociedad se regula de acuerdo con la producción del material distintivo" (1995:71).

³⁵ Según Kopytoff "el problema del valor y la equivalencia del valor ha sido siempre un acertijo filosófico. Conlleva el proceso misterioso mediante el cual las cosas que son patentemente distintas aparecen como similares con respecto al valor; por ejemplo los ñames se convierten de algún modo en algo comparable e intercambiable por un mortero o una vasija" (1991:97). La ausencia de una base natural sobre la que establecer el valor permite múltiples definiciones culturales para resolver este acertijo.

³⁶ Analizando la reciprocidad como transacción viceversa entre partes simétricas, Sahlins distingue tres formas en función de la equivalencia, la temporalidad, la distancia social y la moralidad del intercambio. Así, la reciprocidad generalizada, asimilable al 'don puro' de Malinowski, no supone igualdad ni plazo alguno en la devolución, predominando la relación social por sobre la corriente material de los bienes. La reciprocidad equilibrada requiere equilibrio en el valor y cumplimiento en los tiempos de la transacción, asignando igual importancia a la corriente social y la material. Finalmente, la reciprocidad negativa prioriza la corriente material sobre la relación social en tanto su meta extrema es "obtener algo a cambio de nada" (1977:210 y ss.). Lo que estamos aquí planteando corresponde con la categoría de reciprocidad generalizada. Es interesante señalar que el mismo Sahlins, retomando a Gouldner, muestra como esta forma de reciprocidad constituye "un mecanismo de arranque de la jerarquía y el liderazgo" (1977:277), cuestión sobre la que volveremos más adelante.

una posterior devolución de la diferencia: la igualdad pretende ser estricta y materialmente equivalente. Así trabajo escénico no actoral, trabajo técnico, trabajo de gestión y bienes por una parte y dinero por la otra, operan al modo de esferas diferenciadas³⁷: **el aporte de trabajo extra actoral y bienes puede ser soslayado, soporta la desigualdad; el dinero debe compensarse necesariamente, obliga a la equivalencia dejando subordinada la corriente social a la material.**

Hemos señalado la necesaria devolución del dinero y la tolerada imprecisión del aporte en bienes y trabajo extra actoral. Por su parte, el **trabajo actoral** constituye una tercera esfera donde se pone en juego la diferencia entre los actores. Este trabajo es remunerado según un puntaje proporcional que si bien se fija por acuerdo entre los miembros, establece la **desigualdad retributiva** entre ellos³⁸. Relevamos dos criterios pertinentes a la determinación del puntaje de un actor: un criterio es su papel en la obra, esto es, si se trata de un protagonista, de un personaje secundario, de un personaje de reparto, lo cual depende tanto de sus cualidades expresivas como de sus relaciones personales. El otro criterio, que en parte se encabalga con el anterior, es la formación y experiencia del actor: generalmente se admite que un actor que hace sus primeros pasos debe tener un puntaje menor. En ambos casos se hace omisión del trabajo no actoral que los miembros de las cooperativas llevan por igual -al menos en principio, no así en los hechos- y del trabajo actoral -sea considerando que todos los actores, estén o no sobre el escenario, están disponibles desde que comienza hasta que termina la función, o sea considerando que un actor actúa tantos minutos y otro tantos otros- y **se deposita el peso decisivo en la calidad de la actuación. Esta última es mensurable en términos de una legalidad de criterios artísticos** que establece quién es el buen o el mal actor, qué papeles son más o menos relevantes, qué presencia y qué tiempo sobre el escenario son más significativos que otros.

³⁷ Paul Bohannon analizado el uso de la moneda entre los tiv de Nigeria plantea que se trata de una "economía multicéntrica ... en la que los bienes cambiables se reparten entre dos o más esferas mutuamente excluyentes, cada una de ellas marcada por un distinto tipo de institucionalización y por distintos valores morales" (1981:190). Artículos de subsistencia (ñame, cereales, utensilios), artículos de prestigio (esclavos, ganado, oficios rituales, varillas de metal) y derechos sobre las personas (mujeres y descendientes) constituían tres clases de bienes cuya 'transferencia' podía realizarse libremente dentro de sendas esferas de intercambio. Pero la 'conversión' de estos bienes de una esfera a otra resultaba más compleja y moralmente marcada, pese al papel de las varillas de latón -exclusivamente asignadas como modo de pago- fuera de la esfera de prestigio. Según Bohannon la introducción de la moneda europea como equivalente universal convirtió la economía tiv en unicéntrica. Pero es interesante observar con Firth que "aun en una sociedad industrial moderna muy compleja hay algunas clases de bienes, tales como símbolos religiosos y ciertas clases de servicio, como muchos trabajos dentro de la familia, que nunca se ajustan al patrón de cambio en ninguna forma directamente mensurable" (1974:28).

³⁸ Como sostiene Davenport respecto a la producción de vasijas de madera para los murina en las Islas Salomón, "la utilización de destrezas excepcionales, o de lo que denominaríamos expresiones estéticas, distingue a ciertos objetos de las cosas y mercancías ordinarias, mediante su asignación exclusiva al uso ritual. Esto es, semejante utilización los desmercantiliza. ... El objeto embellecido es extraído del dominio económico de la compraventa. /.../ **Existía un mercado para los diestros artesanos que los fabricaban**, pero no un mercado para los objetos en sí mismos" (1991:139 n/resaltado). En nuestro caso, frente a la desmercantilización del trabajo extra actoral y el aporte en bienes, y a la primacía en la obra de la lógica artística por sobre la económica, el trabajo actoral se mantiene en mayor tensión al domino mercantil.

"Bernardo dijo que tenía que haber puntajes diferenciales para los protagónicos porque, lo que se medía ahí no era la igualdad de trabajo sino el papel que cada uno desempeñaba. /.../ Elisa planteo que ella tenía poca experiencia y que le parecía justo que su puntaje fuera menor ya que era la primera vez que actuaba" (actriz, 25 años).

Esta, por así llamarla, '**economía de la escena**', se dirime según la posición más o menos prestigiosa que ocupen los actores y su disposición a resignarla o afianzarla, a llevarla al terreno del puntaje u obviarla³⁹. En muchos casos, el criterio de la 'ideología' cooperativa se impone a los anteriormente citados, fundamentando que se trata de un trabajo en equipo en el que no corresponden remuneraciones diferenciales porque cada quien ha aportado lo suyo dentro y fuera de la escena, y porque, más allá de que un miembro actúe mejor o en un papel más importante que otro, la realización es grupal.

"En nuestra cooperativa todos tenemos igual puntaje. La propuesta la hicimos los mismos protagónicos por una cuestión ideológica" (actriz/asistente, 35 años).

El primado y aceptación de uno u otro criterio tendrá que ver con la específica conformación de la cooperativa en cuestión, los objetivos que le dieron lugar, la relativa concordancia entre los actores, etc. No es lo mismo una cooperativa de actores con experiencia, que una que incluya además actores novatos, ni es igual una cooperativa formada con una expresa intención política partidaria, que una orientada a una búsqueda puramente estética, u otra dirigida a obtener un buen rédito comercial durante las vacaciones de invierno. De todas maneras estas concepciones generalmente relativizan, si no excluyen, un criterio estrictamente económico en pro de hacer factible el emprendimiento cooperativo. **Lo que aparece como fundamental es mantener la posibilidad de actuar y de organizar el trabajo de esta forma, aun cuando sea al límite de la subsistencia de los actores. Como ya dijimos, la lógica cooperativa privilegia la creación artística y la realización de los objetivos estéticos propuestos. Así las cooperativas constituyen una apertura al prestigio dentro del off, que eventualmente puede continuarse fuera de él.**

³⁹ Es importante recordar con Burling que "el industrialismo occidental ha aumentado los bienes materiales en tal medida que al menos se puede imaginar que el deseo de ellos pueda finalmente saciarse. No obstante, algunos bienes tienen limitaciones inherentes. El poder y el prestigio no se pueden multiplicar para todo el mundo, puesto que la implicación de más poder y más prestigio para algunas personas de una sociedad significa que otras deben tener menos. Por cada vencedor en la carrera del prestigio, al igual que en las carreras a pie o en el fútbol, también hay un perdedor" (1976:120). El prestigio del actor dentro del off trasunta fuera de él, donde se expresa como 'cartel' y es mensurable en el 'cachet', valor/signo que supone un valor de cambio concretamente transable en el mercado.

VI. POETICA DEL OFF

"Si un hombre que desmenuza en un arrebatado de furia un pedazo de madera logra esculpir en ella la imagen de una vaca, ¿esta imagen es una obra de Arte?, y si no lo es, ¿por qué?". James Joyce¹

Los procesos sociales de reproducción y transformación cultural comprenden no sólo las instituciones y las prácticas culturales sino también las 'formas' involucradas². Como ya señalamos anteriormente García Canclini (1984) al analizar el arte como proceso ideológico en la vida social, plantea la inescindibilidad de la forma con respecto al contenido y la importancia de los sistemas, procedimientos, técnicas y fines representativos. En un sentido similar la poética sociológica de Voloshinov (1981) rechaza la ruptura entre forma artística y contenido ideológico, planteando que la forma necesariamente expresa una determinada evaluación de aquello que representa³. Este autor concibe el hecho artístico como una relación recíproca entre creadores y receptores y a la obra de arte como la forma organizada por esa comunicación estética. Asimismo considera que la comunicación estética que queda fijada en la obra de arte es absolutamente específica e irreductible a los otros tipos de comunicación ideológica.

En la perspectiva de los estudios teatrales Golluscio (1985) plantea las vinculaciones entre los hechos artísticos y la historia social partiendo de los aspectos formales plasmados en la convención y en la tradición⁴. A su entender "el contacto entre la serie social y la serie

¹ Fragmento de *Retrato del artista adolescente*.

² Williams entiende las disposiciones formales al alcance del artista y de los demás como "un conjunto de expectativas y percepciones definidas" dadas en "una actitud particular, una selección apropiada del tema, un modo específico de composición" (1982:183). Asimismo Williams tipifica los distintos modos de reproducción de las formas considerando diversas posibilidades en términos de replicación (variación trivial), reproducción formal (realización más plena de la forma), innovación (cambios internos significativos) y transición (perturbación por elementos aún incompatibles).

³ Al respecto Voloshinov sostiene que "no es para nada necesario que la evaluación ideológica expresada por la forma se vehicule a través del contenido mediante una sentencia, un juicio moral, político o de otra naturaleza. La evaluación debe mantenerse en el ritmo, el movimiento axiológico del epíteto, la metáfora, el orden según el cual se desarrolla el acontecimiento representado, sólo debe realizarse a través de los recursos formales del material. Pero al mismo tiempo, la forma no debe tampoco perder la relación con el contenido, en caso contrario se convierte en una experimentación técnica desprovista de todo sentido artístico verdadero" (1981:15).

⁴ Para Golluscio la convención es "conjunto de formas (no de contenidos), que garantizan en el público la creación de un determinado efecto o ilusión dramáticos", mientras que la tradición es un sistema de convenciones exclusivas dentro de cuyas condiciones de producción trabaja el artista (1985:410).

literaria se establece a niveles profundos, de analogía (y no de causalidad existencial) entre los cambios estructurales producidos en una y otra; en la serie literaria tales cambios no corresponden a elementos contenidistas argumentales, sino a una evolución de formas; tal evolución de formas parece independiente de la voluntad del autor (inspiración) y correspondería a una dinámica interna de las convenciones dramáticas y de sus relaciones de fuerza dentro de la tradición que les da sentido" (1985:410). Golluscio concibe esa dinámica interna como un cambio en las funciones de las formas convencionales más antiguas que incluye también variaciones cualitativas y cuantitativas dentro de la obra. A la vez entiende que las relaciones de fuerza en que se inscriben, aluden a la tensión entre los desarrollos anteriores, el 'umbral de comprensión' y el 'horizonte de espera' del público.

La producción de espectáculos y las obras teatrales presentadas en el off Corrientes, resultan de las diversas nociones y especificaciones que manejan los artistas en cuanto al proceso creador y a la obra. Es en este sentido que nos referimos a la poética del off, entendiendo por ello las **pautas de distinta naturaleza y niveles que orientan el proceso productivo de la obra teatral**⁵. Se trata por una parte de las más amplias tradiciones del género dramático, en lo teórico, en sus reglas prácticas y en sus manifestaciones concretas. También de las influencias próximas debidas a maestros, autores, obras, directores, puestas en escena, actores y técnicas. Pero además incluye las convenciones representativas y las distintas formas de selección temática, compositiva y estilística a las que responde el producto finalmente elaborado y cuya impronta revierte sobre las realizaciones futuras. Estas pautas no sólo son condiciones productivas fundamentales de la labor de los artistas, sino que también **separan lo que debe considerarse artístico de lo que nó, marcan tendencias y jerarquías en la creación teatral dentro y fuera del off**. A la vez configuran políticas culturales implícitas o explícitas de los artistas, con respecto a la labor actoral y la realización teatral en el seno de su sociedad.

En este capítulo a fin de plantear una poética del off y de acceder a una comprensión cabal de su peculiar significación, comenzaremos por esbozar algunas categorías tradicionales en el teatro occidental que estimamos de importancia para nuestro caso, deteniéndonos brevemente en la poética aristotélica. Luego abordaremos las realizaciones del off, sus características básicas, sus influencias, sus puntos de referencia, distinguiendo sus tendencias fundamentales. Sugerimos tener presentes los hitos y transformaciones constitutivos del teatro argentino de este siglo -planteados en el capítulo III-, necesarios para ponderar las

⁵ Según plantea Franklin Rodríguez, las distintas acepciones del término 'poética', derivado del verbo griego 'poiein' (crear, formar, hacer), consideran "sobre todo el proceso creador antes que el producto acabado ... no hacen sino designar diversos estados o momentos del proceso creador en general" (1990:186). A partir de Aristóteles la poética se ciñó al ámbito literario estableciendo categorías, trazando normas y señalando fines de la obra que se convirtieron en el fundamento de la teoría dramática. "El carácter normativo y elitario de la Poética aristotélica determinó para que, a partir del Romanticismo, la Poética cayera en paulatino desprestigio, asumiendo su rol la naciente ciencia de la Estética" (1990:187). En este siglo la Poética, desacreditada como disciplina normativa, renació como ciencia del análisis literario, integrándose al campo de investigación de la lingüística. En este panorama Rodríguez -retomando aportes de Eco, Todorov y Ducrot- entiende a la poética ya no como un sistema obligado de reglas coercitivas sino como el programa operativo explícito o implícito del artista al hacer la obra. Propone considerar tanto la tradición literaria, como la selección personal (temática, compositiva y estilística) y el complejo de reglas prácticas cuya utilización se vuelve obligatoria.

implicancias del teatro off en la actualidad. Luego abordaremos algunas nociones fundamentales dentro del off Corrientes que delinear sus vertientes internas y sus distinciones con las existentes en otros ámbitos de la actuación. Por último analizaremos las implicancias político culturales de esta configuración poética.

1. LA POETICA ARISTOTELICA

La teoría dramática y el análisis del hecho teatral en Occidente, se erigieron sobre la base de las categorías planteadas por Aristóteles en su obra "Poética". Los actuales desarrollos y debates acerca del teatro también han referido a la afirmación o negación de la herencia aristotélica. Sin pretender entrar en discusiones que atraviesan los siglos y que disienten desde la misma reconstrucción, traducción e interpretación de la "Poética", encontramos en ella elementos que nos facilitan el abordaje y la comprensión de los problemas planteados en la creación teatral off Corrientes. Nuestra lectura de la obra no surgió de una motivación previa sino de un interés despertado por los mismos actores, muchos de los cuales han leído o conocen indirectamente el texto, y suelen hacer alusiones en cuanto al cumplimiento o no del canon aristotélico como una referencia significativa.

Lo antedicho marca la importancia de detenernos someramente en esta obra, donde Aristóteles trata de las características, de la trama y de la naturaleza de las partes que requiere un poema para ser bello. Aristóteles considera a la poesía -al igual que a otras artes- como una forma de imitación o mimesis, término que debe entenderse no como la copia fiel sino como una representación de la realidad. El origen de la poesía lo sitúa en la propia naturaleza humana, en virtud de la cual el hombre es una criatura imitadora, que aprende por imitación y que se deleita en la imitación y en la contemplación de los objetos imitados.

Según la manera de la representación, Aristóteles distingue a la **poesía épica (o narrativa)** donde el poeta puede alternar su narración directa con la que hace asumir a un personaje, de la **poesía dramática**, donde los personajes representan la historia como si se tratase de los hechos reales. Dentro del drama separa a la comedia que representa hombres comunes y acciones viles, de la tragedia, que representa personajes superiores y acciones nobles. Si bien esta última característica también es propia de la epopeya, Aristóteles considera que la tragedia es una forma más elevada de arte. Ya su sola lectura tiene la misma calidad que la épica, pero además puede incluir música y efectos escénicos que proporcionan más placer. Por otra parte, sostiene que la tragedia al concentrarse en un tiempo menor y tener una mayor unidad en la imitación que la epopeya -donde se desarrolla tal pluralidad de acciones que daría material para varias tragedias-, alcanza mejor el efecto poético. Más allá de estas distinciones, **la "Poética" se ocupa fundamentalmente de la tragedia:**

"Una tragedia ... es la imitación de una acción elevada y también, por tener magnitud, completa en sí misma; enriquecida en el lenguaje, con adornos artísticos /ritmo, armonía, música, verso, canciones/ adecuados para las diversas partes de la obra, presentada en forma dramática, no como narración, sino con incidentes que excitan piedad y temor, mediante los cuales realizan la catarsis de tales emociones" (1449b).

Para Aristóteles lo esencial de la tragedia es la fábula, trama o argumento, esto es la combinación de incidentes o sucesos acaecidos en la historia. Las más bellas tragedias son aquellas cuya fábula, imitando una **acción que es completa en sí misma**, combina incidentes, peripecias (cambio de un estado de cosas a su opuesto) y reconocimientos (cambio de la ignorancia al conocimiento). Estos **incidentes deben ser necesarios** o probables pero nunca inexplicables, y aparecer en un **orden de principio - medio - fin**, que presente una complicación y su desenlace. Es importante señalar además que para Aristóteles:

"El espectáculo, aunque una atracción, es lo menos artístico de todas las partes, y tiene escasa relación con el arte de la poesía. El efecto trágico es por completo posible sin una función pública y sin actores, y además la puesta en escena del espectáculo es más un problema de la técnica escenográfica que de los poetas" (1450b).

Si bien la tragedia es sólo una de las formas del drama en la preceptiva aristotélica, al ser la más desarrollada en la "Poética" se torna en un modelo fundamental para el teatro. A nuestros efectos interesa recuperar esquemáticamente algunas aristas que estimamos fundamentales⁶. Por una parte, el teatro así entendido se basa en lo que se denomina **ilusión teatral**: la producción de un efecto de realidad mediante convenciones que hacen que la representación se confunda con la realidad misma. Este teatro ilusionista opera en el espectador generando su **identificación con el personaje**, haciéndole imaginar que es el personaje representado. La experiencia del temor y la piedad, llevan al público a la catarsis, descarga afectiva en la que se purgan las pasiones y se alcanza el goce estético.

Los mencionados tópicos de la ilusión, la identificación y la catarsis, y los vínculos entre ellos, están llamando la atención sobre la naturaleza de la realidad escénica y su relación con la realidad social, sobre los procesos que genera en el espectador, sobre el placer artístico y la funcionalidad del teatro. Nuestro interés por subrayarlos radica en ello y en que han dado lugar a muchas controversias de larga data que como se verá persisten en el teatro de hoy⁷. Así, por ejemplo, la propuesta de un teatro anti ilusionista que mostrando sus principios constructivos revele su naturaleza teatral, las intervenciones e interrupciones de quiénes se proponen generar un distanciamiento que rompa la identificación del espectador, las búsquedas de comunicación con el público o de formas que propician el compromiso social, en contraposición con la descarga afectiva individual.

Por otro lado, para la normativa aristotélica el teatro es un arte debido a su **raigambre literaria** y a sus cualidades como literatura, la palabra es su principal artificio. La forma

⁶ Para esta conceptualización del teatro aristotélico nos basamos en los desarrollos que presenta Patrice Pavis (1983).

⁷ Jean Duvignaud, analizando los 'mitos e ideologías dramáticas' durante el siglo XIX europeo, plantea las tensiones y confluencias entre un teatro tendiente al naturalismo y el realismo y otro más volcado al simbolismo (1966:400 y ss.). En sentido similar Richard Sennet, refiriéndose al caso francés, plantea la controversia hacia fines del diecinueve entre el Théâtre-Libre dirigido por Antoine orientado hacia la verosimilitud y el Théâtre d'Art dirigido por Paul Forté más próximo al simbolismo (1978:239).

teatral es **dramática y no narrativa**, es decir no dispersa en una multitud de acciones relatadas por el poeta, sino concentrada en una única acción representada por personajes. La trama de los sucesos que jalonan esta acción responde a la **causalidad** de cada hecho con su antecedente, a un **orden lógico y temporal que debe ser verosímil para el espectador**. El teatro es un **arte del autor**, independiente de la pericia -artísticamente menor y por sobre todo técnica- requerida para la realización escénica y de su presentación pública, de modo que los actores y los directores ocupan un lugar secundario.

Sobre la base de esta concepción fundante pueden captarse mejor algunas conflictivas irresueltas y vigentes en el teatro contemporáneo. **La tensión existente en la graduación de los componentes dramático y épico (narrativo) en la obra teatral**, apuntando los partidarios de este último a producir la ruptura de la ilusión y la identificación, mediante la fragmentación de la acción, el montaje de secuencias narrativas autónomas, la intervención de un narrador o un coro, la inclusión de relatos. **La controversia acerca de si lo primordial es el texto dramático o el texto espectacular**, esto es, si el teatro es un género literario y la representación es su traducción escénica, o si el teatro es el espectáculo concebido como una entidad cuyo sistema de signos y su legalidad son independientes del texto. Asimismo, a nivel del texto **el requerimiento de una escritura linealmente desarrollada, verosímil y completa de la obra o el planteo de un guión poético sobre cuya base se inspira el montaje de una obra abierta**. Finalmente, a nivel del espectáculo, **la realización de un teatro de texto o de la palabra que la privilegia como lenguaje principal de la obra, o de un teatro gestual, corporal, o de imagen que enfatiza en otros lenguajes espectaculares**, como el manejo del espacio, el movimiento, la luz.

Se comprende que estas **confrontaciones tienen múltiples matices así como consecuencias en el lugar otorgado a autores, actores y directores en el teatro y son centrales en la transformación del arte escénico**. Por ejemplo, un teatro que privilegiara decididamente lo espectacular y el guión, negando importancia al texto dramático, fortalecería el papel de actores y directores a expensas de los autores. Nuestro interés es tener presentes estos elementos a los efectos de comprender la poética del off.

2. EL OFF EN SUS REALIZACIONES

El teatro off como buena parte del teatro contemporáneo se aleja del canon aristotélico hacia formas más simbólicas que miméticas, más teatralistas que ilusionistas. **Tiende a reemplazar la representación por la presentación, ignorar la unidad de tiempo-espacio-acción y la existencia de una trama causal, incluir sucesos inexplicables y poner el acento en el espectáculo. Procura indagar en la diversidad de signos y en los múltiples lenguajes puestos en juego en la escena, investigando las posibilidades expresivas de la teatralidad**⁸.

⁸ Fernando De Toro retoma la noción de teatralidad desarrollada por Roland Barthes: "Qué es la teatralidad? Es el teatro sin el texto, es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esta especie de percepción ecuménica de artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces, que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior". Desde esta perspectiva De Toro plantea

El off se caracteriza en general por expresar cierta **pérdida relativa de terreno de lo testimonial y del 'teatro didáctico', del 'teatro para pensar'** a partir del acercamiento a un teatro corporal y de imágenes y del cuestionamiento o el rechazo del texto previo y de la palabra. También por la búsqueda de obras abiertas y de estéticas no naturalistas, por la mezcla de estilos, géneros y convenciones, por la recurrencia al humor y a la parodia, por el énfasis en los aspectos lúdico y ritual del teatro, por la utilización de espacios escénicos reducidos y el empleo de accesorios. Asimismo por el redescubrimiento y apropiación de técnicas teatrales y extrateatrales para el entrenamiento psicofísico del actor procedentes de Oriente⁹. Expresa además un **corrimiento del discurso moderno de la rebelión utópica, el universalismo, la subjetividad y el estilo, hacia las nociones postmodernas del juego incausado, la discontinuidad, la interculturalidad, la fragmentación y el pastiche**¹⁰.

Retoma -a veces sin decirlo y otras sin saberlo- la herencia vanguardista de los sesenta, pero refiere a todo el teatro anterior y a las prácticas teatrales contemporáneas, citándolos o revisitándolos, y recupera la tradición de artistas populares locales como Pepe Arias, Luis Sandrini, Niní Marshall, Pepe Biondi, Alberto Olmedo. Recurre a múltiples técnicas -la improvisación, el clown, los zancos, la acrobacia, el canto, la danza- que se vuelven parte de la formación de los actores y se fusionan en los espectáculos. Sus marcas fundamentales son la reivindicación de las figuras del director y el actor en detrimento de las del autor y el maestro, el lugar orientador del director, la importancia concedida al entrenamiento del actor y a la improvisación, la creación colectiva a partir de grupos, la convocatoria de un público limitado.

Los artistas actuales más aludidos por los actores de nuestro caso como sus **referentes teatrales** son en la generación adulta Raúl Serrano, Agustín Alezzo, Carlos Gandolfo, Augusto Fernandes, Francisco Javier, Rubens Correa, Lito Cruz, Alfredo Alcón, Alejandra

que "de hecho, toda la práctica contemporánea, desde Alfred Jarry hasta Eugenio Barba, pasando por Antonin Artaud, Edward Gordon Craig, Oskar Schlemmer, Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski, Peter Brook, intenta subvertir si no eliminar el texto dramático, intentando recuperar la *teatralidad* del teatro (perdónese la redundancia), eso es, recuperar el juego teatral, la dimensión lúdica, devolverle al actor su papel ditirámico y ritual, y realizar una producción significativa que se articula y se plasma en el texto espectacular" (1987:8, el resaltado es del autor). Cabe acotar que otros acercamientos a la teatralidad la conciben subrayando la importancia de los signos que percibe el espectador en relación a los emitidos por los actores, mientras que las concepciones más tradicionales consideran que surge fundamentalmente del mismo texto dramático.

⁹ Salama Benarroch (1993) expone las apropiaciones occidentales de prácticas orientales como los mapas chinos de centros de energía corporal, el yoga, las artes marciales del Zen. Señala que estas se inscriben en un transvasamiento más amplio, citando las vinculaciones entre el 'teatro de la crueldad' de Artaud y los danzarines de Bali, el 'teatro épico o de la distancia' de Brecht y el distanciamiento de la Opera de Pekín, el 'teatro pobre' de Grotowski o el 'teatro antropológico' de Barba y la disciplina tradicional del actor oriental, las técnicas de Meyerhold y el Kabuki japonés, el teatro de Gordon Craig y las máscaras teatro hindú de títeres y el No japonés. En sentido similar Revuelta afirma: "Stanislavski y Grotowski, qué es lo que hacen? Ir por Oriente y ver como son las técnicas de actuación del No, del Kathakali y finalmente, las ponen en función del arte teatral pero de otro contenido" (Azor 1988:81).

¹⁰ Como veremos más adelante, estas afirmaciones deben matizarse en tanto el off alberga creaciones de una gama enormemente vasta que incluye también didactismo, textualidad, naturalismo, géneros puros.

Boero, Inda Ledesma, Roberto Villanueva, Antonio Gasalla, Enrique Pinti, Norman Briski, Tina Serrano, Raquel Sokolowicz y en la generación intermedia Ricardo Bartís, Javier Margulis, Julian Howard, Enrique Dacal, Vivi Tellas, Batato Barea. Por supuesto no siempre se trata de menciones necesariamente positivas, hay cuestionamientos más o menos fuertes, pero las referencias negativas están inequívocamente destinadas a la televisión: Susana Gimenez, Jorge Porcel, Andrea del Boca y los 'galanes' en general. La televisión, el cine y la música, son también tópicos frecuentemente involucrados por los actores en relación a su desempeño artístico, en referencias que se diseminan de modo amplio.

El off guarda una particular relación con **el cine y la televisión**, por utilizar sus técnicas (plano, secuencia, repetición, montaje), por citar sus contenidos y su misma incidencia en nuestra sociedad. Retoma los recursos formales del cine en provecho de sus propias indagaciones¹¹. Se apropia distintamente de las imágenes de la televisión para mostrar su existencia, indagarlas o cuestionarlas. Ello tiene que ver con la presencia de la TV en la cotidianidad y su importancia como inserción laboral de los actores, inversamente también con que el off comienza a convocar a un nuevo tipo de actor que saliendo de la televisión, recurre al teatro para su mejor formación y para su validación ante la crítica. Pero lo fundamental es que **la expansión de los medios audiovisuales, el crecimiento de su presencia y el bombardeo de imágenes y teatralizaciones en la vida cotidiana, obligan a reformular el espacio social y los aspectos formales del teatro, obligan a plantear la teatralidad desde otras perspectivas.**

De aquí el interés supremo por el espectáculo, la indagación de la imagen y de lo corporal, la investigación de distintos lenguajes teatrales, la práctica de géneros puros¹², la búsqueda de nuevas relaciones con el público, la preocupación por la tradición y el lugar del teatro como arte, y la apertura a las nuevas tendencias internacionales. La Fura dels Baus¹³ de

¹¹ Susan Sontag refiriendo a las búsquedas artísticas en el contexto de la cultura de masas en Norte América, plantea al cine como una de las formas de arte más dinámicas y promisorias de la época, en contraposición al esclerosamiento y al intelectualismo de la ficción y el drama (1969:19-22). Desde la perspectiva europea, Duvignaud propone que si bien el cine "ha crecido en las bambalinas del teatro" también ha "obligado al teatro a *inventar su pureza*" y a "liberarse de su intelectualismo" (1966:451-452, la cursiva es del autor).

¹² Hacemos referencia al clown, el bufón, la máscara neutra, el melodrama, la tragedia. Sobre su influencia en los ochenta puede verse Pacheco (1994).

¹³ La Fura dels Baus es un equipo catalán que, como lo caracteriza Mirta Arlt, "desde fines de los '70 trabaja con la provocación de sensaciones, la casi, o total prescindencia del texto, a partir de su origen en el teatro callejero, y la utilización de espacios inéditos" (1995:46). Sus espectáculos, donde es fundamental la utilización del cuerpo, el desplazamiento en el espacio y la inclusión del espectador mediante la ruptura de la distinción escena - platea, pueden inscribirse en la línea de la performance combinando teatro, acrobacia, música rock en vivo, y utilización de medios audiovisuales. La Fura se presentó a sí misma con un Manifiesto Canalla que creemos de interés transcribir: "MANIFIESTO CANALLA / F.D.B No es un fenómeno social, no es un grupo, no es un colectivo político, no es un círculo de amistades afines, no es una asociación pro alguna causa. / F.D.B Es una organización delictiva dentro del panorama actual del teatro. / F.D.B Es el resultado de una simbiosis de diez elementos bien diferenciados y peculiares que se favorecen mutuamente en su desarrollo. / F.D.B Se aproxima más a la autodefinition de fauna que al modelo ciudadano. / F.D.B Es un teatro de conductas sin reglas y sin trayectoria preconcebida. Funciona como un engranaje mecánico y genera actividad por pura necesidad y empatía. / F.D.B No quiere saber nada del pasado, no aprende de las fuentes tradicionales y no le gusta el folklore prefabricado y moderno. / F.D.B

Barcelona, el teatro antropológico orientado por Eugenio Barba¹⁴, Le Théâtre du Soleil de Francia dirigido por Arienne Mnouchkine, el Sary Teatr de Cracovia conducido por Tadeusz Kantor, el maestro japonés Tadashi Susuki, son parte de una pléyade de referencias provenientes del exterior que atraen a los actores off, aunque no necesariamente encuentran eco en sus realizaciones.

Las influencias más notables en el off provienen de los grandes maestros del teatro occidental; los más usualmente mencionados por los actores de nuestro caso son Constantin Stanislavski, Bertold Brecht, Tadeusz Kantor y Eugenio Barba. Pero puede rastrearse la impronta de muchos otros maestros. Fernando de Toro (1990b) analiza las bases epistemológicas del trabajo del actor en este siglo y plantea como notas distintivas: la importancia otorgada al **entrenamiento del actor** (en Stanislavski, Meyerhold, Edward Douglas Craig, Jerzy Grotowski y Barba), el énfasis puesto en el cuerpo del actor y en sus movimientos así como la preferencia por un espacio reducido que concentre la acción y posibilite la **participación del espectador** (en Meyerhold, Craig, Oskar Schlemmer, Grotowski y Barba), el uso de accesorios como parte del juego teatral y la concepción del **espectáculo como ritual** (en Schlemmer, Grotowsky y Barba), la exigencia de una **ética del actor y el modelo del grupo como base para la creación y el desarrollo individual** (en Craig, Grotowski y Barba). Todos estos elementos son actualmente hallables en el off en mayor o menor medida y en algunos casos son ineludibles.

Es interesante marcar que De Toro entiende que ya en las tres primeras décadas de este siglo Stanislavski, Meyerhold, Craig y Schlemmer desarrollaron las bases epistemológicas del trabajo del actor dentro de la Modernidad. Recién en los 50, tras la guerra, Grotowski lleva a los límites ese paradigma y en la actualidad Barba lo clausura inscripto en una Postmodernidad que -a su entender- no inaugura una nueva fase sino que rearticula en forma epigonal los parámetros estéticos modernos (1990b:94). Volveremos sobre esta tensión entre modernidad y postmodernidad en el último acápite de este capítulo a fin de analizar la política cultural involucrada en la poética teatral off. Pero antes de hacerlo es conveniente profundizar en las propuestas estéticas de los actores off de nuestro caso en el período considerado.

El off no es un espacio homogéneo ni uniforme, su delimitación con el 'otro' teatro es imprecisa y variable, así como lo son sus configuraciones internas. Coexisten

Produce teatro mediante constantes interferencias entre sí de intuición - investigación. / F.D.B Experimenta in vivo. Cada acción representa un ejercicio práctico, una adecuación agresiva contra la pasividad del espectador, una intervención de impacto para alterar la relación de este con el espectáculo. / La Fura dels Baus"

¹⁴ El teatro antropológico es también conocido bajo otras denominaciones cual son 'antropología teatral', 'tercer teatro' y 'teatro de grupo'. Según el mismo Eugenio Barba "la Antropología Teatral es el estudio del comportamiento del ser humano que utiliza su presencia física y mental según principios diferentes de aquellos de la vida cotidiana en una situación de representación organizada. Esta utilización extra-cotidiana del cuerpo es aquello que se llama técnica" (1990:57/58). La expresión 'tercer teatro' refiere a "una corriente que no cabía clasificar entre las formas del teatro institucional 'noble' ni incluirla en el movimiento ya oficializado del teatro de vanguardia"; mientras que 'teatro de grupo' alude a su centramiento "alrededor de las relaciones intragrupales y del crecimiento técnico de los actores, tendiendo a la vez, una red de conexiones entre los grupos que apuntaba a fortalecer un movimiento internacional" (Valenzuela 1987:54/55).

formas incomparables como el teatro culto en salas, el teatro experimental, el teatro callejero, el teatro infantil en escuelas. Y también criterios artísticos disímiles: propuestas expresivas de riesgo, obras que recrean localmente las innovaciones tomadas del exterior, planteos que apropiándose de lo ya probado o consagrado apuestan a lo seguro, realizaciones que sin ser plenamente tradicionales ni rupturistas no tienen espacio en el otro teatro. Muchos criterios permitirían trazar distinciones internas al off: la temática propuesta (vg. 'teatro político'), los agentes (vg. 'teatro joven'), los espacios escénicos utilizados (callejero, salas), el grado de vinculación con el teatro oficial y comercial.

El teatro off permite múltiples clasificaciones en su interior¹⁵, y su fuerza radica en la capacidad de abarcarlas comprensivamente. De aquí las dificultades para plantear generalizaciones acerca de un fenómeno tan vasto, y para responder la pregunta por el off como alternativa estético cultural, considerándolo como un todo. Por ello, **entendiendo necesario especificar el espacio y los parámetros de la creación artística teatral off, optamos por elaborar un modelo de dos polos concebidos a la manera de tipos ideales que delimitan la gama de las realizaciones: el off reflexivo y el off de la imagen.** Nos basamos para ello en una serie de elementos formales, así como en su parentesco con tipos teatrales y en su vinculación con tendencias anteriores del teatro argentino.

El off reflexivo -asimilable al teatro de la palabra¹⁶- continúa al realismo crítico de los 60, mientras que el off de la imagen -próximo al teatro del cuerpo- se emparenta con el vanguardismo de esa década. Un mismo tipo incluye espectáculos muy distintos entre sí y con estas vertientes ocurre lo mismo que con el off respecto al teatro de la calle Corrientes: se traslapan. Los actores se han formado en las mismas escuelas, han participado en obras tanto de una como de la otra tendencia, las obras son a veces inclasificables y pocas remiten a formas puras.

El valor de los tipos ideales no radica en expresar una realidad concreta sino más bien en proporcionar herramientas para comprenderla. El carácter lógico que articula los tipos ideales y el carácter histórico al que hacen referencia, puede resultar en ocasiones contradictorio. Por consiguiente debe tenerse en cuenta que los tipos abarcan fenómenos disímiles entre sí y expresan contrastes nunca tan puros ni tan diáfanos¹⁷. El mérito de esta

¹⁵ Refiriéndose a las nuevas generaciones teatrales en los ochenta, Carlos Pacheco (1994:10) menciona la creación colectiva, la práctica de géneros puros, el teatro imagen, el teatro danza, el teatro de objetos, el teatro antropológico, el teatro callejero, el teatro de acción.

¹⁶ Vinculada a los problemas de la teatralidad, la distinción entre el teatro de la palabra y el teatro del cuerpo -también planteada como la distinción entre un teatro del texto y un teatro gestual, corporal, o de la imagen- recibió un tratamiento especial en el Encuentro de Estudiosos del Teatro (Buenos Aires, 15 al 18 de abril de 1987) que fue publicado en el BOLETIN del Instituto de Teatro (n° VI, 1989). Por su parte la revista ESPACIO de crítica e investigación teatral, dedicó un número especial (n° 6 y 7, 1990) a "la palabra en la teatralidad", donde se confrontan ambas orientaciones.

¹⁷ Enfrentado a la cuestión de distinguir géneros culturales en lo que denomina 'la cultura de la noche', Mario Margulis plantea los problemas ínsitos en el clasificar: "toda clasificación, supone una construcción artificial, un intento de igualar lo diferente, de reducir a un símbolo la variedad, la cantidad y la calidad que se ofrece a la experiencia. Por lo tanto, es como todas las clasificaciones, provisoria e imperfecta. Mas,

tipología es plantear distinciones que se enrajan con el teatro de las décadas próximo pasadas y se relacionan con las tendencias presentes, contribuyendo al avizoramiento de futuros desarrollos.

EL OFF REFLEXIVO Y EL OFF DE LA IMAGEN

El **off reflexivo**, más afín al teatro de la palabra, valora más positivamente el texto y la tradición teatral. Utiliza la palabra como lenguaje privilegiado (o cuanto menos no subestimado) sin dejar de poner en signo lo corporal, el espacio, la luz, el sonido. Tiende a lo narrativo en el sentido de contar o sugerir una historia con cierta continuidad espacio temporal, y consecuentemente causalidad, pero no excluye discontinuidades e indeterminaciones. En este sentido es un teatro de premisas más objetivistas y conceptuales respecto a lo real, que se aproxima a la tradición de las mímisis naturalistas y realistas como canon representativo, aunque sin serles necesariamente fiel. Las puestas tienen cierto aire de familia stanislavskiano o brechtiano¹⁸. Predomina el componente emocional y el acento en el personaje, sus motivaciones y su psicología. Pero no se trata de psicologismo, sino de que los caracteres presentan volumen y profundidad más que un tratamiento plano y/o esquematizado.

Pensamos en puestas como *El sur y después* (dir: José Bove), *Fedra* (dir: Alejo Piovano), *Cuesta Abajo* (dir: Rubens Correa), *El Padre* (dir: Alberto Ure), *Class Enemy* (dir: Lía Jelín)¹⁹. Hay en estas obras del off reflexivo una intriga, personajes y diálogos delineados. Las puestas se apoyan en textos previos o en su relectura, sin ser su traslación fiel al escenario. La palabra siendo un signo fundamental, no es excluyente y se apoya en el desarrollo de otros lenguajes espectaculares que interpelan al público. La mímisis es realista sin fanatismo o con visibles cuestionamientos, pero los descentramientos semánticos son referenciados por el anclaje a lo real. El espectador resulta involucrado por puestas en escena que pivotan sobre la tensión entre lo tradicional y lo innovador.

El **off de la imagen**, más próximo al teatro del cuerpo, apuesta a lenguajes espectaculares distintos de la palabra, la palabra en realidad es utilizada como metalenguaje. Tiende a no contar una historia y de hacerlo cuenta en forma muy abierta, frecuentemente en base a variaciones de un acontecimiento, con alteraciones espacio temporales y sin causalidad. Se desplaza del objetivismo conceptual hacia un conceptualismo subjetivo y volcándose a lo metafórico. La representación tiende al absurdismo o al tono fantástico de las

basada en fenómenos reconocibles, también es útil y necesaria para trascender la descripción trivial e intentar ingresar en algún nivel interpretativo" (1994:19)

¹⁸ Más adelante volveremos específicamente sobre las influencias de Constantin Stanislavski y de Bertold Brecht en el teatro que nos ocupa. Acerca de estos maestros puede verse Brabuskinas (1987), De Toro, F. (1990b), Delauro (1987), Gisbert (1987), Valenzuela (1986).

¹⁹ En la Introducción nos hemos extendido sobre la puesta en escena de *Cuesta Abajo*; en el punto 4. de este mismo capítulo caracterizamos las puestas de *Class Enemy* y de *El Padre*.

estéticas tentativamente llamadas no naturalistas y no realistas²⁰. Las puestas toman fuerte inspiración en el teatro de Tadeusz Kantor y Eugenio Barba²¹ y en aportes transdisciplinarios del teatro-danza, el cine, la historieta. Se apunta a la obra como totalidad, se quita al personaje su lugar central para convertirlo en un papel, una parte del conjunto de la que no interesan motivaciones ni emociones.

Pensamos en obras como *Amantissima* (dir: Susana Torres Molina), *Tango Varsoviano* (dir: Alberto Félix Alberto), *Ritual de comediantes* (dir: Javier Margulis), *Sade Subte Show* (dir: Máximo Salas y Ricardo Holcer), *El esfuerzo del destino* (dir: Vivi Tellas)²². Con el off de la imagen estamos ante un teatro donde el autor tradicional desaparece y su autoría es reemplazada -y a veces ridiculizada- por la del director o la del grupo de actores. Lo espectacular está puesto en un primer plano centrado en el clima de las imágenes y en las distribuciones espaciales. La palabra está ausente, aparece como innecesaria, inservible o sospechosa, se muestra incapaz de referir a los acontecimientos. La obra no se estructura definitivamente en personajes ni en argumentos. El cuestionamiento -o la negación- del teatro se resuelven en la afirmación del lugar fundante del actor. Los personajes no son tales o son engranajes de la teatralidad. El sentido queda fluidamente librado al espectador, más orientado por la repetición que por el desarrollo de una historia.

ENTRE EL 'OFF DEL OFF' Y EL 'OTRO' TEATRO

El off de la imagen y el off reflexivo pueden concebirse como tipos de un continuo más amplio, entre el 'off del off' y el 'otro' teatro, extremos con los cuales las propuestas estéticas del off muchas veces se superponen, pero donde tampoco terminan de confundirse. Parte de su influjo se cifra a nuestro entender en la capacidad de absorción de nuevas propuestas y de mantenimiento de la tradición. Los cruces dentro y fuera del off, sus apropiaciones, sus mezclas y sus metamorfosis, le confieren una plasticidad y vitalidad que conforman un capital cultural de alto potencial estético en el campo del teatro. Son precisamente estos procesos los que hacen necesario detenernos en esos límites difusos y cambiantes que dan peculiaridad al off.

El '**off del off**' es una categoría que los actores suelen utilizar para referirse a algunas obras o grupos como ejemplo de lo que es el off en abierto contraste con Corrientes. Es en buena medida el teatro que les asombra a ellos mismos, el 'underground' que exaltan los medios, el que logra épater le bourgeois. Sin embargo, más allá de su autenticidad puede considerarse como un 'off de exportación' ya que se trata de casos puntuales y ajenos a la experiencia habitual de los actores del off, que es mucho menos transgresora, así como menos

²⁰ Con respecto a los problemas de la práctica teatral y los contrastes naturalismo - realismo / no naturalismo - no realismo - absurdismo, véase Anaine (1987), De Toro, F. (1990a), Valenzuela (1986).

²¹ Volveremos más adelante sobre estas influencias. Al respecto véanse los mismos Barba (1988 y 1990) y Kantor (1986 y 1991), así como los trabajos de Seibel (1988) y Valenzuela (1987, 1989 y 1991).

²² En la Introducción nos hemos extendido sobre la puesta de *Amantissima*; en el punto 4. de este mismo capítulo caracterizamos las puestas de *Tango Varsoviano* y de *El esfuerzo del destino*.

exitosa. Es interesante que estos casos sean invocados como representativos del off, cuando a la vez resultan excluidos por la misma categoría con que se los designa. Ello da cuenta de la pretensión de marginalidad y su implícita reivindicación por parte de los actores off, sobre la que volveremos más adelante²³.

El off del off puede interpretarse como el extremo del off, pero también como lo que ya está fuera de él y cuasi integrado por su pronto acceso a salas comerciales e instituciones oficiales. La televisión misma propicia el consumo de este teatro 'under' o 'subte' (por subterráneo), si no incorpora directamente grupos o actores dentro de un collage de otras ofertas²⁴. **Sus planteos estéticos lo acercan al off de la imagen en el sentido de la inexistencia de una historia y el énfasis en la actuación no psicológica, pero está más volcado a la práctica transdisciplinaria, el clown, la acrobacia, el varieté, el show y la performance**²⁵. Aquí más que en obras pensamos en términos de grupos como las Gambas al Ajillo, Los Melli, Los Vergara, la Organización Negra, porque este sí es un teatro de grupos conocidos y convocantes como tales, más allá de sus realizaciones puntuales. A fin de ilustrar las realizaciones del off del off -teniendo en cuenta que su variedad estética es muy amplia y que en la Introducción caracterizamos un show del primero de los grupos mencionados-, hacemos ahora referencia a otro espectáculo que tuvo fuerte repercusión.

Nos referimos a *La Tirolesa/Obelisco*, un espectáculo ofrecido por La Organización Negra en el Obelisco situado en la Plaza de la República, pleno centro de Buenos Aires, espacio emblemático de la ciudad y de la Nación. Algunas sogas que penden del Obelisco y de varias estructuras tubulares de 50 metros de altura situadas a ambos lados del mismo, sistemas de fuego, lluvia artificial y disparador de humo conforman el dispositivo escenográfico. Los actores trabajan con el torso descubierto, con bermudas y zapatos negros y arneses ergonómicos. La acción transcurre en las paredes del obelisco y entre los andamios circundantes donde pueden verse los cuerpos que trepan, que bajan, que oscilan, que se aproximan y se distancian en el aire. La iluminación, la música y los efectos especiales mencionados agudizan las sensaciones y las emociones del público. Según dice el lujoso programa *La Tirolesa* combina música, actuación y andinismo en un ejercicio de montaña que

²³ Nos ocupamos más extensamente de la cuestión de la 'marginalidad' de los artistas y del off en el capítulo "Fronteras en el off".

²⁴ Así por ejemplo La Organización Negra cerró la programación anual de espectáculos al aire libre ofrecidos por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires en la Navidad de 1989 con *La Tirolesa/Obelisco*. Los Vergara, conocidos por sus graffiti callejeros, se presentaron en televisión en el programa de entretenimientos dirigido por Moria Casán, promocionando su espectáculo en el Piccolo Teatro sobre la Avenida Corrientes. Las Gambas al Ajillo, se presentaron en el programa de Antonio Gasalla y una de sus actrices se integró durante varios años en forma estable al elenco del mismo. Esta práctica se ha vuelto todavía más habitual en el momento presente, donde la televisión ha incorporado la transgresión como uno de sus lenguajes. Entendemos estar aquí ante la "contradicción del arte moderno" señalada por Baudrillard "de pretenderse negatividad, crítica, innovación y superación perpetua, y de ser, inmediatamente o casi, asimilado, recibido, integrado, consumido. ... el arte no impugna ya nada, si es que alguna vez lo ha hecho. La rebelión ha sido neutralizada, la maldición 'consumada'" (1995:119).

²⁵ Sobre la práctica transdisciplinaria en el teatro argentino contemporáneo puede verse Sagaseta (1990), Trastoy y Chicote (1986).

no busca contar ni sugerir una historia, sino producir sensaciones y espectacularidad visual²⁶. Los elementos utilizados no tienen sentido narrativo ni alegórico alguno, sino que responden a requerimientos funcionales. Los actores mismos prefieren denominarse 'modelo vivo' para subrayar lo corporal y el movimiento, evitando así el énfasis psíquico que el término actor supone. El programa también incorpora un curriculum de La Negra donde se reconstruye su paso por el teatro El Vitral, la disco Cemento y varios centros culturales públicos, hasta llegar a este espectáculo organizado por la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Buenos Aires y auspiciado por tres compañías de seguros.

De acuerdo a todo lo expuesto entendemos que el off del off marca un umbral significativo para el off en tanto espacio de consumación de la pronosticada 'muerte del teatro', que los actores atribuyen a su tradicionalismo, su incapacidad de movilizar al espectador, de integrarse a la vida. Ello también se sintetiza en el diagnóstico mortal por las connotaciones que tiene para los actores- de que 'el teatro actual es aburrido'. De aquí que el grupo liminar Clu del Clown aunque reivindica el teatro y es eminentemente teatral, pone en escena una *Historia del teatro* (sic), jugando con las expresiones 'teatro' y 'te harto', es decir 'te aburro'. Pero otros grupos dicen que no hacen teatro, o como los integrantes de La Negra ya no se reivindican como actores²⁷. Sin duda esto llama más la atención sobre la vitalidad y la renovación de las prácticas teatrales que sobre su posible desaparición. **Este off del off es un espacio de referencias cruzadas intensas con el off, pero al que pocos actores se abocan pues aunque les impacte estéticamente, sus horizontes concretos son más próximos al 'teatro serio' que a la 'muerte del teatro', apuntan más a las salas oficiales y comerciales que al under.**

²⁶ Vale la pena transcribir una parte del programa de este espectáculo: "*La Tirolesa* es un ejercicio montañés realizado en un ámbito urbano en el que se sintetizan tres disciplinas: la música, la actuación y el andinismo. Dadas sus características escénicas, el espectáculo, puede ser representado en distintos ámbitos de la ciudad. El proyecto *La Tirolesa/Obelisco* es la adaptación de este trabajo a un espacio central de la Ciudad, con el objeto de lograr una máxima cobertura visual. Con *La Tirolesa*, no contamos una historia, ni tampoco la sugerimos. Solamente producimos sensaciones. Buscamos la incidencia formal, la emoción pura, la activación del espacio escénico. *La Tirolesa* posee un tiempo de expectación, que quizás tenga que ver con la dimensionalidad, con lo atmosférico, con lo gravitacional. Los elementos que utilizamos: el cuerpo, el fuego, el agua, no responden a una alegoría pre-establecida, sino a necesidades funcionales de nuestro trabajo. Por eso su utilización es gratuita, casual, y sólo se orienta a producir efectos, no una narrativa. Nos interesa lo que el ojo ve, lo que la oreja escucha, atendemos a la mirada sin explicaciones. *La Tirolesa* es una serie consecutiva de descensos y desplazamientos aéreos desde distintas alturas y lugares del espacio escénico. Esta relación aire-tierra le confiere a nuestro trabajo un carácter en que el funambulismo, basado sobre todo en técnicas de escalada de alta montaña, se constituye como sustento de las acciones que realizamos. A diferencia de trabajos anteriores (*UORC*) donde la médula escénica de accionar teatral era la fricción con el espectador, en *La Tirolesa* se busca la espectacularidad visual, diferenciando netamente dos espacios, el aéreo (espacio de los modelos vivos o actores) y el terrestre (espacio de los espectadores)". Asimismo es interesante señalar que en el curriculum de La Organización Negra que integra el programa, se hace referencia explícita a la influencia de La Fura Dels Baus en los trabajos del grupo.

²⁷ En un artículo sobre La Organización Negra, Pacheco cita expresiones del grupo, donde es interesante observar la difusa, cambiante y controvertida frontera entre teatro y no teatro: "para mucha gente lo nuestro no es teatro, porque no se siguen determinadas pautas establecidas, pero nosotros nos consideramos un grupo de teatro y fundamentalmente nos interesa que lo que hacemos resulte un aporte al teatro. Es cierto que tomamos muchas influencias del teatro, pero las reciclamos de acuerdo a nuestras necesidades" (1990:124).

El teatro oficial y el comercial, como ya dijimos, es un espacio de teatro más tradicional en tanto representa gustos más asentados en el público. Pero el teatro oficial no sólo es teatro costumbrista, clásicos nacionales o universales y novedades cultas internacionales, ni el teatro comercial es únicamente superproducciones, teatro de bulevar, comedias blancas. Por otra parte, estas especies teatrales pueden ser producidas con alta calidad en la selección de materiales y en la composición artística. Los actores del off reconocen que en ambos ámbitos se realiza 'teatro serio' y 'buen teatro'. Son precisamente estos tipos de teatro los que otros -o los mismos- actores del off rechazan al diagnosticar la 'crisis del teatro' o la 'muerte del teatro', reivindicando el 'teatro malo'. Se trata de un teatro que reniega de la tradición y las convenciones teatrales, cultivando un deliberado descuido.

En algunas obras, el rechazo a los maestros y la enseñanza dramática alcanza un espacio implícito, decodificable sobre todo por la gente de teatro que integra el público, cuando no se vuelve explícito. Así, en la puesta de *Tangogro*, sin relación clara con la intriga, una de las actrices emite un grito que es un ruego "No, clase de teatro, no!". Otros, como el grupo La Víbora Amarilla, con su mismo nombre se burlan de las cábalas institucionalizadas entre los actores que impiden mencionar al reptil y al color, que en el ambiente teatral se considera traen mala suerte. Esto llama la atención sobre los lazos y los espacios comunes del off con el 'otro' teatro. **Aunque se distancian por el espacio físico utilizado, el monto de la producción, los costes por derechos de autor, los reconocimientos institucionalizados por la crítica, el público que las presencia, muchas obras que se presentan en el teatro oficial y el comercial, son perfectamente compatibles con el off en sus parámetros estéticos.** Nos detendremos en dos obras en particular para explicar más concretamente de que estamos hablando.

En *Acordate de la Francisca* el teatro se vuelve bidimensional. El escenario está armado con estructuras tubulares que lo dividen en cuadros, como la página de una historieta. Mesas, sillas y otros objetos están dibujados o son prácticamente planos. El vestuario está confeccionado en telas crudas pintadas, el cabello en gomaespuma. Los actores se mueven mecánicamente y congelan sus gestos, en un exigente trabajo corporal que persigue la estética del comic. La banda de sonido la acompaña con lugares comunes de la radio y la televisión. La obra gira en torno a los éxitos económicos de la Francisca que se fue a vivir a Nueva York, en contraste con los fracasos de sus familiares que se quedaron en el país y pasa revista al consumismo, la represión, la violencia y el machismo. Estructurada en situaciones breves altamente dramáticas conjugadas con un humor que distancia, procura propiciar una reflexión libre sobre nuestra historia, según dijera su autora. Esta, Marisel Lloberas Chevalier, joven y con una trayectoria previa de dos obras en el off, resultó galardonada con el Premio Mauricio Kohen 1987 de la Fundación Argentina, auspiciado por el Teatro Municipal General San Martín para autores jóvenes. La realización de la puesta en el Teatro Payró se debió a un convenio de coparticipación artística, económica y técnica iniciado en 1986 entre esta sala y el TMGSM.

Los criterios espacial y económico nos llevan a situar a este espectáculo dentro del teatro oficial, pero la trayectoria de la autora proviene del off. Por otra parte, los treinta y cinco años de vida independiente del Payró, los artistas que convoca y el carácter experimental de las obras allí puestas, hacen que -más allá del acuerdo con el ente público- los

actores visualicen este ámbito como afín al off. Finalmente, las convenciones de la obra, la estética de la puesta en escena no resultan disonantes con lo que venimos planteando del off. La importancia concedida al trabajo corporal, la ruptura con el naturalismo y el realismo en las actuaciones y la puesta en escena, particularmente visibles en la escenografía y el vestuario, el recurso a la cultura de masas y la fusión con otros géneros, son búsquedas habituales en el off.

La puesta en escena de *Yepeto* presenta una serie de conversaciones entre un profesor de literatura cincuentón y un joven, en rivalidad por una mujer. La amistad, el sexo y el amor, la juventud y la vejez, la literatura y la vida son sus tópicos principales. El pilar fundamental de la obra es el texto -escrito por Roberto Cossa con dosis parejas de poesía, de reflexión y de humor inteligente, y con un lenguaje coloquial, directo, que apela a la identificación del espectador- realzado por la interpretación de dos actores sólidos. En la puesta la figura de la mujer aparece solo como una imagen evanescente que ronda a los personajes y juega con sendos muñecos que los representan. La escenografía está compuesta por el mobiliario de una casa común y una mesa de café, con un extenso fondo de nubes que desrealiza el espacio. La obra se presenta en el Teatro Lorange de la Avenida Corrientes, sala de 500 localidades, independiente en sus orígenes, luego convertida en cine y ahora otra vez teatro. Roberto Cossa, formado en el teatro independiente y de reconocida trayectoria en la dramaturgia argentina, recibió el premio María Guerrero 1987 al Mejor Autor por *Yepeto*. Ulises Dumont, fue premiado con el María Guerrero 1987 y con el Moliere 1987 al Mejor Actor, por su personaje del profesor.

En este caso el criterio espacial y económico nos llevan a situar este espectáculo dentro del teatro comercial, sin embargo, tanto el texto como la puesta hubieran sido perfectamente realizables en el off. Los elementos llamativamente distintos eran la amplitud del teatro, el programa de estilo Corrientes en su formato y diseño publicitario, el número y la composición del público. Pero el autor del texto es un referente fundamental del off reflexivo, la obra tuvo allí un caluroso recibimiento y los reconocimientos de la crítica repercutieron favorablemente en el off. La puesta, sin resultar disruptiva incluía elementos innovadores, como los juegos metafóricos con la figura femenina y los muñecos, el efecto de irrealidad de la escenografía, y un poco habitual desnudo masculino que, pese a la sencillez y naturalidad de su inclusión, generó reacciones oscilantes entre la diversión y el desaire. Indudablemente no todo el teatro oficial y comercial, ni siempre, realizan este tipo de propuestas a que venimos aludiendo. Pero a nuestro entender la poética de las obras no constituye un límite claro, distinto e infranqueable con el off. Muchos actores lo saben y algunos lo dicen abiertamente, pero a la vez y con más fuerza tienden a negarlo y a mantener el subrayado de la diferencia con el otro teatro.

En este sentido lo off es una identificación adoptada y negada, manipulada según el contexto y el momento, que permitiría múltiples clasificaciones en su interior, pero que precisamente, al abarcarlas comprensivamente pasa a ser fundamental. El off se superpone parcialmente con todo el teatro de espectáculo, aunque diferenciándose en tanto que teatro de arte -lo cual no quiere decir que en todos los casos lo sea-. En el discurso o en la práctica, antepone la indagación a la mera producción del efecto o dispone las capacidades del dominio técnico para sostener el espacio de la experimentación estética, cuestionando sus soluciones habituales y replanteando los problemas previamente existentes.

A la vez el off no descarta de plano las convenciones dramáticas sino que se enmarca en ellas a la luz de la tradición teatral y en un contexto definido cuanto menos como de 'crisis del teatro', procura erigirse en el representante del 'buen teatro'.

3. ALGUNAS NOCIONES OFF ACERCA DEL TEATRO

Seguidamente presentamos algunas nociones acerca de la teoría y práctica del teatro en el off Corrientes, haciendo mínimas referencias a los dos tipos arriba señalados -el off reflexivo y el off de la imagen- y teniendo presente una vez más su diferencia con las otras formas de la actuación. Las ideas teóricas y prácticas, así como las prácticas teatrales que pautan la creación y la representación teatral en ese ámbito, no presentan un carácter sistemático consistente y cerrado. Hay distintas tradiciones teóricas teatrales en las que abrevan los actores, convergencias y divergencias entre las mismas, diferentes lecturas y puestas en obra. Pero existen **tópicos comunes que, sin conflictos significativos con las variaciones o las posturas opuestas a las que subsumen, establecen los parámetros de la poética off**. Es en el marco de estos conocimientos específicos de los actores y conformadores de la materia teatral que se producen los espectáculos. En tal sentido estas nociones²⁸, tienen un valor de recurso no menos significativo que los medios materiales, por cuanto modelan los recursos inherentes de los actores que son los fundamentales en la creación dramática, permitiendo su comprensión, así como la del actor como instrumento.

Las nociones que nos ocupan pueden agruparse en cuatro postulados fundamentales: 1) el teatro es un arte universal de carácter ritual y popular, 2) el teatro es una supervivencia artesanal en un mundo industrializado, y 3) el teatro es una expresión de la conflictividad social en compromiso con el público, 4) el teatro es una creación colectiva del director y los actores. Estas nociones forman parte de un acervo de los actores usual pero no imprescindible, tienen múltiples correlatos, se vinculan unas con otras sin mantener una consistencia lógica necesaria. Asimismo, debe señalarse una vez más que estas nociones no son patrimonio exclusivo del off sino que con distintos énfasis y matices se distribuyen en todo el campo de la actuación como ejes de las disputas internas. Pero en nuestra experiencia de campo en el off aparecen con el valor de consignas en torno a las que se instituye la diferencia y donde se expresan distintas visiones del mundo²⁹. En torno a estas confrontaciones y estos lindes se perfilan las identidades de los actores, de los grupos teatrales y del off como espacio artístico.

²⁸ Al hablar de estas nociones pensamos en términos de "*representaciones mentales*, es decir, actos de percepción y de apreciación, de conocimiento y reconocimiento en que los agentes invierten sus intereses y sus presupuestos, y de *representaciones objetuales*, en cosas (emblemas, banderas, insignias, etc.) o en actos, estrategias interesadas de manipulación simbólica que tienen en vista determinar la representación mental que los otros pueden tener de estas propiedades y de sus portadores" (Bourdieu 1992:112 n/traducción, la cursiva es del autor). En este sentido las representaciones son "enunciados performativos que pretenden que acontezca aquello que enuncian" (1992:118 n/traducción).

²⁹ Como bien sostiene Appadurai "el conocimiento técnico siempre está profundamente compenetrado con presuposiciones cosmológicas, sociológicas y rituales, las cuales son ampliamente compartidas. Los alfareros azande de Evans-Pritchard (1976), los campesinos colombianos de Taussig (1980), los fabricantes

EL TEATRO COMO ARTE UNIVERSAL DE CARACTER RITUAL Y POPULAR

"La primera experiencia del arte debió de pertenecer al mundo del encantamiento, de la magia; el arte sería el instrumento del rito (las pinturas de las cuevas de Lascaux, Altamira, Niaux, La Pasiega, etc.). La primera teoría del arte, la de los filósofos griegos, proponía que el arte era mimesis, imitación de la realidad". Susan Sontag³⁰

La afirmación de que el teatro es universal es uno de los tópicos más extendidos entre los actores off, quienes lo explican de maneras diversas y complementarias. En principio el teatro es **universal porque es una necesidad del hombre ya testimoniada en la magia, en la ceremonia religiosa, en el ritual**, cuya forma dramática es el origen generalmente reconocido del teatro³¹. También el teatro es universal porque supone el conocimiento de los elementos más primarios y más primitivos del hombre, de la totalidad de la condición humana, interesando así a todos los hombres. Y finalmente -aunque no por último- el teatro es **universal porque su componente más distintivo es el gesto, lenguaje corporal y elemental que comparten todos los hombres más allá de la palabra**³².

"No hubo período en la historia en que no hubiera teatro, es un universal de la cultura" (directora/autora, 50 años).

gawan de canoas de Nancy Munn (1977), los productores panameños de azúcar de Stephen Gudeman (1984), todos ellos combinan los aspectos tecnológico y cosmológico en su discurso productivo" (1991:61).

³⁰ Cfr. Sontag (1969:11).

³¹ Salama Benarroch (1993) plantea como la 'mimesis' aristotélica -que proviene del término 'mimēsthai' con que se designaba a los participantes en las danzas orgiásticas dionisíacas- fue perdiendo los elementos rituales del primitivo teatro griego y sobre esta base se erigió el teatro europeo. Con todo el predominio del realismo y del 'drama naturalista burgués' que asientan esta tendencia, se produjo tras el enfrentamiento con el elemento ritual de la Commedia dell'Arte renacentista y con el influjo trágico del romanticismo decimonónico.

³² Jean Duvignaud desestima la interpretación del teatro por sus orígenes religiosos difundida entre historiadores y sociólogos, a la vez que rechaza esa supuesta elementalidad implícita en el recurso a lo primitivo. Al respecto sostiene que "esta interpretación del teatro por sus orígenes se relaciona con las ideologías románticas sobre la pureza original de los 'primeros tiempos', que ha sustituido a la ideología del 'buen salvaje' y al primitivismo cuya historia 'acumulativa' sería una degradación. Cualquiera sea el valor (discutible por demás del método que pretende encontrar el origen de lo complejo en lo simple y que identifica lo simple con lo primitivo), de todas maneras, no se puede olvidar que la vida concreta del teatro, su práctica, se relaciona más con las experiencias actuales que con las arcaicas influencias venidas de un lejano pasado mítico" (1966:31).

"Lo teatral viene del hombre primitivo que hacía ritos mágicos para tener buena caza, buenas cosechas. Era algo de todo el pueblo. El teatro después se separó de lo tribal pero conservó la cosa ritual" (actor, 38 años).

"Mientras exista el hombre va a existir el teatro. El gesto es universal ..."
(actor, 38 años)

Como se anotó más arriba la tradición de los grandes maestros teatrales pone énfasis en lo ritual (Artaud, Grotowski, Barba) y en lo corporal (los mismos más sus predecesores Meyerhold, Craig, Schlemmer). Consecuentemente las técnicas de actuación implementadas en el off suelen subrayar la faz emotivo gestual en el actor: más allá de la palabra hablada, su propio cuerpo debe expresar modos de ser, de sentir y de pensar. En ocasiones esa expresividad está al servicio de la identificación del público, la común pertenencia propia de la ceremonia. En otras, debe generar distanciamiento en el espectador, ponerse precisamente en contra de esa comunidad que se descuenta que necesariamente provoca la presencia del actor en el escenario. A favor del teatro como ritual o en su contra, la connotación ceremonial permanece entre los actores como eje de su definición.

Tales abordajes expresivos del off se hallan en consonancia con diversas lecturas y aportes sobreimpresos a la base general establecida por las propuestas de Stanislavski acerca de las técnicas de la actuación y de Brecht sobre la puesta en escena. Estas fueron introducidas en el país en la década del cincuenta por el teatro independiente y se mixturaron en las versiones locales, cuyo influjo persiste. Stanislavski propugnaba por la plena identificación del actor con el personaje, y del público con el personaje. Procuraba producir una vivencia emocional ante lo representado y una catarsis individual en el espectador. Brecht por su parte, se planteaba interrumpir el proceso emotivo identificatorio con episodios de rechazo que motivaran la reflexión racional. Más que 'ser' el personaje, el actor debía 'mostrar' al personaje, enjuiciarlo, provocar un efecto de distanciamiento destinado a producir un compromiso con lo representado y una conciencia social en el público.

Aunque algunos de esos planteos parecen contradictorios puede mostrarse en nuestro caso su coexistencia no antagónica debida al tipo de formación que reciben los actores. En los dichos en el off se espera del actor que 'sea' el personaje antes que 'mostrarlo', se trabaja más con la identificación que con el distanciamiento, se privilegia lo emocional por sobre lo racional, pero en los hechos el componente brechtiano subyace y reaparece muchas veces, particularmente cuando se espera que la catarsis individual se relacione con un compromiso social más amplio. Como veremos más adelante, ello se corresponde con la noción de que el teatro es un arte social enraizado en un pueblo. Obviamente en otros casos eso tiene que ver con la negación de lo aprendido o con la adhesión a postulados de otros encuadres.

La universalidad también involucra al público que los artistas off identifican vaga y genéricamente con todo el pueblo que necesita del ritual y para el cual este se ejecuta periódicamente en el teatro. Es en este sentido que el teatro sería popular por su

propia naturaleza y por la necesidad ritual atribuida al espectador³³. Este criterio de lo popular, visiblemente muy amplio, trata más bien de una noción de popularidad³⁴, de aquello que gustan todos. Pero a la vez los actores entienden que en las circunstancias presentes el teatro ha dejado de ser popular.

"El público de teatro disminuyó mucho del 82 hasta ahora, ir al teatro dejó de ser popular y se ha transformado en algo de élite, pasó a ser síntoma de status" (actor, 38 años).

"Ahora el teatro es un arte de élite, no es un arte de masas. El público de teatro en Buenos Aires es como el que va a ver opera" (actor, 32 años).

"La gente ya tiene bastante con trabajar para comer y satisfacer sus necesidades, no tiene tiempo para otra cosa. Llega a la casa reventada y no quiere esforzarse, consume lo que le dan, ve lo que canal Nueve le da por mas basura que sea. La gente está acostumbrada a eso y si no se le dan a probar otras cosas se queda con eso, no puede elegir nada mejor porque no lo conoce" (director, 51 años).

Los actores consideran que si el axioma del teatro como género naturalmente popular no se cumple es por una distorsión circunstancial. Por una parte, el público potencial vive en condiciones socioeconómicas que no le permiten disfrutar del teatro: le falta dinero, tiempo y energía para hacerlo. Por la otra en lo cultural, la televisión carece de criterios artísticos y no fomenta un cultivo del gusto adecuado para propiciar el teatro. A la vez los actores consideran que el teatro mismo no alcanza a interpretar lo que el público quiere, endilgando a los autores esa responsabilidad, pero en líneas generales estiman que si el teatro es un fenómeno de élites, es sólo porque causas excepcionales lo han sacado de su cauce naturalmente popular.

La función del teatro

Vinculada a la satisfacción de necesidades originarias, la reelaboración de conocimientos primarios y la práctica artística de lenguajes supuestamente comunes (el gesto), la universalidad del teatro moldea lo que los actores del off mayormente consideran que **su función primordial es la creación de un hecho artístico.**

³³ "El público formaría un cuerpo, una unidad casi orgánica que los hábitos y los rituales pueden fijar. (...) el teatro no le da ninguna cualidad suplementaria, como máximo le ofrece la ocasión de expresar allí sus potencialidades y desplegar sus ritos" señala Guy Saez, criticando esta noción que a la vez que ignora las diferencias sociales y de gustos, opaca la voluntad de conquistar un público (1991:264 n/traducción).

³⁴ García Canclini (1992) critica la noción esencialista y cristalizada de lo popular como fijado a determinados sectores sociales, opuesto a la modernidad, concentrado en los objetos tradicionales. En tal sentido plantea que "la noción de popular construida por los medios, y en buena parte aceptada por los estudios en este campo, sigue la lógica del mercado. 'Popular' es lo que vende masivamente, lo que gusta a multitudes. En rigor, al mercado y a los medios no les importa lo popular sino la popularidad. ... la popularidad -adhesión a un orden, coincidencia en un sistema de valores- es medida y regulada por los sondeos de opinión" (1992:241).

"El problema está en cuál se piensa que es la función del teatro. Si se piensa que el teatro es una creación estética, un mensaje, un entretenimiento. Eso es algo que se está discutiendo mucho" (actriz, 28 años).

Estas atribuciones ponen en juego el enfrentamiento entre quiénes se sitúan del lado del teatro de arte y quiénes lo hacen del lado del entretenimiento. Entre los primeros se subsume una controversia menor, entre los que enfatizan los aspectos formales del espectáculo (la 'estética') y los que subrayan sus contenidos ideológicos más o menos explícitos (el 'mensaje'), pero esta nunca es tan enarbolada por los actores off como la que los opone al entretenimiento.

En su perspectiva el **hecho artístico** requiere actitudes y aptitudes especiales de parte del actor y del público y por ello el espectador debe ser educado, elevado en su 'cultura'. Los actores del off consideran el cultivo del gusto en el espectador como una necesidad paralela al requerimiento de formación e investigación técnico-expresiva en el actor³⁵. Sin este cultivo el gusto deriva del arte al **entretenimiento**, asociado a la mera utilización de fórmulas simples o probadas, a la replicación técnica, a la industrialización y comunicación en gran escala. Respecto al entretenimiento, los actores consideran que no se necesitaría nada: cada cosa y cada uno es simplemente quien es sin disposición diferencial, sin ruptura con lo cotidiano, sin cambios. En el entretenimiento, la forma puede ser el oropel que fascina con un brillo sólo exterior, el contenido puede ser la truculencia que atrae de por sí, el actor puede mostrarse a sí mismo ante el público y el espectador pasar su tiempo sin transformarse³⁶.

Pese a ello, los actores del off también tienen presente que "como decía /Bertold/ Brecht en el teatro lo primero es entretener y entretenernos" y es un tópico común la noción de que "lo peor para un actor es ser aburrido". Los actores están en este aspecto pendientes del público y así como hasta el espectador de la última fila debe escuchar el diálogo, también debe estar interesado en la obra, nadie debe aburrirse. Cuando un actor comenta que un espectáculo lo aburrió significa que ni siquiera es posible gastar críticas o continuar hablando de él. Además los actores creen que en este momento en particular la gente quiere cosas que la hagan reír y que quiénes saben hacer reír no son ellos sino gente de alta convocatoria en la televisión como Olmedo, Porcel.

³⁵ El requerimiento del espectador cultivado es una noción artística que como bien señala Duvignaud involucra un cálculo económico atento a las condiciones del mercado del teatro. "Evidentemente, el favor del público es la mejor suerte económica de un animador. Todavía es preciso que ese favor sea *a la vez* constante e ilustrado; constante para asegurar una permanencia, ilustrado para que su elección responda a la del director escénico" (1966:418 la cursiva es del autor).

³⁶ Esta concepción recuerda las elaboraciones de la Escuela de Frankfurt acerca de la industria cultural, con su correlato de estandarización y vaciamiento de los contenidos artísticos y de ausencia de toda trascendencia y crítica, al ceñirse a los objetivos de la acumulación capitalista. Como señala John B. Thompson, "Horkheimer y Adorno usaron el término 'industria cultural' para referirse a la mercantilización de las formas culturales ocasionadas por el surgimiento de las industrias de entretenimiento en Europa y Estados Unidos al final del siglo XIX e inicios del siglo XX" (1995:131).

"Ahora está en auge el humor, no es como pasaba en los setenta que todo eran cuchillos, lo que pasa es que esto es lo que la gente quiere en este momento" (actriz, 28 años).

No resulta casual que la búsqueda del público pase también por un acercamiento al humor aunque sin deshacerse de la creación artística. En consecuencia, esas apreciaciones **morigeran el menosprecio del entretenimiento y lo elevan como una función secundaria del teatro**. En cambio el entretenimiento es tenido como una función primaria de la televisión, de la mayor parte del cine y del teatro que no es 'verdadero' teatro, aunque no se excluye la posibilidad de realizaciones artísticas en ellos, sobre todo en el cine.

El lugar diferencial del teatro

Otro aspecto vinculado al tema de la universalidad es que los actores de nuestro caso reivindicaban al **teatro como la forma matriz** de la que surgieron las formas particulares de la actuación vinculadas al desarrollo de la técnica. Así, mantendría con ellas el tipo de vínculo que hasta no hace mucho se atribuía a la filosofía como madre de las ciencias. Esta **anterioridad** es interpretada como una superioridad del teatro frente a la actuación posibilitada por las nuevas tecnologías (cine, televisión, etc.). Ella está cimentada además por su supuesta **ubicuidad** al no depender de lenguajes orales particulares sino de gestos universales, y por su consistencia al dar satisfacción a una necesidad reputada como primigenia e insustituible de **comunicación directa**, no mediada entre el actor y el público³⁷. Ello contribuye a desvalorizar en tanto que transitorio el influjo de las formas vistas como más próximas al entretenimiento -televisión, cine y video- en la preferencia de los espectadores. Pero estas atribuciones no tienen tan en cuenta al público como a sus propios criterios acerca del actor y el teatro.

"La selección del actor de televisión no es exigente, cualquiera que maneje la técnica puede hacerlo aunque sea malo, eso en el teatro no sucede" (actriz, 25 años).

"Algunos dicen que es distinto un actor de cine, que un actor de televisión, que un actor de teatro, pero eso es un invento. Un actor es un actor haga lo que haga. El cine y la televisión tienen distintos códigos que el teatro, pero el actor verdadero puede hacer cualquiera de esas cosas, se adapta" (actriz, 29 años).

³⁷ Como veremos más adelante y dicho en términos de los actores 'el teatro es aquí y ahora', supone la presencia de actores y público en el espacio de la representación. El teatro según Duvignaud "provoca una protesta, una adhesión, una participación que ningún otro arte puede provocar, ni siquiera el cine de hoy, que no ofrece sobre el escenario la presencia carnal de los actores (1966:10). Pero -aun sin discutir esa pregnancia- es de destacar que "el teatro no tiene el monopolio de la intercesión carnal. Todo el espectáculo llamado 'viviente', así como la reunión deportiva, el encuentro con las estrellas en un escenario de televisión y las manifestaciones de masa, implican igualmente una encarnación" (Wallon 1995:74 n/traducción).

"En teatro el que trabaja bien es reconocido, el que se concentra en su trabajo es reconocido. Eso es una regla de oro, en eso hay una justicia total, el escenario es denunciador, nadie pasa inadvertido" (actriz, 37 años).

La universalidad del teatro se extiende al actor que este produce. El ideal off del 'buen actor', del 'verdadero actor', es el que puede actuar tanto en el teatro como en el cine o en la televisión, el que domina las diferentes legalidades que esos espacios presuponen. El buen actor es el que puede interpretar todos los papeles tengan o nó que ver con su personalidad, y aquel cuya expresividad no es una mera consecuencia de la mediación técnica de la cámara. 'Actor de cine', 'actor de teleteatro', etc. son categorías laborales, no artísticas, ya que la verdadera formación artística es la que proporciona el teatro. Esta creencia se ve favorecida por el hecho de que es una realidad que las instancias formativas de actores son las escuelas y los talleres teatrales públicos y privados. Sólo excepcionalmente es directo el ingreso y aprendizaje en cine y televisión.

EL TEATRO COMO SUPERVIVENCIA ARTESANAL EN UN MUNDO INDUSTRIALIZADO

"Cuando hacés cine, terminás una escena, te lamentás de lo mal que estuviste, pero ya está, no podés cambiar nada y así quedará por los siglos de los siglos. En cambio en el teatro tenés la posibilidad de experimentar, de buscar. Yo adoro el cine, claro, pero es como decía Michael Redgrave: comparar el cine con el teatro es como comparar el automóvil con un caballo". Graciela Borges³⁸

La noción común en el off de que el teatro es un fenómeno artesanal y no industrial, se relaciona con la recurrencia a lo primitivo del hombre y a lo popular, ya anotada. Como algo esencial e innato, todos los hombres llevarían dentro suyo y apenas escondidas las aptitudes y disposiciones necesarias para actuar, sólo se trataría de desarrollarlas. Junto a la consideración de que el trabajo del artista pesa notablemente más que su talento 'natural', los actores sostienen que el teatro es algo que puede hacerse con un instrumento al alcance de todos -el propio cuerpo- y con una técnica generalizada -recurrir a la propia naturaleza psicofísica- para el disfrute de todos³⁹.

³⁸ cfr. Suplemento Espectáculos, Artes y Estilos, diario Clarín, Buenos Aires, 7/12/95, p.3.

³⁹ Peirano se refiere a esta noción afirmando que "la idea de que cualquiera puede hacer teatro, que subyace en buena parte del movimiento teatral que se vivió en América Latina la década pasada, tiene una aplicación especial en este caso [alude al Tercer Teatro de Eugenio Barba]. Obviamente dicha idea intenta incentivar el uso del teatro como instrumento educativo y de dinamización cultural, pero busca además cuestionar las categorías y criterios estéticos tradicionales para evaluar los espectáculos teatrales. No es accidental que

A la vez, los actores del off creen que posteriores diferenciaciones sociales habrían apartado al teatro del alcance general, por el 'alejamiento del hombre de su propia naturaleza', por el embrutecimiento de la vida de las mayorías. En el artista se mantienen y expresan las condiciones para desarrollar la creatividad y emprender una cuidada elaboración que plasma en la obra de arte. Pero el teatro padece la 'marginación del artista', quien pasa a ser considerado peligroso al cuestionar el orden social injusto instaurado tras el abandono del sustrato primitivo original y común. Así, el teatro se convierte un fenómeno de supervivencias de ese mundo ideal perdido, una práctica artesanal que persiste entre los avances industriales. Este tenor residual del teatro tiene además un sesgo contestatario: se trata de una memoria que reclama por el restablecimiento de la igualdad natural y contra el confinamiento del teatro a ser un hábito de élites.

"El sistema capitalista produce todo en serie, pero el teatro es artesanal, por eso no camina" (actor, 38 años).

"Todo en el teatro tiene que ver con el momento. El teatro es aquí y ahora, no es como el cine o la televisión que se hace una lata y se pasa cuando sea, cada función es diferente" (actriz, 29 años).

Sin embargo el teatro es fundamentalmente en tiempo presente, para decirlo en términos de los actores, 'el teatro es aquí y ahora', implica la presencia carnal del actor en el escenario y del espectador en el ámbito de la representación⁴⁰. Ellos insisten en que **la mediación termina con el teatro, no se puede 'enlatar' como una película o una programación televisiva, no se puede ingresar en la producción y reproducción industrial en serie porque deja de ser teatro**. En consecuencia se trata de una pieza única, imposible de ser replicada en forma idéntica, imposible de ser conservada sin perder esas corporalidades distintivas y definitorias de su autenticidad⁴¹. Para los actores estas

Barba proclame con inocultable orgullo que su grupo, el Odin Teatret, se formó sobre la base de los postulantes que no fueron aceptados en la Escuela Oficial de arte dramático de Noruega" (1987:12/13).

⁴⁰ Extendida entre los teatristas, esta noción del teatro aconteciendo 'aquí y ahora' se vincula con la distinción trazada por los investigadores entre las artes vivientes y las de la comunicación: "la especificidad del teatro, aquello que lo diferencia respecto de las artes de la comunicación -es decir, la televisión, el cine-, las artes que utilizan la tecnología, reside en el hecho de que las artes que utilizan la tecnología no crean el espacio del otro" (intervención de Josette Feral en: BOLETIN Del Instituto de Teatro VI, 1989). Las negaciones a la tecnología, la reproducción, la mediación, la industria, connotadas en esta noción del teatro, tienen amplias consecuencias en el hecho artístico. "Incluso en la reproducción mejor acabada falta algo: el aquí y ahora de la obra de arte, su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra" planteaba Walter Benjamin (1987:22) al analizar la atrofia del aura en la época de la reproductibilidad técnica de la obra de arte.

⁴¹ Según sostiene Appadurai refiriendo a las mercancías de lujo "cuando se acorta la distancia entre consumidores y productores, la cuestión de la *exclusividad* cede su lugar a la *autenticidad*. ... Con el cambio tecnológico, la reproducción masiva de estos objetos se hace posible ... La única forma de preservar la función de estas mercancías en las economías de prestigio del Occidente moderno reside en enredar los criterios de autenticidad" (1991:64 la cursiva es del autor). En su trabajo sobre la autenticidad de las alfombras orientales, Spooner analiza "la naturaleza escurridiza de la autenticidad" cifrándola en el cruce de atributos objetivos, valoraciones subjetivas, elecciones culturales compartidas y mecanismos sociales de negociación de la autenticidad. Desde el punto de vista de los criterios subjetivos argumenta que "la

características le confieren superioridad al teatro como arte frente a las formas industrializadas de la actuación⁴².

Decir que la producción teatral es artesanal también expresa la situación de la práctica off al tener que plantearse desde la carencia de medios, la selección de los materiales con criterio ahorrativo, etc.. Los actores consideran que, no disponiendo libremente de medios, y ante la mercantilización y tecnificación industrial que tienden a masificarlo como entretenimiento, la artesanía es la única posibilidad de desarrollar el teatro como arte. El modelo que se plantea para el teatro es la producción de tipo artesanal, no sólo en confrontación con la producción televisiva o cinematográfica entendida como industria, sino además frente a las condiciones del arte 'verdadero' al que aspiran, implícitamente concebido como libre creación sin sumisión a las urgencias de la vida cotidiana. El aspecto positivo de esta carencia es que **la elaboración artesanal de su materia aleja al teatro de la técnica en gran escala y de la reiteración de fórmulas propia de las prácticas recreativas, obliga a la investigación artística**⁴³. Así, las condiciones artesanales de facturación dotarían al producto teatral de originalidad, singularidad y consecuentemente del aura de la obra de arte⁴⁴. Esta

autenticidad es vista como algo que: a) constituye una medida de calidad; b) requiere de un conocimiento especial para ser reconocida; c) no reside en la alfombra en sí misma, sino en la relación entre el tapete y el tejedor, y d) tiene a convertirse en una rareza con el paso del tiempo" (1991:276). Estos criterios coinciden con aquellos de nuestro caso que apuntan al desarrollo de la creatividad en el artista y que a la vez favorecen su encumbramiento, su propia segregación y la del teatro.

- ⁴² Como dijimos anteriormente el teatro no tiene el monopolio de la intercesión carnal. Pero además, como sostiene Saez, esta noción que privilegia la comunicación directa, incurre en el "psicologismo fácil del cara a cara" al desconocer al "arte como una red socialmente organizada" en conexión a la política en general y a la política cultural en particular (1991:265 n/traducción). Estos elementos resultan condicionantes y previos al vínculo entre ejecutantes y público establecido en el espectáculo, aunque puedan no ser fácilmente observables en él. Por otra parte, tampoco es posible ignorar el enorme influjo sobre las audiencias de formas de participación mediada electrónicamente, las que contribuyen a gestar nuevos hábitos de recepción y producción espectacular. Ello está atestiguado por el éxito de los programas televisivos que reciben cartas, llamadas telefónicas e incluso la presencia física de espectadores en móviles de exteriores y en estudios, y que se comunican a través de la cámara. En relación al cine, Paul Virilio sostiene que "la crisis actual de las salas de espectáculo cinematográficas no es resultado ... de la difusión a domicilio de las películas televisadas, sino que atraviesan una **crisis de la noción de representación ligada al impulso de 'lo directo'**. Un directo en 'tiempo real' que es el fruto del desarrollo de la videoscopía" (1993:149 n/resaltado). Es indudable que la co-presencia en el espacio es solo una de las dimensiones de la comunicación directa, dado que otras nociones y subrayados de lo directo han cobrado significación en los públicos.
- ⁴³ Es interesante anotar que pese a las habituales distinciones -tanto en teorías como en el sentido común- entre artesanía y arte, en este caso, ambas formas convergen sin diferenciarse. Por contra también interesa señalar, la resistencia a identificar producción general y producción cultural - pese a su asimilación a las condiciones del mercado- como sostén de la diferenciación entre formas comerciales y formas creativas (Williams 1982). Frente a la extendida noción que opone arte y artesanía, categorizando a esta última como práctica afiliada a la tradición, la utilidad, la reiteración de motivos, materiales y técnicas, Mara Sanchez (1996) analizando las artesanías urbanas muestra su sesgo creativo, no utilitario e innovador. Plantea también la tensión entre la libre creación y las constricciones que enfrentan los artesanos.
- ⁴⁴ Walter Benjamin ilustra el concepto de aura en el arte refiriendo al concepto de aura de los objetos naturales, entendida como "la manifestación irreplicable de una lejanía (por cercana que pueda estar). Descansar en un atardecer de verano y seguir con la mirada una cordillera en el horizonte o una rama que arroja su sombra sobre el que reposa, eso es aspirar el aura de esas montañas, de esa rama". La producción industrial tendiente a una reproducción técnica que elimina la singularidad, y el consumo de masas que propende a acercar

noción no deja de ser ideal toda vez que muchas obras no pasan de las buenas intenciones, en parte por la falta de medios que favorecen criterios más económicos que intra artísticos para resolver problemas, en parte por carencias de los propios creadores.

En el off lo artístico por excelencia es aquello que proviene de la investigación y ésta es posible a partir de una buena formación y de una actitud de permanente búsqueda, que lejos de entrañar naturalidad exige un trabajo creativo no siempre agradable.

"La gente imagina que se disfruta, pero la creación es algo tortuoso, angustiante. Hasta que encuentra el personaje uno sufre, tiene que reventarse para encontrarlo" (actriz, 29 años).

"Alguna gente toma el trabajo del actor como una cosa natural, pero lleva mucho esfuerzo y no se lo puede desperdiciar" (actriz, 37 años).

Los actores subrayan con frecuencia los pasos de su formación, valoran sobremanera las obras en las que pueden experimentar y descalifican a quienes abandonan la actitud investigativa y caen en la reiteración al adquirir experiencia o logros reconocidos. Su valoración del gusto propiamente artístico no reside nunca en lo natural, sino en **lo cultivado**; no estriba en lo inmediato sino en lo que requiere un **esfuerzo perceptivo**⁴⁵; no está en lo cotidiano, sino en **lo innovador**. Para ellos el verdadero arte es obra de los innovadores, por ello, supérstite y presente, el teatro es también una tensión al futuro. Pero esta tensión no queda sólo cifrada en la renovación formal del género, sino que se inscribe en la vida de la gente desde que se espera del teatro alguna dosis de compromiso social.

Como puede verse, tanto la concepción del arte, como este entronque de lo artesanal con lo artístico y la primacía de lo artístico fracturan el vínculo antedicho entre teatro y naturaleza más allá de lo admitido por los actores off. **Mediados por la formación y la investigación, el instrumento y la técnica del actor distan mucho de ser lo natural, lo originario y primitivo. El gusto del espectador, exigido a cultivarse en una percepción diferencial y en la innovación formal, no puede nunca ser un gusto inmediato al alcance de todos. Así planteado el hecho artístico, no parece que en la obra teatral haya nada de primario ni de necesario para todos.**

espacial y humanamente las cosas, son condicionamientos sociales que propician el desmoronamiento del aura (1987:24).

⁴⁵ Al respecto es interesante señalar las palabras del dramaturgo Mauricio Kartún: "la tevé ... le raja a la metáfora como a la peste: porque para ser receptor del discurso poético el telespectador debería encender un electrodoméstico que no responde a ningún control remoto: la imaginación" (1995:31).

EL TEATRO COMO EXPRESION DE LA CONFLICTIVIDAD SOCIAL EN COMPROMISO CON EL PUBLICO

"Un príncipe debe por añadidura mostrar que ama a los talentos ... Debe además, en los momentos adecuados del año, tener al pueblo ocupado en fiestas y espectáculos". Maquiavelo⁴⁶

La noción del teatro como una expresión de la conflictividad social en compromiso con el público, tiene que ver con que **el drama mismo es concebido como escenificación de un conflicto y como un espacio en el que siempre hay otros**. Los artistas del off sostienen que el público sólo percibe, sólo cree al personaje cuando cada actor está personalmente comprometido con él y ha trabajado correctamente con los otros actores-personajes su 'reconocimiento mutuo'⁴⁷. De manera similar, sólo cree al espectáculo cuando el director ha elaborado un lenguaje y ha dado un tiempo, un ritmo, un 'tono propio' a la obra. La puesta teatral, no pretende 'imitar la vida tal cual es', sino que se plantea en otras dimensiones que lo cotidiano. Sin embargo su fuente no es otra que la vida social, a cuya conflictividad refiere de una manera más o menos alusiva toda obra y por la cual es reconocida por el público⁴⁸. Si bien esta referencialidad es particularmente resaltada en el off reflexivo, no deja de estar presente en el off de la imagen. Lo mismo sucede con el compromiso, más planteado como tal en el primero y como empatía con el público en el segundo.

"El buen actor pone al servicio del buen texto su razón, su sensibilidad, su libido, su erotismo, su energía asumiendo un compromiso sin inhibiciones. /.../ el público es un amigo con el que uno tiene ganas de dialogar, decirle cosas que cuesta mucho decir, no es una entelequia" (director, 49 años).

"El teatro aparece en Grecia con la agudización de la lucha de clases. La conciencia colectiva toma conciencia de esa lucha social. El teatro surge como arte que se va a referir a la lucha social ... Como dice Bernardo Canals Feijoo el teatro sale de las entrañas, el teatro verdadero siempre pertenece a un pueblo, es teatro del pueblo" (directora/autora, 50 años).

⁴⁶ Fragmento de El Príncipe [1513], en Wallon (1991:9 n/traducción).

⁴⁷ En páginas que siguen de este mismo capítulo y en el capítulo "Fronteras en el off", trabajamos más detenidamente esta cuestión y transcribimos algunos testimonios al respecto.

⁴⁸ Gisbert sostiene que "para que se concrete el hecho teatral es imprescindible la aparición de uno o más sujetos, es imprescindible que este sujeto esté en algún lugar (la nada no existe) entonces es necesario un entorno. Para que este hecho literario además sea teatral, sea material dramático, tendrá que haber una situación conflictiva sino no será teatro" (1987:92). La enseñanzas de muchos maestros teatrales insisten sobre el carácter fundante del conflicto en el teatro y su referencialidad a la vida social. Al respecto Bourdieu sostiene que el teatro "incluso en sus formas más depuradas, sigue siendo portador de un mensaje social que no puede transmitirse si no es sobre la base de un acuerdo inmediato y profundo con los valores del público, con lo que éste espera" (1990:176).

El compromiso del actor con el personaje es a la vez un compromiso con el público, que se corresponde al postulado compromiso del teatro con la vida social presente. Interesado en la totalidad de la condición humana pero como arte del aquí y ahora, el teatro -según el off- debe exponer la conflictividad comprometido con la vida actual. Es propuesto como un arte social enraizado en un pueblo⁴⁹. Este énfasis particularista no se opone al universalismo antes anotado, ambos confluyen en atestiguar el compromiso del teatro con lo popular simbolizado en el público.

Ante los actores off el público aparece como un vicario del pueblo en el teatro, y el compromiso con el público comienza con el valor de la entrada que debe ser accesible para que todos puedan ver el espectáculo⁵⁰. Pero lo más importante es la calidad de la obra, su cuidada elaboración como una señal de respeto por la investidura del público, reputado como 'verdadero' juez de lo bueno y lo bello. Esto implica sobre todo autenticidad y una tensión a la verdad en todos los niveles. En el nivel de la relación del actor con su instrumento y su materia, en el de las relaciones con otros actores, en el nivel de las relaciones con el público, en el de las relaciones de la obra con sus referentes. Todo ello pone de manifiesto una asunción del teatro concebido como un servicio público y a la vez como un espacio de trascendencia y de redención del espectador⁵¹.

En contraposición a esto, el teatro comercial es considerado como escape de lo cotidiano sin compromiso, como mero pasatiempo y afirmación de status por parte de un gran público en relación impropia con el teatro. Es elusión o negación del conflicto, sin tensión a la verdad ni problematización de la propia práctica, rara vez es arte. Con fuerte componente de productos enlatados y extranjeros, con una remisión fundamental al raiting, reemplazando compromiso por sensacionalismo y entretenimiento, tampoco la televisión es el arte social que el off pretende.

La visión de lo popular para el off es amplia, abarcando nociones inconmensurables, ya que 'popular' es lo que denuncia, y es lo que conviene al pueblo, pero también es lo que le gusta a la gente, lo exitoso, y puede ser lo masivo. En la dinámica actores público, se considera como popular la denuncia por parte de los actores y el interesado aplauso de la misma por parte del público. Aún en el caso de que lo primero

⁴⁹ Es interesante señalar que esta misma concepción aparece en Duvignaud cuando afirma que "el teatro es bastante más que el teatro ... es un arte *enraizado*, el más comprometido de todos con la trama viviente de la experiencia colectiva, el más sensible a las convulsiones que desgarran una vida social" (1966:9 la cursiva es del autor). Por nuestra parte, consideramos que esta es una cuestión empírica, sujeta a condicionamientos históricos específicos y en modo alguno generalizable.

⁵⁰ Esta concepción, cultivada en el teatro independiente, es correlativa de los ideales del teatro como 'servicio público' del *'théâtre du peuple'*, donde se promovía la "supresión de propinas y de localidades numeradas, tarificación homogénea y barata, mantenimiento de la comunicación luego del espectáculo" (Saez 1991:267 n/traducción).

⁵¹ "La ideología y los mitos son un rasgo particular del teatro moderno; significan al mismo tiempo un esfuerzo para utilizar el teatro como instrumento capaz de actuar sobre grupos heteróclitos de las sociedades industriales y una tentativa por dar una imagen de la persona humana coherente y total. ... Ninguna otra sociedad es tan ideológica como esta, precisamente a causa del carácter prometeico de los mitos que actúan a través de la creación" (Duvignaud 1960:415).

efectivamente acontezca, lo segundo no se descuenta como algo necesario. Por otra parte, e inclusive tomando por buena la relación vicariante entre pueblo y público, el crecimiento - sobre todo en el off de la imagen- de la noción desencantada de que el lugar del público quizás sea inevitablemente pasivo, contribuye a desarmarlo como colectivo activo y a construirlo como mero espectador⁵². Parecería que el público se difumina en el horizonte de expectativas del off y se pauta un vínculo de aislamiento y disgregación de la relación dialógica que el escenario propone⁵³.

Lo popular suele quedar en el deseo de los actores -aún en el anotado sentido de 'popularidad'-, a veces también el público esperado, y sin público no se produce el reconocimiento indispensable para que una función teatral se convierta en una obra artística. Por ello el off, que procura afianzar sus propuestas estético culturales en contraposición al teatro tradicional y al teatro de bulevar, vive en un perpetuo desafío consigo mismo. **El 'teatro dentro del teatro', las frecuentes referencias tendientes a problematizar las condiciones y códigos de la propia práctica, dan cuenta de esa búsqueda artística hacia el arte y la vida. El problema es que a la vez dificultan su reconocimiento, convocando sólo a los iniciados y dejando fuera a los no iniciados en el teatro de arte. Esta circunstancia deja pendiente de resolución la tensión fundamental entre el arte y lo popular en un género que se autopostula como naturalmente predispuesto a serlo y en un movimiento que se propone originar cambios significativos en el campo teatral.**

EL TEATRO COMO CREACION COLECTIVA DEL DIRECTOR Y LOS ACTORES

"El pintor piensa en pintura". Paul Cezanne⁵⁴

La dramaturgia de los hacedores

Tradicionalmente el teatro respondía a textos dramáticos o a adaptaciones dramáticas de textos narrativos. Se esperaba de la puesta teatral una fiel realización del texto, según las indicaciones del autor, la traducción al lenguaje escénico del director y la actuación de los

⁵² Douglas y Isherwood proponen distinguir en el campo del consumo "dos tipos de servicios: los profesionales, pagados con dinero y que pueden ser clasificados del lado del comercio, y los personales, recompensados en especie y de ninguna otra forma. En el campo de los servicios personales, libremente ofrecidos y recibidos, se pone en práctica un juicio moral sobre el valor de las personas y de las cosas" (1990:74). Pensamos que concibiendo el aplauso del público en esta perspectiva, su remisión a un lugar pasivo expresa el quiebre del intercambio.

⁵³ Es importante señalar que esta circunstancia no se restringe al off y es extensiva a múltiples formas teatrales. Al respecto Robert Brustein sostiene que en el drama moderno "aun el programa más materialista adopta la forma de una salvación metafísica ... /pero/ falla al querer construir su iglesia, y registra este fracaso con una actitud creciente de desesperación. También se expresa ese fracaso en una actitud creciente de retraimiento. El drama comienza asumiendo las características de un arte privado ... /con/ la ruptura del dramaturgo con su auditorio, y su indiferencia ante las reglas dramáticas vigentes" (1970:23).

⁵⁴ Citado en Gauthier (1996:187 n/traducción).

actores. De hecho buena parte del teatro 'del centro' sigue estos criterios. En el off Corrientes todos esos pasos quedan subvertidos por concepciones que entienden a la obra no como algo precedente sino como el producto resultante de la creación colectiva⁵⁵, del trabajo conjunto de actores y director.

El texto previo desaparece o pierde su poder ordenador para transformarse en un orientador del drama. El drama, entendido como una estructura conflictiva, puede centrarse en conflictos que eran subsidiarios en el texto. No necesariamente se siguen las indicaciones escenográficas, de luz, de actuación dadas por el autor. **En muchas ocasiones el texto es el punto de llegada de una búsqueda estética grupal y el autor es un colectivo o un depurador de la labor común.**

"El texto es uno de los lenguajes. La puesta en escena tiene una textualidad que es distinta de la del texto y hay que respetarla" (autora, 38 años).

"El teatro es una creación muy colectiva. Muchas veces pasa que los actores son los que elaboran el texto. No todos, pero actores dotados para eso improvisan y largan textos hermosos que el autor después presenta como propios. No siempre, claro está" (actriz, 37 años).

En diversa medida esto evidencia la valoración preponderante en la actualidad de la puesta en escena, del arte de los actores y más que nada del director por sobre el del autor. No es algo exclusivo de los actores off, tiene que ver con las influencias de los grandes maestros del teatro de este siglo anotadas más arriba. También guarda correspondencia con algunos tópicos del debate contemporáneo de críticos e investigadores teatrales aquí y en el exterior. Nos referimos al cuestionamiento de que el teatro sea fundamentalmente un género literario, el acento en la distinción entre el texto dramático y el texto espectacular, la preocupación por los lenguajes no verbales del espectáculo, el interés por registrar, conservar e historiar las puestas en escena⁵⁶. A los investigadores les ocupan dos focos de atención fundamentales: los textos en sí y la periodización histórica del teatro. A los efectos de esta última hoy se tornan relevantes las puestas que marcan discontinuidades en el sistema teatral. Esto se traduce en relativo desinterés por el teatro comercial y mayor curiosidad por las formas innovadoras próximas al off. La crítica teatral por su lado se cifra en el análisis de las puestas y es en la puesta donde más se innova, quizás también por la incidencia de la crítica en ella. Con todo el lugar que los medios gráficos masivos otorgan al off no es nunca tan relevante como el concedido a los teatros oficiales y comerciales.

Los directores y actores off intentan hacer el teatro que imaginan que los espectadores esperan y que suponen que los autores no aciertan a escribir. Esto no suele ser algo enunciado a viva voz, pero los encuentros y las reflexiones de los autores, así como el debate

⁵⁵ Cuando hablamos de 'creación colectiva' no aludimos a una modalidad específica y sistemática de la práctica artística sino al carácter colectivo que se atribuye a la misma.

⁵⁶ Numerosos teatristas e investigadores se interesan en estos tópicos que subrayan lo espectacular en el teatro. Cfr. Buenaventura (1987), De Toro (1987 y 1988), Javier (1986), Monti (1989), Rovner (1990).

internacional, dan cuenta de ello⁵⁷. **La supuesta incapacidad de los autores para convocar al público -aparentemente confirmada por el recurrente descenso del público teatral- sostiene la pretensión de reemplazar la dramaturgia de los autores por una dramaturgia de los 'hacedores'** (más visible particularmente en el teatro de la imagen). Este tipo de propuesta implica una escasa valoración del texto escrito e inclusive del lenguaje verbal en relación a los otros lenguajes del espectáculo, y una alta valoración del hacer de los actores y del director. No obstante ello el valor del texto perdura en cuanto cada actor quiere tener su parlamento en la obra y tanto directores como actores estiman más a quien mejor lo interpreta. El personaje más importante suele ser el que más habla, las obras y los autores que más fascinan a los actores son los clásicos; **veneración de la tradición que contrapesa el aspecto innovador.**

"Está bien que es laburo pero, la verdad, que te pongan en un papel que no tiene texto es una pálida" (actriz, 28 años).

"Para mi, Brecht es 'lo más' y Galileo Galilei, es 'la' obra" (actor, 32 años).

Esta dramaturgia de los hacedores lleva a veces a la consagración como artistas de todo el grupo de actores, pero generalmente conduce al entronizamiento del director como el verdadero creador artístico. La consagración del grupo de actores se produce en equipos con fundamental referencia a su propia actividad, la que se aleja del teatro hacia el varieté y la performance. Grupos como las Gambas al Ajillo, Los Melli, la Organización Negra y otros situados en los confines del off y en el "off del off". Se trata de casos especiales, de éxitos con resonancia excepcional que se atribuyen al grupo más que a alguna actuación individual, que es lo que normalmente acontece. Además de esto, en todo el off reflexivo y también en la mayor parte del off de la imagen, lo habitual es el reconocimiento del director, consagrado como promotor de la idea general, depurador del texto, director de los actores, director de la obra. Así, aunque la creación sea colectiva, el mérito, y también el fracaso, recae en la figura del director.

La puesta en escena

En la realización de la puesta, el director escénico -también llamado puestista- interpreta el texto previo, o toma de él algunas partes de su interés, o sugiere líneas de acción exploratorias a partir de imágenes que aún no constituyen un texto. En el off no resulta lo habitual que el director tenga un plan prefigurado inmodificable. Dirige a los actores en

⁵⁷ La revista ESPACIO de crítica e investigación teatral, dedicó un número especial a "la palabra en la teatralidad" que refleja este cuestionamiento del autor (Año 4, n° 6 y 7, 1990). Posteriormente al período por nosotros estudiado, la crítica a los autores, así como su extensión a los directores escénicos, se ha vuelto más abierta. Kartún (1995:29) refiere a esta cuestión en clave humorística "El teatro pierde popularidad porque los autores ya no son capaces de contar El Cuentito. Lo he escuchado demasiado frecuentemente. Nunca se me hubiera ocurrido hacer el esfuerzo -quizá algo obvio- de refutarlo si no fuese porque en los últimos tiempos se lo he oído a unos cuantos actores, que parecen así hacer el descargo correspondiente por la falta de público". El tópico continúa gestando confrontaciones, como puede verse en Pellettieri (1995).

'improvisaciones'⁵⁸ de las que espera obtener elementos nutrientes para los planteos iniciales. Selecciona escenas, interpretaciones, parlamentos improvisados por los actores, y va madurando progresivamente la estructura dramática de la obra.

"Un /Omar/ Grasso, un Rubens Correa, un /Carlos/ Gandolfo, trabajan de otra manera, el actor va incorporando el texto y no necesitan apuntadores" (empleado AAA, 35 años).

"Algunos directores tienen todo pensado de antemano y le dicen al actor qué tiene que hacer y hasta qué ropa va a usar. Pero en general, van viendo qué cosas improvisan los actores, que cosas salen y seleccionan lo que les interesa" (actriz, 37 años).

Como tarea específica, los actores improvisan y componen su personaje en una interpretación que supone una búsqueda corporal y mental, personal y colectiva a la vez. Los actores pueden participar o no junto al director en la labor de montaje de la obra. Ello depende en parte de los actores, pero fundamentalmente del lugar que se asigne a sí mismo el director. Es posible que en un elenco no exista un director formalmente nominado, pero de hecho la función siempre es desempeñada por un actor que la asume. Este entrenamiento de algunos actores en la dirección muchas veces termina orientándolos hacia el oficio de puestista.

Dos cuestiones fundamentales se plantean en el off con referencia a la conceptualización de la puesta en escena como tal: una que tiene que ver con la **naturaleza de lo dramático**, la otra que refiere a la relación del teatro con la realidad. Respecto de lo primero, diremos que para los actores off lo dramático es **sinónimo de lo conflictivo y antónimo de lo narrativo**.

"El teatro siempre es conflicto, implica un lugar, personajes y quererles opuestos de los personajes" (actriz, 37 años).

"El problema es que no está bien trabajado el conflicto. Eso un buen director sabe cómo hacerlo, pero no cualquiera lo hace" (actor, 38 años).

"La obra la encontré un poco reiterativa, es narrativa, no es teatral. /.../ Uno ya se dio cuenta, no necesita que se lo digan con todas las letras" (actriz, 37 años).

⁵⁸ La 'improvisación' es una práctica muy utilizada y encomiada por los maestros en la puesta en escena de las obras y en la formación de actores. "La improvisación es una investigación en el terreno de lo práctico hecha con el cuerpo y la mente en la cual el actor va a tener que cometer en nombre propio la tarea que tiene el personaje en el terreno de lo ideal" (Gisbert 1987: 92). Consiste en resolver situaciones más o menos complejas (sentarse en un bar, evitar que una dama rechace una invitación, escamotear con soltura una circunstancia avergonzante) siguiendo lineamientos generales amplios, pero dando pasos no estipulados previamente, sino hallados en búsquedas creativas que ponen el acento en los recursos personales. De aquí pueden surgir movimientos corporales, gestos, tonos de voz, respuestas emotivas, parlamentos, que abren el juego a múltiples e impensadas soluciones.

Estas nociones se apoyan en conceptualizaciones trabajadas tanto en la enseñanza como en la escritura por los maestros teatrales. El drama es una estructura de querer enfrentados, de acciones obstaculizadas, de conflictos sea con los objetos, con el entorno, con uno mismo o con los otros⁵⁹. En este sentido, sin conflictividad no hay teatro. Pero aunque ella esté presente, el teatro se desdibuja como tal si su forma no se diferencia claramente de la de la narración. Cuando los actores hablan de narrar, se refieren a contar una historia completa, seguir una sucesión más o menos lineal de acontecimientos y proporcionar la totalidad de los datos necesarios para comprenderla, diciendo al espectador dónde debe prestar atención y qué debe entender. Para los actores, la obra teatral que lo dice todo y 'con todas las letras', deja de ser verdaderamente dramática y pasa a ser narrativa. En este sentido lo dramático es no 'narrar' la historia sino sólo una pequeña parte o fragmentos que presuponen un cuerpo más abarcador pero no expresado directamente. Esto tiene diferentes alcances en el off reflexivo, llevado a un límite también es no contar ninguna historia, como tiene a hacerlo el off de la imagen. Por otro lado ello no debe confundirse con la actual tendencia a incorporar elementos narrativos, los que están destinados a subrayar la teatralidad más que a narrar en el sentido anterior.

Respecto del **vínculo entre teatro y realidad**, diremos que los actores asumen que el teatro está relacionado con la vida real pero tiene una realidad propia y en consecuencia **no pretende 'imitar la vida tal cual es'. Esta postura rechaza el 'naturalismo'**⁶⁰ en sus distintas manifestaciones en la literatura dramática, la escenografía, la actuación, la puesta en escena. Y propende al 'realismo'⁶¹, a expresar una realidad teatral donde el espacio, la voz, los gestos, plantean otras dimensiones que en lo cotidiano.

⁵⁹ Raúl Serrano, uno de los maestros teatrales más reconocido entre los actores de nuestro caso por su sistematización pedagógica, escribe: "los elementos constituyentes de toda estructura dramática son necesariamente los siguientes: 1) Los conflictos; 2) El entorno, que no debe ser confundido con el mero lugar de la acción; 3) Los sujetos activos; 4) Las acciones físicas o trabajo específico propio del actor y, finalmente, 5) El texto, tan solo en sentido condicionador de las acciones" (1986:45).

⁶⁰ Raymond Williams entiende al naturalismo como una forma general establecida en el siglo XIX por cinco elementos aparecidos en el XVIII: drama contemporáneo, drama indígena, discurso dramático cuasicoloquial, alcance y extensión social sin distinción de rangos, y espíritu secular. Considera que estos cinco factores son definitorios del drama moderno y permanecen más allá de las frecuentes revueltas contra el naturalismo (en sentido corriente), que "aunque en su época fue claramente un forma burguesa, también fue, por su trayectoria, parte del ala crítica y autocrítica de la burguesía" (1982: 156). Más habitualmente, el naturalismo es concebido como una imitación fiel de la realidad, que enfatiza la espontaneidad y la psicología en la actuación, apunta a la ilusión y al borramiento de las huellas del trabajo significativo de la puesta en escena teatral. Dado que algunos realismos participan de estas características, lo que distingue fundamentalmente al naturalismo es su "dogma cientificista y determinista del medio ambiente. La realidad descrita aparece como intransformable, como una esencia eternamente hostil al hombre" (Pavis 1983:401).

⁶¹ El teatro realista, más que imitar la realidad, mostrar las cosas como son, procura arrojar una mirada crítica y esclarecedora de los fenómenos desde una cierta visión del mundo. Plantea así una 'realidad de teatro', en tensión a la veracidad y a la verosimilitud, para un espectador consustanciado ideológicamente con su propuesta. En un sentido general el realismo refiere a la "transcripción objetiva de la realidad", pero como esta fórmula es demasiado vaga y relativa, hoy se tiende a adjetivar el término para precisar sus implicancias: realismo 'ingenuo', 'crítico', 'mágico', 'irreal', etc. (cfr. Paz, 1991). Por otra parte, las concepciones acerca del realismo varían según contextos espacio temporales, puntos de vista y objetivos teóricos, investigativos o críticos. Es así que Samuel Beckett, tipificado como un autor clave del absurdo

"El naturalismo es el cine, es la televisión, es la vida tal cual es. /.../ Ahora el naturalismo ha dejado lugar al realismo. No se puede dejar que transcurra un diálogo aburrido para que se sienta el aburrimiento. Tiene que haber una cuestión expresiva que le permita al espectador darse cuenta que el personaje se aburre. Para eso están la voz, los gestos del actor" (actriz, 28 años).

"El actor tiene que hacer un trabajo de composición que no es como en la vida real, son otras voces, otros movimientos, otros gestos" (actriz, 37 años)

Sin embargo, desde el punto de vista del enrarecimiento o ruptura con la cotidianeidad propios del 'absurdismo'⁶², lo realista aparece también como una posible mimesis naturalista. En consecuencia, si el absurdo -en sentido lato- es adscribible al off de la imagen, al off reflexivo le corresponde no solo el realismo sino también formas naturalistas. Estas son vistas en todo el off como resabios, errores, intrusiones que deben expurgarse, particularmente teniendo en cuenta que dichas formas son consideradas paradigmáticas del cine y televisión⁶³.

Las técnicas de actuación

Las técnicas de actuación frecuentadas por los actores off de nuestro caso están **orientadas por síntesis diversamente reelaboradas y matizadas de las enseñanzas de Stanislavski y Brecht**. Ello es así pese a lo contradictorio entre los procesos de identificación ('ser el personaje')⁶⁴ y los de distanciamiento ('mostrar el personaje')⁶⁵ inspirados por uno y

vanguardista, también ha sido considerado realista. Asimismo, la identificación impropia de realismo y naturalismo ha contribuido a desdibujar sus límites.

⁶² Los elementos absurdos en el teatro deben distinguirse del 'teatro del absurdo' contemporáneo, del cual resultan ostensiblemente previos. "El absurdo implica a menudo una estructura dramática a-histórica y no dialéctica. El hombre es una abstracción eterna incapaz de encontrar algún punto de apoyo en su búsqueda ciega de un sentido que siempre se le escapa. Su acción pierde todo sentido (significación y dirección): la fábula de estas obras es a menudo circular, no guiada por una acción dramática, sino por una búsqueda y un juego con las palabras. /.../ La pieza absurda apareció a la vez como anti-obra de la dramaturgia clásica, del sistema épico brechtiano y del realismo del teatro popular. La forma preferida por la dramaturgia absurda es la de una obra sin intriga ni personajes claramente definidos: el azar y la idea repentina reinan soberanamente. La escena renuncia a todo mimetismo psicológico o gestual, a todo efecto de ilusión, aunque el espectador sea obligado a aceptar las convenciones físicas de un nuevo universo ficticio. La obra absurda, al centrar la fábula en los problemas de la comunicación, frecuentemente se transforma en un discurso acerca del teatro, en una meta-obra" (Pavis 1983:3/4)

⁶³ En la literatura académica estas formas no naturalistas, no realistas, aparecen relacionadas con los conceptos de 'teatralidad' y 'teatralismo', adscriptos a un teatro que rechaza la búsqueda del efecto de realidad y el borramiento de las huellas de la labor artística propios del ilusionismo. Pero estas categorías no forman parte del discurso más habitual de los actores de nuestro caso.

⁶⁴ El maestro Raúl Serrano, retomando las enseñanzas de Stanislavski, explica de este modo la técnica del actor para 'ser el personaje': "este hacer en el mismo sentido del personaje, me permitirá ir comprendiéndolo, ir queriendo lo que él quiere, y en consecuencia y como resultado de esta praxis, ir transformándome en un homólogo suyo. Al hacer realmente lo que el personaje hace, el actor estará dejando de 'ser' él mismo y comenzará a 'ser' el personaje que se construye así con y desde su propia personalidad. Adoptará un punto de

otro. También a pesar de la difusión de la obra de maestros como Meyerhold, Grotowski, Brook, Artaud, Barba cuyas propuestas apuntan en otros sentidos más atentos a lo corporal⁶⁶.

"Con Stanislavski se impuso la actuación desde la vivencia del actor. El actor tiene que sentir al personaje. En algún sentido esto es naturalismo, aunque no es que Stanislavski fuera naturalista" (actriz, 28 años)

"Para Brecht el actor no se tiene que identificar con el personaje, sino que tiene que mostrarlo, criticarlo. Si el actor se identifica el público también se identifica y no reflexiona, por eso habla de distanciamiento. Lo que importa es el mensaje, el problema es que el mensaje de Brecht está gastado" (actriz, 28 años)

"Con lo de la actuación no naturalista en general se hace un pastiche porque los actores estamos formados en otra cosa. Yo en Stanislavski via /Raúl/ Serrano" (actriz, 27 años).

"Yo primero me formé con /Raúl/ Serrano y luego tomé clases con /Agustín/ Alezzo, como la mayoría de la gente tengo una formación stanislavskiana" (directora/autora, 50 años).

Aún con planteos diversos y abundantes críticas, es claro el predominio stanislavskiano en este aspecto. Cabe aclarar que los actores generalmente no teorizan en extenso sobre ello, aunque sí reconocen la filiación de quienes consideran o efectivamente fueron sus maestros; con todo, es llamativa la difusión de ideas muy precisas al respecto. Como se apuntara más arriba, este predominio se asienta en la vigente influencia del MTI a través de los actores que se formaron en él, quienes enseñan en conservatorios públicos y escuelas privadas, a la vez que son destacados directores.

vista interior a la problemática del personaje y a la situación misma. Comenzará de ese modo el proceso de identificación, paso esencial y decisivo en la encarnación del personaje y en la técnica de la vivencia" (1986:47).

⁶⁵ También conocido como 'efecto V' (*Verdfremdung*), o 'extrañamiento', el distanciamiento "no es un problema formal, meramente técnico, es un problema más profundo. Brecht plantea las contradicciones internas de nuestra sociedad y la única vía que encuentra para que el espectador comprenda y trate de transformar la sociedad, -en este caso a través del teatro- es distanciando los sucesos y buscando continuamente el razonamiento del espectador. El público debe volver a conmoverse de un hecho que conoce y no reconoce por conocido" (Gisbert 1987:74). Contra el teatro aristotélico de la identificación y la catarsis individual de los sentimientos, Brecht proponía el distanciamiento como modo de propiciar el compromiso social del espectador. El aporte del actor consiste en 'mostrar el personaje', "la técnica básica del teatro de Brecht es la capacidad del actor de entrar y salir del personaje, esta es una técnica muy compleja que no evita la vivencia ni la emoción. La búsqueda del actor brechtiano es la de hallar las contradicciones de sus personajes. *Madre Coraje* es una vivandera y como tal la muestro: zafia, inteligente, rápida para los negocios, pero a la vez tengo que saber mostrar que es débil como madre, que no es capaz de asimilar lo que le está costando la guerra" (Gisbert 1987:68/69).

⁶⁶ Respecto de las propuestas de estos maestros y de su influencia en el teatro argentino véase Azor (1988), Cazap (1995), De Toro (1990b), Javier (1990), Kantor (1991), Peirano (1987), Quiroga (1987)

Las técnicas de actuación como tales, en consonancia con la conceptualización del drama como estructura conflictiva, tienen por punto de partida a las **'acciones físicas'**⁶⁷ del actor hacia el objeto de su deseo, hacia los obstáculos que se le aparecen en su interior, en el entorno y en los otros. El personaje es concebido como una elaboración paulatina del actor a partir de vivenciar 'orgánicamente' su papel en la obra. El personaje aparece cuando el actor consigue poner lo que le sucede interiormente en el afuera y expresarlo con su presencia.

"Ahora se habla de actuación orgánica, que quiere decir que tiene que ser una actuación creíble, no naturalista, no como la vida, sino con rasgos que hagan creíble al personaje" (actriz, 28 años).

"Lo que hace el actor es poner el adentro afuera, expresar aquello que el personaje no dice que le está pasando." (actriz, 37 años).

Este enfoque es especialmente habitual en el off reflexivo, aunque también se propicia que el actor muestre al personaje conformando estereotipos próximos al distanciamiento brechtiano. Este último abordaje puede asociarse al off de la imagen, el que propende a un crecimiento de la presencia del actor por sobre la del personaje que en ocasiones llega hasta su supresión⁶⁸. Aquí la obra muestra al 'comediante' accionando sus recursos instrumentales, no representa ni expresa otra cosa sino que sencillamente es un 'actuante' en acción. No solo el personaje sino el actor mismo -mejor dicho el andamiaje conceptual sobre el que este funda su labor y se constituye como tal- es cuestionado. Llevado al extremo el actor no es más que un cuerpo que reacciona a estímulos físicos: en el lenguaje del grupo Organización Negra, un 'modelo vivo'⁶⁹.

⁶⁷ Con referencia al método de las acciones físicas, escribe Serrano: "en el primer método stanislavskiano se exige del actor: 1) concentración y relajación adecuadas; 2) trabajo con la memoria sensorial y/o emotiva, de tipo introspectivo, saliendo del entorno de la escena, para alcanzar una justa motivación; y 3) recién entonces se procede a la adaptación al entorno concreto, comienza la acción y en un plano que no perturbe lo obtenido interiormente. Este proceso es adialéctico, antinatural y sumamente frágil. La concentración se pierde ante un choque inesperado. La interacción es superficial, bifurcada hacia adentro y afuera, y preconcebido. En cambio en el método de las acciones físicas ocurre exactamente lo contrario ... en la medida en que el actor va vinculándose al entorno real, en la medida en que profundiza su acción transformadora sobre él, va obteniendo mayores resultados psicológicos y significativos y sobre todo referidos al personaje y la situación" (1986:67).

⁶⁸ El Clu del Claun, que previamente había puesto en escena la ya mencionada *Historia del Tearto*, realizó durante 1989 una versión de *El burlador de Sevilla* cuyo programa presenta la obra como un "espectáculo sin mensaje en el que hablan" los actores. Formulaba de este modo un ostensible cuestionamiento a la actuación, a la relación actor - personaje, a su lugar en el teatro y al teatro mismo. Es interesante anotar que Gené, criticando "la superstición del **personaje**" recupera la idea de 'parte' o de 'papel' como aquello que **"debe hacer"** el actor, en contra de quien "debe ser" el actor. Al respecto, sostiene que "por supuesto, la tarea del actor son los llamados personajes. Esta es una realidad que no intento negar. Pero creo también que el teatrista con frecuencia hace del personaje un valor absoluto y, también en cuanto a éste, suele tratarse de un a-priori del director" (1987:20/21 el resaltado es del autor).

⁶⁹ En las nuevas aproximaciones el término mismo 'actor' es reemplazado por 'interprete', 'comediante', 'actuante', 'modelo vivo', como expresión de otros anclajes teóricos. Así Eugenio Barba escribe: "hablo de 'actuante' y no de actor porque en el camino de la aculturación no se puede distinguir al actor del bailarín. Por eso en Oriente el bailarín es también cantante y actor. El actuante 'aculturado' manifiesta una calidad de

Es interesante subrayar que cuando hablamos de 'acciones físicas' y nos referimos a una búsqueda orgánica, corporal y mental, **aludimos a la vivencia pero no a la 'memoria emotiva' ni a la comprensión intelectual**. En sus primeros trabajos Stanislavski proponía la evocación de emociones análogas a las del personaje como técnica para impulsar la corporización del actor como si fuera el personaje. Luego privilegió el camino inverso de las acciones físicas por sobre la memoria emotiva, considerando que el trabajo corporal ofrecía al actor un mejor acceso a los sentimientos y la vida del personaje. Los actores, muchos de los cuales identifican a Stanislavski exclusivamente con la memoria emotiva debido a la influencia del Actor's Studio dirigido por Lee Strasberg⁷⁰, suelen aludir a estas cuestiones criticando el 'psicologismo' y tomando partido por la búsqueda corporal. La comprensión intelectual también es **usualmente denunciada como 'psicologismo' por los actores del off**, quiénes insisten en que no debe hacerse 'análisis de mesa' con los personajes sino ponerse en su carne.

"Los actores no piensan en lo que hacen, rara vez reflexionan sobre el personaje, se ponen en el lugar de él sin psicologismos, no les gustan los psicologismos" (actriz, 37 años)

"Un actor no sabe si podrá hacer bien un personaje hasta que lo hace. El actor tiene que estar en el escenario, si nó se queda. Uno se va metiendo en distintos personajes y va viendo si los puede hacer" (actriz, 28 años).

"El actor no reflexiona, hace, un actor no puede pensar en lo que está haciendo, si piensa modifica la acción. Cuando un actor critica los tiempos que lleva una escena es porque está fuera de la escena, observando y no actuando" (actriz, 37 años).

La noción es que el actor debe ejecutar, 'hacer', no evocar, ni reflexionar, ni criticar pues estas actitudes obstruyen su consustanciación con el personaje. La fundamental valoración del 'hacer' aproxima a los abordajes centrados en el personaje⁷¹ con aquellos que, no teniéndolo en tan alta estima, se vuelcan al actor⁷². En

irradiación energética que es presencia lista a transformarse en danza o teatro, según la intención o la tradición" (1988:18). Por su parte La Organización Negra plantea: "seguimos prefiriendo la denominación 'modelo vivo' (MV) que el término actor. Un MV posee una cualidad de movimiento y una caracterización estética. Se excluye de esta manera el énfasis de la psiquis por encima de la envoltura carnal del actor. Es el cuerpo del MV el verdadero soporte de las acciones realizadas y no su pensamiento." (tomado del programa de La Organización Negra para su espectáculo La Tirolesa / Obelisco, diciembre de 1989).

⁷⁰ Un tratamiento detallado del 'método Strasberg' puede verse en Horne, W. y Horne, M. (1994). También resulta de interés Pacheco (1988).

⁷¹ Subrayando la importancia del 'hacer' Raúl Serrano sostiene: "el actor, cuando se propone objetivos por alcanzar y lucha prácticamente en su procura, aunque choque con oposiciones más o menos arduas, también de carácter material y concreto deja así de pensar solamente o de tratar de sentir y expresar, para asumir decididamente un hacer" (1986: 47). Y más adelante: "Repetidamente hemos dicho a nuestros alumnos: 'los actores son hacedores, ni habladores ni sentidores'" (1986:60).

estos últimos el 'hacer' enfatiza aún más en la corporalidad, por lo que es fundamental el entrenamiento físico del actor y el estudio de diferentes técnicas hoy en boga como la acrobacia, los zancos, el mimo, el clown⁷³. De este modo la tradicional acción física stanislavskiana facilita el acercamiento a las nuevas corrientes inspiradas sobre todo en los trabajos de Eugenio Barba.

La denuncia del 'psicologismo' y la reivindicación del 'hacer' es parte de la denuncia del naturalismo, que, como dijimos, aparece en todo el off como un mal a expurgar y que a la vez separa sus vertientes. Llevado a un límite, la existencia misma del personaje supondría un psicologismo, una forma de naturalismo. La manera definitiva de evitarlo reside en el mencionado 'modelo vivo', que ya no es naturalista sino naturaleza -la propia naturaleza cultivada- en acción.

Pero aquí se produce un deslizamiento del teatro hacia la performance, la que no 'pretende ser' nada sino que sencillamente 'es'. Este 'ser' y no 'pretender ser' de la performance favorece su ubicación en las fronteras del teatro como arte. La discusión que se plantea es si la performance es o nó teatro, si los límites genéricos son y/o deben ser claros y distintos⁷⁴. En la perspectiva de los actores off de nuestro caso el teatro supone un mínimo inexpurgable de naturalismo en la representación (dado por el límite que implica el propio cuerpo humano). Este reconocimiento propio del off reflexivo alcanza parcialmente al off de la imagen pero no se extiende al "off del off".

El off y las otras formas de la actuación

Los distintos elementos más arriba señalados -sobre todo la importancia de actores y director en la realización, y el no naturalismo en la puesta y la actuación- responden por una parte a la tradición teatral y las posibilidades innovadoras que ella

⁷² Al respecto Eugenio Barba escribe: "mirando su trabajo yo gozaba de su capacidad para hacer. Pero a menudo como espectador, era conciente de lo que ustedes **hacían**. Como en cada aspecto del obrar teatral se chocaban con la polaridad: hacer y ser-en-vida. ... Todo el aprendizaje impulsa a ser, a vivificar la presencia a través de la acción, a volverse **homo-agens** que cambia y se cambia. Llega el momento en que la presencia del actor debe convertirse en re-presentación mental para el espectador y re-presentar la memoria de la época. Uno no puede mostrar solamente la fuerza del hacer, debe llegar a la vulnerabilidad del ser-en-vida" (1988:20/21 el resaltado es del autor).

⁷³ Fermín Fèvre sostiene que en contraste con las vanguardias y experimentalismos de los sesenta, más interesadas por las ideas o la expresividad, "los materiales y las técnicas no tienen una condición fetichista para el artista postmoderno. /.../ La manualidad como requisito de la creatividad valoriza el trabajo personal del artista, el esfuerzo físico de la creación, la necesidad de que ésta se corporeice y objetive. Restituye también la armonía humana y ubica una vez más al artista como homo faber, un hacedor" (1990:76).

⁷⁴ Julia Elena Sagaseta retoma los aportes de Josette Feral, quien subraya los lazos de la performance con el teatro propuesto por Antonin Artaud: "teatro de la crueldad y la violencia, del cuerpo y su pulsión, teatro del desplazamiento y de la disrupción, no narrativo y no re-presentacional". Por su parte plantea que la "ausencia de narratividad es una de las características dominantes de la performance. No busca decir algo sino provocar reacciones. Escapa así a toda ilusión, a toda representación, sólo muestra al sujeto en el proceso de sus acciones" (1991:91).

misma brinda, pero refieren también al enfrentamiento con otras formas de actuación que los niegan. Aunque nos explayaremos sobre ello en el siguiente capítulo, planteamos aquí algunos tópicos en relación a los puntos desarrollados en el presente.

Aunque aceptan que el **teatro comercial** permite ocasionalmente hacer buenas puestas y que no siempre existen diferencias claras, los actores del off critican al teatro comercial por tender a reiterar fórmulas muchas veces copiadas de éxitos extranjeros o televisivos. Sostienen que en ellas los actores ejecutan las ordenes del director según un texto previo e indicaciones actorales, escenográficas y de vestuario precisas. O que afirman su interpretación en el rigor técnico profesional que les da la experiencia, pero que desempeñan su parte individualmente sin producir una interiorización con el personaje y sin elaborar las relaciones con los otros personajes.

"No pasa nada. Tal vez si ella hubiera estado peinada de otra forma, con otra cara más sufrida. El sometimiento es una actitud que aparece en el sometido. El poderoso no anda haciendo alharaca de su poder. Uno sabe que es poderoso porque ve la conducta de los otros con respecto a él. Si el sometido no lo hace creíble se pierde todo. /.../ No solo depende de tener buenos actores, depende de que pueda darse una relación entre los actores" (actriz, 37 años).

La televisión, vista como un medio en el que se extreman las fallas del teatro comercial, es el centro de las críticas del off. Los actores afirman que las condiciones laborales no dejan posibilidad alguna de desarrollar una labor de creación colectiva, ni tiempo de maduración, ni verdadera composición del personaje. Normalmente el actor termina haciendo de él mismo, representando su propia persona, no actúa sino que emplea la más sencilla de las técnicas teatrales: el naturalismo⁷⁵. Por otra parte según el off, el actor expresivo, el actor que llena el espacio escénico, el actor considerado creativo en el teatro no hace falta ni se ve bien en los primeros planos propios de la televisión. De igual modo el virtuosismo del buen director se pierde porque la televisión es representación de la vida tal cual es, y por sobre todo, técnica de la cámara, de la luz y del sonido que indican al espectador donde debe fijar concretamente su atención y qué entender. Para los actores off la televisión es una sumatoria de trabajos 'no creativos' individuales reunidos por el medio técnico.

El off, como ámbito de formas 'creativas', 'auténticas', 'verdaderas', es un espacio de experimentación y de acumulación de experiencia técnica para los actores. La experiencia del actor es un criterio fundamental, una línea divisoria que separa a los iniciados de los principiantes, valida fuera del off, da otras posibilidades de inserción y

⁷⁵ Cabe subrayar que como cualquier otro 'ismo', el naturalismo tiene distintas implicancias según refiera a la dramaturgia del autor, a la puesta en escena del director, a las técnicas de actuación del actor. Asimismo, insistir en que el naturalismo es también una convención escénica y no 'la vida tal cual es'. Resulta claro que la televisión no es solo naturalismo, sino que recurre a múltiples lenguajes, muchas veces mostrando el carácter construido de la representación. Ello no obsta para que el medio aparezca como un espacio de competencia entre los canales, en torno a cuál es el que mejor capta 'la realidad', 'en vivo' y 'en directo', 'tal cual es'.

consecuentemente hace peligrar la pertenencia al off. En este sentido el off, que suministra a la televisión nuevas fórmulas escénicas y actores, se aferra a un **estadio de la técnica próximo a la primera experimentación y la continua investigación. Rechaza la técnica en gran escala y la técnica en sí misma** porque estas -a través de la asimilación de los actores a las condiciones y relaciones del mercado, a formas netamente comerciales- son un principio de su disolución. Del mismo modo también es disolvente el trabajo individual que meramente aplica la técnica. En este sentido la televisión es vista principalmente como un trabajo técnico individual sin arte, por completo contrapuesto a la creación artística colectiva del director y los actores, concebida como propia del teatro. Sin embargo, no está de más recordar aquí que aunque la creación sea colectiva las consagraciones suelen ser individuales.

Resumiendo lo dicho, las modalidades que asume la creación artística en el teatro off oponen -aunque en menor medida en el off reflexivo- una dramaturgia de los hacedores a la tradicional dramaturgia del autor, lo que enfatiza el papel de la experimentación y la investigación en esta práctica. Con ello **el sujeto de la creación teatral se desplaza del autor al director y en parte a los actores**, aunque esta última relación puede invertirse parcialmente en el off de la imagen. La puesta teatral, planteando una dramaticidad opuesta a lo narrativo y al naturalismo, divide las vertientes del off según su proximidad a esos encuadres. Operan en igual sentido las técnicas de actuación, situadas en la tensión entre el personaje y el actor, con diversos matices en la psicología y en el 'hacer'.

Estos mismos elementos aparecen redimensionados en el enfrentamiento del off a las otras formas de la actuación. **La dramaturgia de los hacedores y la creación colectiva del director y los actores, se oponen a la copia y a la actuación individual en el teatro comercial y a la preponderancia técnica del medio en la televisión.** Atribuyendo a ambos espacios la frecuente presentación naturalista de la propia persona del actor, el off les opone en lo técnico actoral **la presentación del actor como instrumento y la composición del personaje.** Finalmente el rechazo que el off se plantea del naturalismo en la puesta, se corresponde al **énfasis en la investigación artística y en la creación colectiva, contrapuestos a la replicación técnica y al trabajo individual atribuidos a la televisión.**

La producción teatral en el off Corrientes, está condicionada por el peculiar espacio que este ocupa dentro de ese campo. **Su actual tensión entre tradición e innovación se centra en el reacomodamiento de tópicos de larga data en el teatro, en relación a sus desarrollos internos, la emergencia de los medios electrónicos y los contextos sociales.** A partir de ese capital común y en la puja por redefinir sus posiciones relativas en el dominio del campo teatral y de la actuación, se constituyen modalidades distintivas de las diversas vertientes actorales opuestas en el seno del mismo. Estas -en diferente medida- operan como fronteras tanto dentro como fuera del off y conforman un espacio que delimita el arte, la creación y la investigación en el teatro por contraposición al trabajo, la replicación y la técnica.

4. POETICA Y POLITICAS CULTURALES OFF

"Nosotros no estamos en contra, sino a favor". Robert Rauschenberg

"¿Podría existir una novela no consoladora, suficientemente problemática, y sin embargo amena?"
Umberto Eco⁷⁶

Como ya hemos planteado anteriormente, procurando entender la amplia gama y variedad de realizaciones en el teatro off de nuestro caso, distinguimos dos tipos ideales que la acotan: el off reflexivo y el off de la imagen. Mientras que relacionamos al primero con un teatro de la palabra, emparentado al 'teatro para pensar' del realismo crítico de la década del 60, al segundo lo vinculamos al teatro del cuerpo, gestual o corporal y a los desarrollos de la 'vanguardia' de esa misma época. Los dos tipos que hemos planteado suponen distintas políticas culturales.

Siguiendo a García Canclini (1987), denominamos culturales a aquellas políticas encaminadas a satisfacer necesidades culturales, orientar los desarrollos simbólicos, consensuar el orden y la transformación sociales. Nuestro interés estriba en las políticas culturales implícita o explícitamente llevadas adelante por los agentes sociales de nuestro caso⁷⁷. Al preguntarnos por el off como propuesta alternativa estético cultural nos interesamos por las obras en lo intra teatral y en relación a lo extra artístico. En tal sentido nos ocupa aquí, no tanto lo pregonado acerca de la producción teatral y sus destinatarios, como las expresiones estéticas configuradas por los actores al elaborar la materia teatral a partir de ciertas selecciones de recursos formales, entendiendo que estas constituyen los aspectos más significativos de su política cultural.

Consideramos que el off reflexivo, el off de la imagen y las políticas culturales que involucran, pueden ser mejor entendidos con referencia a las estéticas modernas y postmodernas. En nuestra opinión, esta distinción resulta sugestiva para el entendimiento de las prácticas culturales en el contexto actual. No desconocemos que la cuestión postmoderna ha venido generado en distintos autores y disciplinas- grandes debates alrededor de tópicos demasiado diversos y de difícil síntesis⁷⁸. A la vez, la conceptualización modernismo / postmodernismo en términos de dicotomía resulta problemática, pues como el mismo Jameson señala, los postmodernismos son reacciones específicas y locales contra los modernismos, y como tales no constituyen un todo coherente (1985: 166).

⁷⁶ Rauschenberg y Eco citados en Fèvre (1990:65 y 77 respectivamente).

⁷⁷ García Canclini (1987), analiza las políticas culturales considerando las distintas agencias del Estado, empresas, entidades culturales y actores sociales, sus objetivos y su organización.

⁷⁸ Textos fundamentales de este debate han sido reunidos por Casullo (1989), Foster et al. (1985), Picó (1988). Mencionemos para nuestro caso los problemas del realismo y la representación en Lyotard (1987), la importancia de lo corporal y el deseo en Lash (1989), las nociones de pastiche y de esquizofrenia cultural en Jameson (1985).

Wladimir Krysinski desde el análisis del texto teatral, sostiene que la dicotomía moderno / postmoderno resulta insuficiente para entender la evolución "molecular y puntual" del teatro de este siglo. A su entender no hay una unidad del teatro ni una teatralidad postmoderna pura, sino una teatralidad sintética cuyas búsquedas están orientadas "más allá de los antiguos imperativos miméticos tales como la intriga, el diálogo, el personaje, la escena a la italiana" (1990:174,175). En otro sentido Erika Fisher-Lichte (1994), analizando la literatura dramática plantea algunos problemas fundamentales que trascienden lo que hace al teatro⁷⁹. Es el Postmoderno una etapa distinta o es un momento epigonal del Moderno? Desde cuándo y en base a qué rasgos diagnósticos? Qué elementos los componen y de qué manera están relacionados entre sí? En qué niveles y bajo qué condiciones sociales permiten identificarlos?

Dado que sólo empleando estas categorías podrá establecerse su pertinencia y sus limitaciones, preferimos recurrir a ellas operativamente. Alfonso de Toro -siguiendo a June Schleuter- formula una serie de elementos característicos del teatro postmoderno: "Se trata de un teatro en el cual se celebra el arte como ficción y el teatro como proceso, performance, non-textualidad (Ej. Living Theatre, Happening, teatro antropológico, ritual, mítico, etc.), donde el actor se transforma en el tema y personaje principal, donde el texto en el mejor de los casos es una mera base, en general carece este de importancia. /.../ El teatro postmoderno se abre a todos los medios de comunicación (pluralidad de códigos) sin separarlos por rúbricas o géneros, y cualquier lugar pasa a ser lugar de teatro ... /.../ El actor como elemento-tema central debe solamente representar, actuar a través de su gestualidad kinésica, de su percepción del mundo. En un teatro así concebido, pierde la palabra su sentido, se actúa sin discurso, en base a meditación, gestualidad, ritmo, sonido ..." (1990:20/21)⁸⁰.

Muchos de estos elementos, en distintas medidas y proporciones se hallan presentes en el off y encuentran en él un espacio privilegiado para su desarrollo. Sin duda el teatro off se inscribe en lo postmoderno, entendido en un sentido amplio como 'ideología ambiental' (Krysinski, 1990), pero no puede decirse que el off sea un teatro postmoderno como un todo. Muchas veces aparecen en las obras notas postmodernas, por ejemplo, cuando los actores discuten o parodian sus modos de representar, se dirigen frontalmente al público y narran el devenir de los acontecimientos o expresan su punto de vista, cuando el director aparece en

⁷⁹ Fisher-Lichte (1994) básicamente analiza la disolución o descentramiento del yo teatral, en base a los procedimientos literarios de indeterminación, incoherencia, fragmentación, montaje, hibridación, intertextualidad e ironía, distinguiendo los niveles sintáctico, semántico, pragmático y metasemiótico. Propone que las transformaciones postmodernas datan de principios de siglo y que la diferencia con el Moderno estriba en que los postulados formulados en ese entonces se volvieron realidad con los cambios culturales de la década del sesenta. Sería en estos, más que en los elementos comunes o nó, donde habría que cifrar el umbral épocal.

⁸⁰ Alfonso De Toro (1990:21) agrega como elementos suplementarios del teatro postmoderno "la transformación del texto en un collage tonal donde los signos se han despedido de su función denotativa", la organización del espectáculo con procedimientos de fragmentación, montaje y repetición, la resistencia a la interpretación tradicional (significados no reductibles a un mensaje), la intertextualidad (empleo de citas) y la interculturalidad (recepción de elementos de otras culturas).

escena dando instrucciones y rompiendo la ilusión teatral⁸¹. Pero solo algunas puestas reúnen lo postmoderno de un modo más sistemático, y esto sucede con mayor grado en el off de la imagen que en el off reflexivo. En relación con ello, ambos tipos plantean propuestas e incidencias relativas diferenciales en lo estético y lo político cultural.

A fin de analizar los contrastes estéticos y político culturales entre el off reflexivo y el off de la imagen, caracterizaremos las puestas en escena de algunas obras mencionadas más arriba. Nos basamos en nuestras propias observaciones de campo en ocasión de su representación, y en comentarios realizados por la crítica teatral que aparecieron publicados en medios gráficos de la época.

Dentro del off reflexivo, *Class Enemy*⁸² ("El enemigo de la clase", también conocida como "Enemigos") de Nigel Williams, presenta una clase escolar de jóvenes marcados por existencias difíciles y sórdidas, de la que nadie parece querer hacerse cargo. El enemigo de la clase es el maestro ausente, pero también el gobierno y el mundo desinteresados por la suerte de estos chicos con padres bebedores, madres que se prostituyen o que los han abandonado. La obra está basada en un tipo de texto, 'previsible' y con 'resortes conocidos' según sostiene la crítica, en el que transcurren las amargas historias de cada personaje. Estas son claramente reconstruibles a partir de parlamentos y de acciones consistentes entre sí. La escenografía reducida a pupitres, pizarrón y sogas de las que se descuelgan los actores, mixtura el medio escolar con la evocación del ambiente urbano en el que se contextualiza la obra. La puesta de Lía Jelin desarrolla sus caracteres en el marco de una acción fuerte y de violencia creciente, enfatizadas por una potente música rock.

También en el off reflexivo, *El padre*⁸³ de August Strindberg, plantea el conflicto entre el padre y la madre por ejercer el control de su vida matrimonial y del futuro de su descendencia. El hombre aunque de apariencia expresiva más fuerte, es derrotado por la mujer, quien no vacila en enredarlo con argucias y en sembrarle dudas sobre su paternidad para conseguir sus objetivos de dominio. Alberto Ure, adaptador de la obra original y director de la puesta, trabaja el texto dramático con imágenes fuertes y actuaciones impactantes, donde el diálogo juega un papel igualmente significativo. Da una vuelta de tuerca a la conocida misoginia de Strindberg y va más allá de su naturalismo con una puesta donde tanto los papeles masculinos como los femeninos son desempeñados por mujeres. Todas ellas actúan

⁸¹ Es interesante señalar que esta convención se vuelve postmoderna en el contexto de un teatro predominantemente ilusionista (aunque no necesariamente naturalista) donde los 'apartes' o las expresiones de complicidad con el público han sido desterrados. En formas anteriores y aún en el mismo teatro comercial, es habitual que dos actores acuerden entre sí a la vista de los espectadores y ante la supuesta ignorancia de terceros en escena, o que un actor se dirija al público expresando su preocupación ante una dificultad y haciéndole un guiño de complicidad cuando consigue robar un beso a la co-protagonista.

⁸² La obra se representó en 1987 y 1988. La función a la que asistimos se realizó en Medio Mundo Varieté, un local con barra, mesas, cabina de luces y sonido y un pequeño escenario con una platea para 50 personas. El espacio fue reciclado por los mismos artistas en la mitad de un viejo pasillo sobre la Avenida Corrientes.

⁸³ La obra se presentó durante 1987 y 1988 en el estudio de la actriz Cristina Banegas en Palermo Viejo - conocido como Auditorio Lerma o El excéntrico de la 18- al que se concurre previa reserva telefónica. Se trata de una casa antigua reciclada como sala teatral con capacidad para 50 personas.

sin ocultar su feminidad y luciendo un sensual vestuario negro ajustado al cuerpo, escotado y con cortes laterales, planteándose así un contraste frontal con los personajes masculinos y en menor grado con las situaciones cotidianas a las que refieren la totalidad de los caracteres. La excepción es la madre cuyo blanco vestido de novia subraya el vientre en avanzado estado de gravidez. La escenografía es apenas un escritorio, un sillón y unos paneles de cartón, que el espectador entendido sabe muy distante de la minuciosa reproducción naturalista de los ambientes.

El off reflexivo tematiza la realidad anclado en la tradición y la ficción teatral modernas. El diálogo -a veces volcado a lo literario-, el vestuario y otras convenciones son consistentes con el realismo del actor actuando en forma grupal frente al público interpelado como colectivo. El cultivo de la identificación del espectador con los personajes y de la verosimilitud del drama, encauza y de algún modo limita los sentidos puestos en juego en el espectáculo. El teatro busca decir algo del ahora o bien ponderando o bien privilegiando el contenido de verdad que se revela con respecto al modo de contarla. Aun cuando las convenciones teatrales resulten un objeto de indagación -o sean cuestionadas- y tengan un lugar en la obra, su tratamiento no adquiere un lugar capaz de convertir al tema en una problemática subsidiaria o de ofuscar su entendimiento. Contenido y forma, tradición e innovación se mantienen en un equilibrio atento al receptor, con lo que el off reflexivo procura inscribirse deliberadamente en la esfera cultural. En su coexistencia tensa con el mercado teatral y desde el énfasis testimonial -o el compromiso político-, el off reflexivo propicia la intervención de los hombres sobre las condiciones de su propia vida.

Ya en el off de la imagen, *Tango varsoviano*⁸⁴ es una impactante propuesta escénica en la que -con ayuda del programa del espectáculo- se intuyen las situaciones del malevo conquistador, la muchacha de barrio traicionada en el amor, la yira de cabaret y el emigrante que huye de la guerra. La identidad nacional y sexual, el encuentro de lo local y lo europeo, el amor y la homosexualidad son sugeridos entre las reiteradas estrofas del tango -"Pero yo sé", cantado por Azucena Maizani- que la muchacha abandonada llora una y otra vez. Los pasos de baile, excelentemente ejecutados, hacen de la coreografía un lenguaje privilegiado de la puesta. En contraste el único parlamento que se escucha, reiterado en varias oportunidades, no parece tener referente alguno en el espectáculo: "No sé si lo sabía usted, pero parece ser que las ballenas se están suicidando". La escenografía, consta de una mampara reticulada corrediza, una tabla de planchar, un aparato de música, una mesa y sus sillas. La iluminación se constituye en un lenguaje fundamental para crear espacios y atmósferas. La puesta implementa técnicas cinematográficas como la repetición de escenas y la existencia de distintos planos y perspectivas generados por los cambios de posición de la mampara, que subrayan la teatralidad de una obra abierta a múltiples lecturas y escrituras del público.

⁸⁴ La obra fue escrita y dirigida por Alberto Félix Alberto -premio Moliere 1987 en la categoría Mejor Director- y se continuó representando intermitentemente hasta la actualidad en diversos espacios escénicos del país y del extranjero. Por nuestra parte presenciamos en espectáculo en la sala independiente Teatro del Sur, con capacidad para 50 espectadores.

Otra puesta del off de la imagen, *El esfuerzo del destino*⁸⁵, es promocionada por la directora del espectáculo (Vivi Tellas, mentora del 'teatro malo' por oposición al 'teatro serio' y al 'buen teatro') como una pésima obra de un autor ficticio conocido como Orfeo Andrade, la que estuvo perdida y luego fue recuperada por pura casualidad. La temática de la obra -una conquista amorosa en un ambiente de campo- aparece difusamente relacionada con el texto hablado. Este abunda en palabras mal pronunciadas o mal acentuadas, palabras dichas en forma acelerada o en forma demorada y palabras descontextualizadas. Los parlamentos de los actores, que no siempre se escuchan, no parecen conformar diálogos sino unidades relativamente aisladas, disponibles para que el espectador se arme sus historias. Su sentido más bien musical resulta complementario del carácter fuertemente coreográfico de la puesta en escena, donde son fundamentales los movimientos de los actores. Estos llevan telas en colores pastel (marfil, salmón, lavanda, verde agua) en vestimentas de estilos mezclados al modo de túnicas, de togas, de chiripas, de turbantes que evocan referencias múltiples. La escenografía es de dos sillas y algunos fardos de alfalfa apilados. La iluminación -en abierta ruptura con las convenciones teatrales que la orientan hacia los actores y los espacios escénicos que ocupan- consiste en haces de luz fijos dirigidos en distintos ángulos desde los bordes del escenario hacia el techo.

En el off de la imagen hay un rechazo de la tradición teatral literaria, de la palabra y de la comunicación verbal. Esto se evidencia en el uso metalingüístico de las palabras y las frases, que muchas veces no se escuchan, no se entienden, se distorsionan o se reiteran produciendo un sentido más metafórico que debido a la cadena sintagmática. El acento está puesto en lo espectacular, en la pluralidad de códigos y medios de la teatralidad y en el trabajo del actor, tópicos fundamentales del teatro postmoderno. En desmedro de modos de estructuración y de mimesis realistas que contribuyan a la identificación y a la verosimilitud, se apunta a la apertura del espectador a las percepciones y a los sentidos múltiples. El actor rompe con el personaje y con la ficción mostrando que actúa, su relación con los otros actores más que interactiva es mecánica o refleja. El actor en tanto comediante es como una pieza idéntica a las demás, aparece sólo frente a un espectador interpelado individualmente por el efecto instantáneo de imágenes fugaces. Esto es a la vez que una configuración estética, un diagnóstico acertado de nuestro tiempo, que busca representar creativamente el complejo espacio social en que vivimos⁸⁶. Pero este diagnóstico se realiza a partir de las formas puestas en juego, del modo de contar más que de la sustancia del relato, y su misma formulación inhibe un carácter propositivo. En el off de la imagen se tematiza el teatro y se problematiza su ficcionalidad, desdibujando la referencia a lo real y dando lugar a cierto apartamiento en lo político cultural. El privilegio de la forma y la innovación, la relación doblemente mediada y

⁸⁵ La obra se representó en 1987 junto a recitales de rock en la disco Cemento -considerada 'la catedral del under'- en un escenario sin platea próximo a la barra, donde la mayoría del público observa de pie, mientras fuma, bebe y comenta.

⁸⁶ Precisamente el debate acerca del fin de la modernidad y de la emergencia de una nueva condición 'postmoderna' refieren en buena medida a esta cuestión. Las innovaciones tecnológicas, los desarrollos en los sistemas de comunicación, transporte e información, la expansión del capital a escala global, han producido drásticas y aceleradas transformaciones en la vida humana. Según Fredric Jameson (1992) nuestra capacidad de ubicarnos como sujetos y nuestra capacidad de actuar se encuentran neutralizadas por la confusión espacial, temporal y social en que vivimos. En este sentido plantea que el postmodernismo expresa ese modo aun inimaginable de representarnos la complejidad.

crítica del off de la imagen con la realidad cotidiana lo fortalecen como metateatro y lo diluyen en lo político cultural⁸⁷.

No cabe duda que en la segunda mitad de los ochenta el off de la imagen ha abierto interesantísimos caminos al arte dramático, favoreciendo nuevos desarrollos de la teatralidad y nuevos modos de experienciarla. Su centramiento en lo corporal y en las sensaciones vitalizan la práctica teatral y el rapport del público entrenado con el espectáculo. Su rechazo del realismo, puede saludarse como una pluralización de los puntos de vista, de las formas de escritura y de lectura, que se abre a la diversidad de intereses y sentidos, y que rompe con las estrategias "totalizantes del poder político contemporáneo" (Lash 1989:390). Pero el realismo no es para el espectador sólo un medio de "llegar sin problemas a la conciencia de su propia identidad al mismo tiempo que a la del asentimiento ... por parte de los demás" (Lyotard 1987:15). Su 'empleo terapéutico', como 'consuelo' ante un mundo de objetos, prácticas e instituciones desrealizadas, no excluye otras vetas más tradicionales y críticas. En este sentido y en contraste con la deriva de la significación, el realismo puede cumplir un papel orientador ofreciendo anclajes en un momento inestable y agitado como el que vivimos.

Así, las denostadas 'fantasías del realismo'⁸⁸ son a la vez un territorio común, que posibilita referenciar el reconocimiento no sólo del imperio de lo mismo, sino también de las alteridades. La fragmentación del espacio social en infinidad de imágenes privadas y la desintegración del tiempo en instantes aislados, potencian la espectacularidad teatral, pero al precio de inhibir la conformación de subjetividades y de sentidos colectivos, y la consolidación de propuestas culturales. En el contexto de una sociedad estetizada y sobresaturada de imágenes, la celebración aislada de la imagen termina resultando culturalmente más empobrecedora y menos sugerente que su indagación reflexiva. Por eso, desde nuestra perspectiva, la tendencia al intercambio de procedimientos en experiencias más recientes del off, es un gesto de saludable vitalidad para el teatro porteño.

⁸⁷ Cabe insistir nuevamente en que lo que se afirma para el tipo ideal en general, no necesariamente se aplica en igual medida para los casos particulares -las diferentes obras- que el modelo incluye.

⁸⁸ Según sostiene Salama Benarroch "lo que llamamos realidad no es más que una construcción o convención lingüístico-semántica que acota el magma de vacío e infinitud del mundo en que nos hallamos inmersos, ordenándolo en una visión finita y cerrada del mismo (un Vocabulario o Cultura) ... para cuyo desvelamiento y denuncia nació ritualmente el arte dramático: (1993:103). El problema a nuestro entender es que si bien toda cultura es arbitraria y toda visión es limitada, su 'desvelamiento y denuncia' no pueden caer en el extremo del vaciamiento y la infinitud absoluta. Como plantea Habermas "nada queda de un significado desublimado o una forma desestructurada; no se sigue un efecto emancipador" (1985:30).

VII. FRONTERAS DEL OFF

Al hablar de 'fronteras' estamos pensando en un tópico crucial del pensamiento antropológico: las separaciones que los grupos humanos trazan entre el 'nosotros' y los 'otros', a partir de una serie de marcas que ponderan como significativas y cuyo subrayado apunta a configurar identidades sociales diferenciales. Nos remitimos a la apertura hecha por Barth (1976) al considerar -frente a las teorizaciones esencialistas anteriores- que esos límites no se deben a la falta de contacto, no están basados en elementos objetivos, ni son estáticos¹. Los trabajos acerca de la identidad que de un modo más o menos crítico continúan el giro dado por este enfoque, proponen que es en la relación y el contraste con los 'otros', en contextos y situaciones específicas y en los procesos subjetivos de identificación donde se van configurando los elementos y los lindes que señalan una diferencia siempre provisoria². En este sentido los contenidos culturales no resultan la base de la construcción de identidad, sino en tanto que revividos y reivindicados; no son un basamento objetivo, sino que es su imbricación con lo subjetivo lo que los vuelve fundamentales. Las vinculaciones entre los distintos grupos, sus miradas sobre sí mismos y sobre los demás, las marcas pretendidas por el en-grupo y las reconocidas por el exo-grupo son constitutivas en la construcción de identidades.

En esta perspectiva entendemos por identidad a las "formas de reconocimiento que involucran disputas en torno de criterios de delimitación y cualificación de grupos (esquemas clasificatorios y sus atributos) o de la pertenencia de un individuo a el, y que se encuentran en movimiento tanto a partir del interior del grupo (o individuo) en cuestión como a partir de otros grupos que le son exteriores" (Penna 1992:80/81 n/traducción). Esos procesos de atribución y alter atribución que ocurren en la confrontación por la imposición de intereses, el reconocimiento y la legitimidad, involucran dimensiones objetivas y subjetivas. Basados en la teoría de los campos entendemos estas dimensiones como el conjunto de las relaciones de fuerza que refieren a los agentes y a sus posiciones en el espacio social; y como las representaciones del mundo en pugna. Estas visiones de los actores, implican una

¹ Si bien el trabajo de Barth se aboca a los grupos étnicos, su análisis de los límites se enfrenta a lo que Siffredi y Briones denominan 'elusividad de lo étnico' por cuanto "está identificando mecanismos de desagregación que operan de manera similar en agrupamientos no étnicos" (1989:6). Para nuestro abordaje, ésta marcación común a etnicidad e identidad no resulta inconveniente, por cuanto nos interesa su aporte global a los mecanismos de construcción social de la diferencia y la pertenencia.

² Dolores Juliano refiriendo al aporte de Barth critica su interpretación funcionalista y entiende la identidad en relación a las distintas posiciones estructuralmente diferentes y a las situaciones potencialmente conflictivas que entrañan. Subraya "la activación del sentido de pertenencia en las situaciones de confrontación /.../ las personas optan ... dentro de los marcos de opciones delineadas previamente dentro de determinadas estrategias políticas. Los distintos grupos sociales que interactúan y se enfrentan, proponen cada uno una serie de opciones de identificación y de rechazo a través de las cuales legitiman sus prerrogativas, pues en la medida en que logran generar identidad pueden asumir la representación de otros sectores sociales" (1992:55). Cfr. también Blache (1992), García Canclini (1995), Romero (1992).

construcción del pasado que alude tanto a las relaciones sociales presentes como a los proyectos de futuro contrapuestos. Al respecto volvemos sobre el concepto de tradición (Williams 1982) como reselección de pasado que establece una continuidad no necesaria sino deseada, en tanto "la identidad social está basada en una batalla discursiva siempre en curso, batalla que se libra alrededor del sentido que van a tener las relaciones y las posiciones sociales en la sociedad" (Vila 1993:1).

En el capítulo anterior hemos tratado algunas nociones off acerca del teatro y hemos visto como refieren a parámetros sobre los que se erigen diversas perspectivas y énfasis que contribuyen a trazar límites dentro y fuera del off, a conformar grupos diferenciados. En este capítulo abordamos el contraste entre el off y tres espacios investidos de especial significación por los actores de nuestro caso: el del teatro de la Avenida Corrientes, el del teatro independiente y el de la televisión. Es en relación a ellos y con respecto a la visión que le devuelven que se conforman las identificaciones del off. Como veremos estas no tienen un carácter unívoco y cristalizado sino que son polivalentes e inestables. En el siguiente capítulo nos referimos a una serie de distinciones 'internas' al off que funcionan como criterios de inclusión/exclusión en ese espacio, a la vez que -nuevamente- son marcaciones de la diferencia con los otros ámbitos de la actuación.

1. CORRIENTES Y EL OFF

"Nueve de cada diez estrellas usan Luxor".³

La expresión off Corrientes remeda la del teatro off Broadway, cuyos actores trabajan en forma alternativa al show business del 'centro' de New York. Se trata de grupos de actores ajenos al gran mundo del espectáculo, con propuestas teatrales que no hallan cabida en él, que sostienen su labor teatral por sus propios medios -usualmente escasos-, que trabajan en pequeñas salas y convocan un público limitado. En Buenos Aires, en el caso que nos ocupa, ese teatro 'del centro' contra el que el off se erige, es el teatro de la avenida Corrientes, donde se sitúan las grandes salas oficiales y comerciales⁴. **Si bien tanto el teatro comercial como el oficial son concebidos por los actores como el 'otro' teatro, el off Corrientes alude más al**

³ Texto de un anuncio publicitario de una marca de jabón, muy ajetreado por la televisión argentina.

⁴ Rodríguez Morató analizando la dinámica territorial del arte, plantea la existencia de "una gama de situaciones jerárquicamente organizada que establece diferentes condiciones de posibilidad" de las prácticas artísticas. Retoma los aportes de Castelnovo y Ginzburg para quienes los 'centros artísticos' son "lugares caracterizados por la presencia de un número importante de artistas y de grupos significativos de patronos ... /donde/ afluyen en cantidades considerables los excedentes susceptibles de ser destinados a la producción artística. Podrá, por otra parte, estar dotado de instituciones de tutela, de formación y de promoción de los artistas, así como de distribución de sus obras. Y en fin, contará con un público" (1996:19). Al respecto Rodríguez Morató sostiene que los 'centros artísticos' no sólo concentran recursos y agentes, posibilitando la producción y la condensación del discurso artístico, sino que son lugares por excelencia de la innovación artística y la perpetuación de las formas dominantes.

teatro comercial que al oficial, pues los actores reconocen diferencias entre ellos y distintas proximidades relativas con respecto al off.

"En el /Teatro Municipal General/ San Martín puede hacerse una obra con mucha gente, cosa que no puede hacerse en el teatro comercial. También lo pueden hacer las cooperativas porque tienen menos costos, pero la gente no aguanta y se borra y hay continuos reemplazos. En este momento elencos multitudinarios sólo puede haber en el teatro oficial y en el off. De las obras que se están haciendo en el San Martín, todas podrían hacerse en el off. El /Teatro/ Payró, que ahora forma parte del San Martín, tiene una larga tradición como teatro off." (actriz, 28 años)

En la perspectiva de los actores off el teatro oficial no sólo realiza obras más afines al off desde el punto de vista de la propuesta artística, sino que presta algunos espacios a obras off y ocasionalmente convoca a actores del off. El teatro oficial trae del exterior y busca montar localmente obras cultas, de repertorio, de reconocida calidad, cumple una función cultural y procura ser un 'buen teatro'. El problema con el teatro oficial es que no es en sí mismo innovador sino más bien tradicional, pero de todas maneras en el off se ve con mejores ojos a la tradición teatral que a los intereses económicos. Se plantean por supuesto limitaciones, pero dado que el teatro oficial no apuesta al beneficio económico está más próximo al off que el comercial.

Para los actores off el teatro comercial de Corrientes, es en cambio, el mundo de los productores teatrales y los grandes empresarios de sala cuyo objetivo primero no es generar un hecho artístico, sino obtener un beneficio económico. En este sentido suelen aludir a los shows musicales y los espectáculos internacionales que recorren las grandes capitales del mundo repitiendo 'el mismo texto', 'el mismo vestuario', 'la misma escenografía', 'los mismos pasos de baile', pero con actores locales. Según sostienen, el criterio comercial apuesta al éxito de lo ya probado, gustado y aceptado por los espectadores, se asienta en la moda pasajera o en la fama de un actor aclamado por el gran público, relegando la calidad artística a un segundo plano. Las obras y/o los actores pueden ser buenos o malos, pero lo fundamental es que resulten comercializables, que garanticen al empresario la rentabilidad.

"Los teatros de Corrientes apuestan a un público que puede pagar una entrada cara. Apuntan siempre al negocio y siempre van a traer a un astro de primera, alguien con cartel y que les llene la sala. A los empresarios, mientras sea negocio no les interesa en qué invierten. Hacen obras para vender, que aspiran al gran público y que si salen bien las llevan en el verano a Mar del Plata" (empleado AAA, 35 años).

"El éxito /en Corrientes/ no tiene nada que ver con la calidad de las obras sino con el sistema de venta. Yo conozco bien el sistema de ventas del /teatro/ Astral porque tengo un amigo que trabaja ahí y te aseguro que funciona, porque siempre actúan a sala llena. Arman el elenco con un galancito de moda, ponen dos o tres buenos actores que sostienen la puesta, y el resto es relleno. Después una buena promoción y a otra cosa" (actor, 38 años).

Aun cuando los actores del off pueden reconocer el valor o la calidad de un actor o de una obra en las grandes salas, difícilmente aceptan como verdaderamente teatral y artística a la globalidad de esta realización. Conciben a este teatro comercial como un 'teatro fácil' pues se vale de la técnica y no de las capacidades creativas del actor, se vale del naturalismo en la actuación y en la puesta en escena y no de los esfuerzos compositivos de los artistas. Lo que entra en juego en estas nociones es la contraposición al 'star system', como forma de mercantilización de la práctica artística basada en el encumbramiento de unas pocas figuras que aseguran ganancias sin riesgo al empresario⁵. Por eso y por replicar con frecuencia en una sala teatral algunos programas de gran éxito en la pantalla, lo equiparan con desdén a la televisión. También consideran que el teatro comercial satisface el afán estatutario, el snobismo o el pasatismo de un público que no está directamente interesado por el teatro⁶.

"La gente va toda vestida a ver la obra y después sale a comer afuera. Lo que pasa es que queda bien ser sensible, es un snobismo" (actor, 32 años).

Para los actores off la cuestión fundamental es que el teatro de Corrientes es incapaz de ofrecer propuestas que sean verdaderamente artísticas y que convoquen auténticamente al espectador. Por eso la gente va poco o directamente no va al teatro, o lo consume en forma impropia. Es esta situación la que el off intenta modificar, generando un teatro 'creativo', un teatro 'de propuestas'. **Frente al teatro de Corrientes, que conciben planteado por los productores desde el punto de vista del beneficio y por los consumidores desde el del status o el pasatiempo, los actores del off se proponen un teatro que los reúna a ambos desde la óptica del arte. Frente a un teatro 'técnico' que repite la vida, el off pretende elaborar un teatro que la transforme transformando al espectador, pretende elaborar un teatro de propuestas en el que se unan el arte y la vida. En lo más propiamente escénico - como mostramos anteriormente- este teatro se opone al 'naturalismo' en la actuación con**

⁵ Richard Sennett, refiriéndose a la música rock y los conciertos de piano, plantea que el 'star system' se ha vuelto desde los sesenta una "ley férrea de salarios". Muestra como aún los artistas menos interesados en ello se ven atrapados por esa economía cifrada en un circuito de legitimación que incluye salas, conciertos, prensa, críticos, representantes, giras. Sostiene que el sistema de estrellas se basa en que "existe una correlación directa entre el deseo del público, en el 'centro' musical, de escuchar la interpretación en vivo de cualquier músico y la fama de este" (1978:357). Ello intensifica la desigualdad entre los artistas, dado que muchos serán descartados y solo unos pocos altamente reconocidos pues "la máxima concentración de beneficios es producida por la inversión en la menor cantidad de ejecutantes; estos son las 'estrellas'. Las estrellas existen únicamente por medio del control sobre la mayoría de artistas que practican su arte" (1978:360). Desde la perspectiva de una antropología del consumo Douglas y Isherwood apuntan que "independientemente de la distribución del talento natural, la distribución de las ganancias estará mucho más sesgada que la de las destrezas, ya que estas últimas estarán reforzadas por **las diferencias en la escala de operaciones**. El más capaz de ambos pianistas dispondrá de un ingreso mayor por dos razones con efectos multiplicadores: la primera, a causa de que la gente estará dispuesta a pagar lo que sea con tal de conseguir un boleto para verlo; la segunda, porque tocará en una sala más grande" (1990:153 n/resaltado).

⁶ Retomando los aportes de Thorstein Veblen acerca del consumo conspicuo, propone Baudrillard que "el consumo del tiempo vacío es todavía un *potlach*. El tiempo libre es en él material de intercambio y de significación. /.../ hacer la demostración de la inutilidad de su tiempo, del excedente de tiempo como capital suntuario, como *riqueza* ... /es una/ dimensión no de la *supervivencia* económica sino de la *salvación* social" (1995:72 la cursiva es del autor). Cabe señalar que en nuestro medio más que el teatro específicamente, son la ópera, la danza y la música culta, los espacios privilegiados de la distinción social en lo que hace a artes vivientes.

la 'composición del personaje' o con el 'trabajo del actor', se opone a la apoteosis de la 'figura' con el 'trabajo colectivo' y se opone a la replicación del 'texto' afamado con la 'puesta en escena creativa'.

Pero las metas deseadas tampoco son fácilmente alcanzables para los actores, también el off se halla atravesado por los desafíos que implica el 'arte verdadero'.

"El problema de las escuelas de teatro tiene que ver con el fin del teatro. La gente va cada vez menos /al teatro/ porque no hay obras donde uno se transforme, se quede enganchado y salga pensando en la obra. Mi madre dice que para ir a ver lo que ella vive todos los días mejor se queda en casa o lo ve por televisión. Se puede ver lo de todos los días si está muy bien hecho, si es teatro verdaderamente, pero hay muy poco teatro. Hay técnica pero no llega a ser teatro, uno no se engancha, no se transforma" (actriz, 24 años).

En la perspectiva de los actores involucrados todo el teatro actual está cuestionado, no sólo el teatro del centro, sino el mismo off Corrientes. Eso queda dicho en la expresión 'fin del teatro' y en las reiteradamente invocadas 'crisis del teatro' y 'muerte del teatro'⁷. Su propio desencanto, la falta de público, el éxito de la televisión son para los actores los síntomas de esa crisis final que ellos procuran expresar o revertir. De este modo se forman grupos de actores que dicen que llaman teatro a lo que hacen por ponerle un nombre pero que en realidad no hacen teatro, grupos que escenifican la *Historia del teatro* (sic), grupos cuyo nombre reniega de las más usuales cábalas teatrales. Hay actores que no se llaman a sí mismos actores, hay obras supuestamente escritas por malos autores, perdidas y halladas por pura casualidad, hay puestas en escena donde imprevisiblemente un actor ruega "clase de teatro, no! clase de teatro, no!". El actor, las técnicas de actuación, la formación escénica, el autor, la escritura y la obra teatral, la creatividad y la puesta en escena, las delimitaciones estilísticas y genéricas, la convocatoria y la vinculación con el público, la relación entre el arte y la vida son los ejes de este cuestionamiento. Esto separa al 'buen actor' del 'mal actor', a la 'buena obra' de la 'obra mala', al 'buen teatro' del 'mal teatro', así también como al 'verdadero teatro' del que no lo es.

En tal sentido, aún cuando lo antedicho funciona como un límite interno, el mayor subrayado de la diferencia opera con respecto al teatro de Corrientes. El teatro de Corrientes efectivamente no propicia la experimentación teatral, la investigación artística, la indagación por sí misma. Usualmente no convoca al público por transgredir las convenciones teatrales

⁷ Estas perspectivas de 'crisis' y de 'muerte' del teatro guardan relación con difundidas nociones del 'fin del arte', así como con otros más distantes y no nuevos anunciados fines, respecto a la historia, las ideologías, las utopías. Fermín Fèvre, refiriendo a las artes visuales y la música plantea que el fin del arte es una especulación producida "cuando el experimentalismo pareció agotar todas sus posibilidades. Todo ya estaba escrito y dicho. Todo estaba pintado, pero la pintura -además- ya no ofrecía la posibilidad de comunicar. La palabra se impone sobre la imagen. Todo estaba compuesto. ¿Fin del arte o más bien agotamiento de las vanguardias?" En nuestro caso es de señalar que aun sin resultar ostensible preeminencia vanguardista alguna, es el debilitamiento tanto de las convenciones como de las soluciones que pretenden reemplazarlas, lo que configura la 'crisis'. Asimismo es interesante anotar, que en contraste con lo ocurrido en la pintura, en el teatro la imagen ha tendido a imponerse por sobre la palabra. En ambos casos se produce una inversión con respecto a lo que ha funcionado como nota definitoria de la práctica artística anterior.

sino por reiterar las ya conocidas y aceptadas⁸. Las preocupaciones intra artísticas que inquietan a los actores off son cuestiones segundas para los empresarios teatrales aquejados por los gastos de mantenimiento de las salas, el pago de impuestos y salarios, la compra de derechos de autor, la inversión de cifras millonarias en producción. Para ellos el cálculo de los costos, los beneficios, la seguridad de la inversión son fundamentales a la hora de tomar decisiones. Los empresarios teatrales no asumen -por lo menos en primera instancia- el riesgo que implican los actores recién iniciados o no conocidos, las obras novedosas o disruptivas, las puestas en escena innovadoras o transgresoras. Tampoco los ámbitos oficiales -aunque son algo más abiertos a este tipo de propuestas- resultan particularmente propicios para ello.

En consecuencia, **los mismos actores deben generar los espacios y los medios con que llevar adelante la indagación y el desarrollo de nuevas líneas estéticas o más simple y comunmente la mera adquisición de experiencia escénica**⁹. Esta condición diferencial con respecto al teatro hegemónico toma para los actores off la forma de una marginalidad que en parte es carencia y en parte es libertad.

"Las cooperativas off Corrientes no cuentan con los fondos de las salas de Corrientes donde ponen miles de dólares para la producción. Con lo que sale un aviso en un diario ningún grupo puede pagarlo, o si puede, solo unos días. Las cooperativas compiten en forma desigual con las salas de Corrientes, no es como en el teatro independiente donde cada uno tenía su sala, hay que contratarla, pagar el seguro. Además todas las salas están en el microcentro, todas compiten por el mismo público. Ahora por ejemplo está Johnny Tolengo y están las Trillizas de Oro. Esos espectáculos, aunque no sean de teatro, tienen el mismo público que el teatro y están más promocionados"
(actor/director, 40 años)

⁸ Refiriendo a la acumulación de idénticas ollas policromas por parte de las mujeres de Hausa en Ibadán, Douglas y Isherwood analizan la paradoja de los bienes de lujo: "En una sociedad sumamente diversificada, la demanda de artículos de lujo tendrá que ser necesaria y correspondientemente diversa ... /contrapuesta/ paradójicamente, a la tendencia de los artículos de lujo a la uniformidad, ... los mismos entremeses, el mismo faisán o el mismo salmón, ... Es como si la fórmula común para las celebraciones de alto rango no pudiera ser alterada sin correr el riesgo de emitir señales erróneas. ¿Cuál es el sentido de esta tendencia a la uniformidad? Puede decirse que sólo aparece cuando se requiere establecer rigurosas comparaciones de valor. ... **La uniformidad emerge ahí donde la competencia es más encarnizada**" (1990:161 n/resaltado). En nuestro caso, la crítica recurrente de los actores a la monotonía de lo de 'todos los días', unida a la reiteración de fórmulas en el teatro de Corrientes, nos recuerda esa presencia de la uniformidad en un bien de lujo como el teatro, mostrando otra dimensión de la 'crisis' de carácter más 'económico'. Esa uniformidad permite tanto reducir los riesgos de la inversión, como interpelar al status de los consumidores de la materia distintiva. Ella no sólo alude a la conformación de la obra como mercancía, "no se trata aquí de la reproducción ampliada del capital y de la *clase* capitalista, se trata de la producción de una *casta* por la gracia colectiva de un juego de signos y de la producción de estos signos por la destrucción de valor económico" (Baudrillard 1995:131 la cursiva es del autor).

⁹ Es interesante señalar que la generación de proyectos propios por parte de los actores es un tema recurrente no sólo en los recién iniciados sino también en artistas de reconocida trayectoria, y un fenómeno que se ha vuelto más significativo con el correr de los años. En la encuesta sobre el mercado cultural de Aisemberg et al. (1996) esto aparece con claridad en la casi totalidad de los casos. Siendo el off, un espacio privilegiado de generación de propuestas propias, esto vuelve a llamar la atención sobre sus traslapamientos espaciales con otras formas de la actuación y sobre sus acotaciones temporales.

"Yo hice toda mi vida teatro off ... es el teatro que se hace fuera de Corrientes ... Son grupos marginales, grupos no contenidos en la estructura teatral ... Es un teatro que está fuera del circuito comercial. No está determinado por necesidades del consumo ... Hay otra variable, son grupos no contenidos ediliciamente, como la Commedia dell'Arte en el Renacimiento, grupos que hacen teatro callejero y crean sus propios textos" (actor, 38 años)

"Es el teatro del aerosol ... Son obras de espíritu independiente pero que tienen éxito ... se comercializan" (actor, 32 años)

Por un lado, los actores subrayan la carencia de recursos, de salas, de promoción, de reconocimiento intra teatral y las dificultades que todo esto genera para montar un espectáculo, difundirlo, presentarlo al público. Pero por otro lado ven esta misma situación 'marginal' con respecto a Corrientes como apartándolos de las constricciones allí operantes y dándole al off la buscada libertad creadora¹⁰. Así el off aparece como un teatro de espíritu independiente, sin contención ni determinación alguna, ajeno a necesidades extra artísticas, libre como el aerosol para crear sus propios textos transgresores. Pero además aparece identificado con la Commedia dell'Arte¹¹, lo cual lo asimila a la tradición teatral y lo asocia al prestigio que esta supone y a sus orientaciones estéticas. Frente a esto los espectáculos de Corrientes, con miles de dólares y mucha promoción de por medio, resulta que para ellos 'no son teatro': el verdadero teatro es el off producido en las márgenes de Corrientes.

Más aún, los actores también dicen que el teatro off tiene éxito y se comercializa. El éxito refiere tanto a la convocatoria de público que asiste a ver los espectáculos, como al reconocimiento del otro teatro expresado en la captación de algunas obras y actores off, y al reconocimiento de la crítica teatral que con cierta frecuencia le confiere elogios y premios. La comercialización refiere a la posibilidad de vender la obra o funciones de la obra a entidades públicas o privadas, de acceder a productores, salas teatrales y público, obteniendo un rédito económico. Es decir, que el éxito y la comercialización del off remiten al acceso que efectivamente ocurre a las posiciones, relaciones y disposiciones que conforman la estructura teatral: empresarios de sala, productores, críticos, contratos, promoción, criterios estéticos, gustos del público.

¹⁰ Victor Turner presenta una interesante perspectiva al respecto cuando sostiene que "la liminalidad, la marginalidad y la inferioridad estructural son condiciones en las que con frecuencia se generan mitos, símbolos, rituales, sistemas filosóficos y obras de arte. Estas formas culturales proporcionan a los hombres una serie de patrones o modelos que constituyen, a un determinado nivel, reclasificaciones periódicas de la realidad y de la relación del hombre con la sociedad, la naturaleza y la cultura, pero son también algo más que meras clasificaciones, ya que incitan a los hombres a la acción a la vez que a la reflexión" (1988:134).

¹¹ Consideramos importante señalar que la Commedia dell'Arte es un referente de importancia en el doble marco de los enfrentamientos entre distintos modos de producir teatro y de los debates acerca de la palabra y la imagen, el ilusionismo y la teatralidad, la realidad y la lógica dramática. Esta forma teatral que plasma en el S.XVI se caracteriza por la creación colectiva, la realización trashumante callejera o en salas arrendadas, la improvisación gestual o verbal a partir de un boceto breve no literario, el énfasis en la destreza corporal y la organización coreográfica, en una representación que recupera elementos rituales y preliterarios contraviniendo la herencia aristotélica. Cfr. Pavis, P. (1983) y Salama Benarroch, R. (1993).

En tal sentido, **aunque pregone su exclusión y la reivindique, el off tiene múltiples canales que lo incluyen en la estructura teatral. Esto no pasa sólo por lo económico, la misma captación por el otro teatro y los premios de la crítica, dan cuenta de la existencia de criterios artísticos comunes con el teatro hegemónico más allá de las diferencias subrayadas por los actores.** De igual modo la identificación y apropiación por parte del off de manifestaciones prestigiosas en la tradición teatral y su reivindicación de ser el 'verdadero teatro', ponen de manifiesto el juego que comparten Corrientes y el off. Por otro lado los grupos off no suelen ser ni tan marginales ni tan prestigiosos como las referencias de los actores lo pretenden. Estas expresan sentimientos y aspiraciones radicales que rara vez toman formas concretas tan extremas, expresan la situación subjetiva y objetiva de tensión entre la marginación y el prestigio que viven los actores. Esta generalmente plasma en una parcial libertad creadora y transgresión formal y en una parcial adecuación laboral y concesión artística¹².

El ideal de superar con alta calidad la ausencia de verdaderos proyectos teatrales y la carencia de medios económicos no se concreta como una condición efectiva, propia y excluyente del off. Los actores ponderan que muchas veces les falta la experiencia previa, el tiempo de trabajo, o el dinero suficiente para lograr un producto de calidad capaz de competir con Corrientes. También que en muchos casos las obras no llegan a tener un perfil propio ni de mayor calidad que en Corrientes, y que convocan un público limitado porque carecen de las salas y la promoción adecuada. De igual modo asumen que las cooperativas off Corrientes son una salida laboral transitoria y/o complementaria frente a la desocupación imperante en el teatro, y que los actores suelen abandonarlas cuando tienen oportunidades individuales más estables y mejor remuneradas. Cuando los actores pueden realizar 'dignamente' sus aspiraciones creativas y laborales con el respaldo que supone contar con un empresario teatral, así lo hacen¹³.

"El producto no necesariamente es muy distinto ni mejor en las cooperativas que en el teatro empresa. A veces es al revés. Las cooperativas tienen muchas dificultades económicas y se mueven pobremente. Hacer un escenario en tres niveles implica un gasto en madera que es difícil de solventar, lo mismo con la escenografía, la publicidad. A la gente de las cooperativas nadie la conoce, la van a ver los familiares, amigos y compañeros. Cuando esto se termina tienen que levantar. Además los actores tienen otros trabajos y es difícil hacer todas

¹² Resulta de interés considerar esta cuestión a la luz de los aportes de Turner referidos a que "la *communitas*, o 'sociedad abierta', difiere de la estructura firme, o 'sociedad cerrada' en que en potencia o idealmente se puede extender hasta los límites de la humanidad. En la práctica, claro está el impulso inicial se agota pronto y el 'movimiento' acaba por ser una institución más entre otras ... Por lo general, tales movimientos se producen en fases de la historia 'homólogas' en múltiples aspectos a los períodos liminales de importantes rituales en sociedades estables y repetitivas, cuando en estas sociedades los grupos importantes o categorías sociales pasan de un estado cultural a otro; se trata, en esencia, de fenómenos de transición" (1988:118 la cursiva es del autor).

¹³ Volveremos más extensamente sobre este tópico a lo largo de todo este capítulo. Vale la pena resaltar que en la encuesta ya mencionada en Aisemberg et al. (1996) aparece recurrentemente esta cuestión que involucra la 'ideología', la 'manera de pensar', la 'ética', las 'preferencias estético-ideológicas' de los actores.

las cosas que hay que hacer para poner una obra. En general en las cooperativas se reúne gente sin experiencia que está haciendo sus primeros pasos, gente que está terminando su formación y que no tiene salida laboral. Si va a la televisión para hacer un bolo, el productor ya tiene veinte actores que conoce que pueden hacerlo. No les queda otra que reunirse en cooperativa" (actor/director, 40 años).

"El off es el off money, se mueve en el ámbito de las salas baratas, es el ámbito de los espectáculos no vendibles, en los que ningún empresario se anima a poner plata o porque no es comercial o porque es malo, sea porque se trata de gente sin experiencia o porque les falta solidez. Desde dentro esto se plantea en términos de una propuesta grupal y desde una carencia de medios. Esto no quiere decir que las obras sean malas o que no se puedan vender, ocasionalmente venden y convocan. Lo que pasa es que los empresarios quieren garantías para su inversión y estas garantías están en los directores o en el elenco. A veces se hace una obra y se la muestra a los productores para que la compren, pero a todo esto ya se ensayó, se hizo el vestuario, y todo de una manera barata para los productores." (actriz, 28 años).

La reivindicación estética que los actores esgrimen como un criterio de distinción entre las cooperativas off y el teatro de Corrientes, se torna evanescente para ellos mismos a la hora de considerar las realizaciones. La libertad creadora basada en la ausencia de coerción por parte de intereses comerciales también se difumina, ya que estos terminan pautando tanto las condiciones de producción como la distribución y el consumo de las obras. Ello da pie para pensar en el off como la reserva de 'gente /aún/ sin experiencia' y/o sin trabajo destinada a reconstituir el orden teatral, más que como lo nuevo emergente. Contrariamente a lo desarrollado más arriba, la opción por las cooperativas aparece ahora como una elección inducida por un previo rechazo -formal o real- del medio laboral. Además es interesante que marca, si nó el dominio, cuanto menos la presencia de la constricción allí donde se reivindicaban decisiones libres. Lo que al comienzo se presentaba en buena medida como una opción indeterminada y al margen, ahora aparece motivada, además de por posturas ideológicas y artísticas, por un ordenamiento laboral.

En este ordenamiento laboral, el off es fundamentalmente lo no comercial, por lo que para los empresarios no sería en primera instancia un ámbito de interés, pero cuando el off les ofrece un producto 'vendible' los empresarios lo toman en sus manos. Mantener, preservar y propiciar relaciones fluidas es parte de los intereses comunes a ambos en tanto se necesitan mutuamente para afirmarse en el campo teatral. La falta de experiencia, de 'solidez' y de 'garantías' en el off, hacen de este un espacio de formación y de experimentación, de ensayo de lo no probado, que incluye tanto la mera 'estudiantina' como el desarrollo de potenciales artísticos. Entendiendo al arte desde la innovación formal, como la búsqueda de nuevos modos de formular y presentar lo real, es claro que el off propicia lo artístico en el teatro, formando actores, proponiendo obras, indagando poéticas. En tal sentido, el teatro comercial dirigido a lo seguro es más bien una forma secundaria que recrea lo artístico y que requiere de

una fuente de remozamiento de la escena que por fuerza se sitúa fuera de sus límites¹⁴. Allí la invocada 'carencia de medios' y la 'propuesta grupal' son racionalizaciones, pero por sobre ello son algo más. La primera es una realidad lapidaria, reconocida y asumida, y esta última es la utopía que alimenta los proyectos concretos acorde a la ausencia de alternativas de trabajo a la vez que más allá de ella. En este sentido el off cumple un papel transformador abriendo espacios inexistentes en lo laboral y lo artístico, reuniendo experiencias, investigando. Hay en el teatro sobrados antecedentes que cifran este arte en la formación de grupos y en la perseverancia en una estética propia y en una ética del actor. Pero ese perfil estético y ético del off tropieza con concesiones y defecciones.

"El teatro comercial busca obras con pocos personajes, obras musicales que tengan gancho. El /Teatro Municipal General/ San Martín tiene menos que ver con lo comercial que con el off. Cumple más bien una función cultural, convoca gente que viene más del off que del teatro comercial, aunque la gente del teatro comercial también viene del off. Lo que no es-off es la televisión, lo que pasa es que el teatro ya no es un lugar donde hacerse famoso. ... Dependes del espacio que te den los que tienen poder y ahí dejás de ser off. Es bastante azaroso, hay un circuito donde se pueden llegar a hacer las obras. Por supuesto no con Romay, no en el /Teatro/ Astral, que sí se aparta de todo lo off. Pero hay una propuesta cultural, política, ética común sea en el teatro oficial o no, que quiere ser buen teatro o tiene esa intención, que no apuesta a lo comercial, aunque el teatro comercial también fracasa, como le pasó el otro año a Mirtha Legrand y a Thelma Biral" (actriz, 28 años).

Visible tanto en la captación de las obras como de los actores, hay una relación fluida entre los tres tipos de teatro que estamos considerando aquí: sea hacia el teatro comercial o el oficial, la corriente 'viene del off'. El teatro 'del centro' termina apropiándose y legitimando productos y productores gestados en el off. Esto podría hacer suponer un vaciamiento del off que de hecho no ocurre: la captación de obras y actores no implican la 'captura del off'. Las personas pasan más o menos brevemente por las posiciones en obras y grupos, pero estas posiciones y las disposiciones estéticas y éticas que suponen permanecen. Los criterios, valores, propuestas, prácticas e intenciones, subsisten como resistentes hitos de la diferencia con las otras formas teatrales, tan distantes en algunos aspectos como próximas en otros¹⁵. Así cuando los medios gráficos evaluando la temporada

¹⁴ Este proceso resulta afín al planteado por Turner en su análisis de la dialéctica estructura - comunidad "ya que la inmediatez de la *communitas* da paso a la mediatez de la estructura, mientras que en *les rites de passage*, los hombres son liberados de la estructura a la *communitas* para volver posteriormente a una estructura revitalizada por su experiencia de la *communitas*. Lo cierto es que **ninguna sociedad puede funcionar adecuadamente sin esta dialéctica**" (1988:134/135 n/resaltado, la cursiva es del autor).

¹⁵ Emmanuel Wallon considera que "el circuito de legitimación resulta primordial para conferir al artista su aura" (1991:18 n/traducción), interviniendo en este circuito el propio campo, las instituciones políticas, los dispositivos mercantiles de producción distribución y financiamiento, los medios de comunicación. Simplificando la cuestión propone que "los regímenes de creación evolucionan entre dos polos de legitimación. Del lado del Estado y en sus dependencias, la investidura del artista, la valorización de su obra se realizan más bien desde lo alto, según el modo de la distinción. Del lado del mercado y en sus aparatos, la investidura se efectúa más por lo bajo, según el modo de la elección. ... el mecanismo de la distinción y el de

teatral titulan que "LO MEJOR VINO DEL OFF" cabe tanto asombrarse como no sorprenderse¹⁶.

A la vez, contra el 'gancho' comercial del espectáculo probado, realizado con elencos pequeños para públicos multitudinarios, en el intento de potenciar los éxitos económicos y la fama del actor de renombre, el off es 'salas baratas', 'elencos multitudinarios', público de 'familiares, amigos y compañeros', 'salarios mínimos', obras de 'vanguardia', una constelación que no comulga con 'los que tienen poder', ni apunta a 'hacerse famoso'. Como vimos estos son enunciados ideales que en la práctica pueden llegar a realizarse de muy otras maneras o de un modo difuso, pero el off no deja de presentarse como un espacio donde ética y utopía se conjugan renunciando a los medios económicos, a la fama y al poder que se alejan del arte en pro del 'buen teatro'. En este punto, **la oposición a los teatros comercial y oficial de Corrientes se matiza en el seno del off, diluyendo las diferencias dentro del teatro y en cambio planteándose con más fuerza con respecto a la televisión. En igual sentido, el fracaso del teatro -incluso del teatro comercial de grandes estrellas- en contraste con la televisión como lugar del éxito, el dinero, el poder y la fama, reúne a sus diversas formas contra el medio electrónico, planteando una vez más su juego común y subrayando allí los límites.**

Pero antes de considerar ese tópico queremos detenernos un poco más en las propuestas estéticas y éticas del off a la luz del contraste -insoslayable para nuestro caso- con el ya mencionado teatro independiente.

2. EL TEATRO INDEPENDIENTE Y EL OFF

"El teatro será del pueblo o nó será nada".
Romain Rolland

"El futuro es nuestro por prepotencia de trabajo". Roberto Arlt

Como se dijo más arriba el teatro independiente floreció entre los años 1930 y 1970, como una corriente de grupos de producción autoconvocada encaminados a una renovación artística anclada en propuestas de tipo contestatario en lo político y en lo cultural. Su accionar plasmó en la modernización de la escena argentina y en el afianzamiento de un teatro culto y cosmopolita, sentando las bases del teatro contemporáneo.

la elección se imbrican estrechamente" (1991:25 n/traducción). Reivindicando su 'marginalidad' el off recuerda el lugar prioritario e insoslayable que ocupan los emprendimientos oficiales y privados contra los que se define y en los que se cifra buena parte de su legitimidad.

¹⁶ Así reza la tapa del Suplemento Espectáculos, Artes & Estilos del diario Clarín, Buenos Aires, 26/12/95. En el interior, asevera la nota: "Salvo algún acontecimiento muy excepcional en el teatro oficial o comercial, de esa franja *off* suele provenir lo más interesante del teatro porteño, lo menos previsible, lo más inquieto y arriesgado, lo más creativo, en fin. 1995 no fue la excepción" (p.2, el resaltado es de Clarín). Es interesante anotar que los balances anuales del mismo diario respecto al cine y a la televisión fueron titulados respectivamente "TODO A PULMON" y "CONTRA TODO RIESGO" (cfr. 29/12/95 y 31/12/95).

Los actores suelen hacer alusiones al teatro independiente en las que este aparece como un punto de referencia fundamental para el teatro en general y para el off en particular.

"Todos los grandes de ahora estuvieron en el teatro independiente, Alejandra Boero, Alfredo Alcón, Héctor Alterio, María Rosa Gallo ... Más que grupos, eran un verdadero movimiento, ellos fueron los que sacaron el teatro de Corrientes y lo llevaron a los barrios. Hasta ese momento lo único que se representaban eran sainetes y ellos incorporaron a los autores extranjeros, Ibsen ... y trajeron a Stanislavski a la Argentina. Además provocaron un cambio en el espectador, todos los hábitus de hoy, la gente que va seguido al teatro, es gente que se formó en el teatro independiente. Ellos son el origen del off. En aquellos tiempos no había televisión, o recién estaba empezando, y no se aceptaba que un actor hiciera televisión, lo echaban /del teatro independiente/" (actriz, 25 años).

"El teatro comercial es un negocio que puede producir cosas artísticas, pero que no es ese su objetivo. Se traen obras hechas afuera y se las repite tal cual, la misma puesta, las mismas coreografías. A veces hasta viene del país de origen el coreógrafo o el escenógrafo y hace lo mismo que hizo allá. Eso pasa sobre todo en las musicales. En cambio el teatro de arte tiene un fin primordialmente estético, creativo, se dirige más a la investigación. Gente que hoy tiene 50 años como Alejandra Boero, Agustín Alezzo, Augusto Fernández, perteneció toda al teatro independiente. Las cooperativas de alguna manera son la continuidad y la reivindicación del teatro independiente en cuanto a la búsqueda estética, la innovación y la investigación" (director, 51 años).

Por una parte los actores off reivindican al teatro independiente por haber incorporado autores, maestros, técnicas y orientaciones artísticas que formaron a los 'grandes' de hoy, al público, construyéndolo como una matriz de todo el teatro actual. Pero en ese mismo movimiento subrayan de los independientes su oposición al teatro de Corrientes y a la televisión, proponiendo al off como su heredero y continuador.

Aunque, como vimos, los límites entre Corrientes y el off son difusos, en estas afirmaciones se recupera la antigua intransigencia como si persistiera en los mismos términos. Aunque se aleje de Corrientes, el off no es un teatro de los 'barrios' sino del 'centro'. Cuando decimos esto no estamos pensando tan sólo en la ubicación de las salas, sino también en las hábitos y en las disposiciones diferenciales en cuanto a lo artístico que suponen uno y otro espacio. Al decir de un actor: 'yo para hacer teatro tuve que dejar el barrio y venirme al centro'¹⁷. En los años treinta los sainetes eran caballitos de batalla de los empresarios teatrales

¹⁷ Sennett refiriéndose a los grandes centros musicales europeos y norteamericanos plantea que "la mayoría de los aspirantes a músicos abandonan su residencia en ciudades pequeñas, donde existen numerosas oportunidades de ejecutar en forma permanente frente a un público receptivo, por las ciudades capitales, en donde tienen menos oportunidades de tocar, frente a un público más cansado, en su arriesgada empresa de triunfo" (1987:357). Si bien tales oportunidades no existen en el teatro de nuestro medio, es importante destacar la importancia del centro artístico como lugar de la integración y del conflicto.

y por eso mismo piezas vilipendiadas por los independientes. Pero ya hace más de tres décadas que vienen siendo abiertamente recuperados por el teatro argentino -en el que nunca han dejado de producir un impacto estético fundamental- por lo que hasta resulta contradictoria su desvalorización actual. La televisión hoy es parte del horizonte laboral de los actores y centro de sus continuas búsquedas y referencias. Dejó de ser un mundo ajeno a ellos y no resulta contradictorio en el grado de antagonismo anterior, aunque siga siendo un ámbito usualmente denostado por los actores off.

Recuperando la tradición tenida por propios y ajenos como fundadora del orden actual en el teatro, los actores off seleccionan, leen y subrayan desde sus prácticas presentes, los elementos del pasado teatro independiente conformándolo como una tradición propia¹⁸. Aun cuando esté fuera de Corrientes, y también precisamente por eso, el off viene a ser así el 'verdadero' teatro, el que sigue investigando, innovando. Reclamando la continuidad de su oposición al teatro comercial, planteándola como si persistiera el mismo enfrentamiento anterior, proporciona fuerza y legitimidad a su accionar actual. En igual sentido la oposición entre el off y la televisión también encuentra fundamento en esas raíces, aun cuando en las circunstancias presentes se resuelva en otros términos.

Es de señalar que el aporte del teatro independiente más resaltado por los actores no es el estético -que se descuenta- sino el ético. Con frecuencia sostienen que el teatro independiente siguió una 'línea de conducta' basada en el 'trabajo', el 'sacrificio', la 'honestidad', la 'solidaridad', el 'amor al pueblo', el 'compromiso'¹⁹. Los actores consideran que esa base ética posibilitó realizar una indagación artística duradera y lamentan que ese ideal hoy no se pueda realizar por la dificultad de organizar y mantener grupos teatrales. Como veremos más adelante los actores off subrayan tanto la importancia de la ética del actor y del grupo, como el hecho de que los grupos que se proponen esa ética no logran sobrevivir en el mundo mercantilizado que los rechaza. Esto resulta especialmente interesante, porque el off reivindica la ética del teatro independiente para viabilizar y afirmar sus actuales búsquedas estéticas, a la vez que en la práctica pone en un segundo plano a esas preocupaciones éticas con respecto a las indagaciones estéticas.

¹⁸ Aludiendo a la simultaneidad de 'tradiciones genuinas' y 'tradiciones inventadas', Eric Hobsbawm plantea que "'tradición inventada' se refiere al conjunto de prácticas, regidas normalmente por reglas manifiestas o aceptadas tácitamente y de naturaleza ritual o simbólica, que buscan inculcar ciertos valores y normas de comportamiento por medio de la repetición, lo que implica de manera automática una continuidad con el pasado" (1991:3).

¹⁹ Refiriéndose al '*théâtre du peuple*' de mediados de siglo, Saez señala que "el compromiso es entonces un verdadero sacerdocio. Se demanda a los directores cualidades de 'sacrificio, humildad y despojo'. En sí mismas estas cualidades no fundan una categoría estética. Sin embargo, apenas evocadas tales concepciones bastan para descalificar profundamente al teatro naturalista aún en vigor. Ellas definen el teatro como una suerte de 'apostolado laico' donde la elección de las piezas y los temas parece comandada por valores épicos y heroicos" (1991:266 n/traducción). Es interesante anotar con Baudrillard que "lujo ostentatorio o austeridad ostentatoria responde a la misma regla fundamental ... *paradoja del valor* en la que la indigencia da impresión de riqueza. Se paga muy caro para no comer nada. En las viviendas modernas se manipula un vacío sutil. Privarse es un lujo: es toda la sofisticación del consumo, para el cual la tacha de falsedad contra un valor es todavía un matiz jerárquico en la inscripción de ese valor" (1995:73 la cursiva es del autor)

El problema es que la misma forma de reconstruir ese pasado que sostiene el presente, también contribuye a desvalorizarlo y a poner en duda el futuro.

"El teatro independiente era un espacio sin puertas y sin ventanas en el que se era libre de crear. Allí se forjó un hombre de teatro que era más que un actor o un director, un teatrista integral que tenía en cuenta no sólo la actuación sino también las luces, la escenografía, alguien que era también albañil, constructor, electricista ya que él mismo construyó sus salas" (autor/director, 53 años).

"La gente del teatro independiente sabía hacer de todo, sabían de electricidad, de luces, todo lo podían hacer ellos mismos. Eran familias como la gente de circo, no tenían que salir a buscar trabajo afuera" (actriz, 37 años).

"El off es una bolsa de gatos, hay de todo. Es difícil que sea una alternativa, en un momento lo pareció, pero ya nó. La gente no puede vivir sólo de lo que hace una cooperativa. Tampoco pasa como en el teatro independiente que los actores vivían de cualquier trabajo y de noche hacían teatro. Es como que el contenido utópico, la mística que tenía se perdió. El teatro independiente fue un verdadero cambio con respecto al teatro que se hacía en ese momento, el off no lo es" (actriz, 28 años).

Efectivamente el teatro independiente anatematizó los circuitos oficiales y comerciales, funcionó como un teatro militante completamente apartado de ellos, procuró la libertad creadora, e impulsó un arte amateur. Se organizó en grupos que desarrollaban todas las habilidades requeridas para hacer teatro, desde la instalación de una sala, pasando por la elección de textos dramáticos, hasta la actuación. Pero estas afirmaciones de los actores, idealizan y cristalizan situaciones más reñidas y cambiantes. Ya hacia los años cincuenta algunos actores y grupos procuraban ceñirse a los trabajos estrictamente actorales y evitar tareas que los distraían de su interés principal. Muchos desertaron porque la formación del 'teatrismo integral' les implicaba un esfuerzo y una disciplina que 'parecían monjes', otros porque rechazaban el filtro ideológico del 'Comité de Lectura'²⁰. Las deserciones y expulsiones de actores, sumados a los frecuentes cismas de los grupos independientes, dan cuenta precisamente de las dificultades para lograr la ansiada libertad creadora y el arte amateur. En los sesenta la profesionalización de los independientes ya era un hecho y fueron los mismos independientes quienes impulsaron con mayor vigor que se reconociera al actor como un trabajador. Por el contrario, los independientes del treinta se habían erigido contra el teatro empresarial donde los actores eran 'empleados'. **En el proceso de construcción e integración del off a la tradición independiente estas distinciones resultan obnubiladas.**

²⁰ Al respecto sostiene Pellettieri: "son constantes los cuestionamientos de los 'desertores' del Teatro Independiente, al esfuerzo y hasta el sacrificio que le significaron esos años de militancia" (1990:71). Desde una visión fuertemente negativa de la utopía, Laplantine subraya el "deseo de perfección", el "ideal rigurosamente racionalista, voluntarista y cientificista", la "nivelación de los individuos, convertidos en piezas anónimas e intercambiables", la "religión del activismo y el trabajo" que caracteriza a los universos utópicos entre los que se podría inscribir al teatro independiente (1977:149 y ss.).

Las representaciones del teatro independiente funcionan como apoyo a las producciones off, como una 'mística' que les da aliento, legitima sus realizaciones actuales y lo proyecta al futuro. Pero el modo altamente utópico en que es reinterpretado el teatro independiente dificulta situar positivamente al off en el presente, a la vez que contribuye a desestimarlos en sus potencialidades como teatro alternativo²¹. Frecuentemente los actores cuestionan la continuidad que ellos mismos reivindican del off con el teatro independiente. Insisten en subrayar el apartamiento, la libertad creadora, el carácter de movimiento duradero de los independientes como hechos absolutamente contrapuestos a la mezcla de circuitos (comercial, oficial, televisión, off), las limitaciones económicas y estéticas y la articulación efímera de los grupos actuales. A ello añaden su visión crítica de los traslapamientos entre el off y el teatro empresarial pues, aunque la producción diverge, la distribución, el consumo y el mismo producto artístico no resultan netamente diferenciables. Si bien reconocen las condiciones materiales y simbólicas que dificultan la elaboración y concreción de propuestas semejantes a las del teatro independiente, y aunque en lo estético reivindican la apertura de sus búsquedas actuales, los actores off tienden a desmerecer sus propias realizaciones y cifran en la mística y en la utopía perdidas la posibilidad de superar la 'crisis del teatro'. En consecuencia ellos mismos desechan que el off pueda conformarse como una alternativa²².

Existen otras perspectivas con respecto al teatro independiente entre los actores del off. Si bien en nuestro caso son de incidencia menor resulta de interés mencionarlas, porque de algún modo trazan salidas ante la contradicción que venimos planteando. Algunos actores reivindican los aportes del teatro independiente pero no se proponen continuarlo sino adecuar la práctica actoral a las condiciones actuales. Ponderan sobre todo la 'posibilidad de trabajar' en teatro abiertas por el MTI y desestiman de hecho las distinciones con el teatro comercial y el oficial. Esta visión más pragmática en cierto modo clausura un proyecto independiente y lo deja como antecedente pasado. Otros actores desde un lugar más extremo consideran que la propuesta artística independentista ha 'envejecido' en cuanto a técnica escénica, propuesta ideológica, etc.. y que el teatro independiente convertido en establishment se ha vuelto un

²¹ Manuel y Manuel analizan los intrincados desarrollos del pensamiento utópico en el mundo occidental, partiendo de la compleja significación del término 'utopía', desde las antiguas referencias en "latín clásico que significa 'en ninguna parte'", hasta el griego "'Eutopia' ... que connota un amplio espectro de atributos positivos y que van de lo bueno, pasando por lo próspero, a lo ideal y lo perfecto" (1984:13/14). "La concepción del cielo en la tierra, subyacente al pensamiento utópico occidental, presupone la idea de perfección a otro nivel, a la vez que buena dosis de confianza en la capacidad humana para realizar en la tierra lo que se considera como un estado mortal transitorio hacia un simulacro de lo trascendental" (1984:35), a juicio de los autores sobre un basamento judeocristiano aunque con fuerte carácter secular. A su entender "sería erróneo decir que la utopía es negación de la realidad presente, subestimando la tendencia a la curiosidad, a la inventiva y a la exploración, que ha hecho que el hombre se lance a las aventuras más osadas. Los dos aspectos han tenido una influencia variable según las épocas" (1984:51). Entendemos que en nuestro caso, si bien la utopía tiene un papel motorizador relevante, la tendencia a concebirla en términos 'absolutos' (considerando la fuerte carga de deseo que tipifica Mannheim 1958) se vuelve contraproducente.

²² Como sostiene Urfalino "en vista al mito del teatro popular: podemos creer al mito a riesgo de equivocarnos, no creerle y renunciar a los ideales que formula; o podemos considerar el mito como un ideal imposible de alcanzar, una manera de orientarse, una guía" (1995:41 n/traducción). Estas tres actitudes coexisten entre los actores de nuestro caso, pero la aceptación de que se trata de 'un ideal imposible de alcanzar', aunque implícita, dista de ser asumida sin pesimismo.

obstáculo a superar. Ambas perspectivas coinciden en que no cabe pretender imitar al teatro independiente, una centrada en que han cambiado las condiciones de vida, la otra en que el arte debe continuar. Es claro que en ninguno de los dos puntos de vista el MTI señala el camino de las alternativas. Pero mientras que en el primer caso el off es un espacio más, sin aspectos estéticos y éticos propios, sin propuestas diferenciales ni intención de generarlas, en el segundo persiste la noción del off como espacio alternativo de búsqueda artística con un fuerte énfasis en lo estético²³.

Para finalizar parece de interés volver a marcar la coloración del off a la luz contrastante del teatro independiente. El off invierte la relación entre ética y estética del teatro independiente, privilegiando a la segunda. No es un teatro militante orientado por el 'amor al pueblo', sino que es un teatro que apunta a afianzarse en lo artístico. Los grupos cerrados y fuertemente prescriptivos del MTI, dejan paso a grupos abiertos y lábiles, alimentados por la 'mística' del grupo como una utopía. Los orígenes políticos en la izquierda viran hacia la heterogeneidad política. La noción de un arte amateur cambia por la de un arte profesionalizado. La propuesta de un 'teatro del pueblo' que había que llevar a los barrios para educar a los trabajadores, pasa a concebir un teatro del público al que hay que atraer al centro para realizar funciones e intereses diversos. El valor del 'hacer' persiste y quizás se incrementa en el off con la reivindicación creciente de la puesta en escena por sobre el valor del texto dominante anteriormente. La construcción del teatro independiente como espacio excluyente y siempre reivindicado cambia a la construcción del off como un espacio polivalente que sólo es reivindicado cuando se está dentro de él y que a la vez es con frecuencia menoscabado por los mismos actores.

3. LA TELEVISION Y EL OFF

"Si la televisión no hubiera sido inventada, seguramente seríamos manipulados o nos divertiríamos

²³ Basándose en las sociedades democráticas avanzadas Wallon sostiene que el teatro ha dejado de funcionar como escenario de denuncia o como espacio de asambleas no autorizadas en la calle. Su lugar en la vida social ha cambiado pues "la idea de oposición entre base y cima, que alimentó a la vez al teatro burgués y al teatro popular, cayó en desuso. /.../ El teatro -el arte en general- en una sociedad abierta introduce la duda al mismo tiempo que prepara las opciones" (1995:46/47 n/traducción). Desde una perspectiva más amplia, Valenzuela sostiene que "la confrontación del modelo teatral preconizado por el teatro independiente argentino con otros ordenes culturales más antiguos, lo revelan como deudor de ese Proyecto Moderno, fundado por el Humanismo europeo, que en nuestros días vemos resquebrajarse desde sus cimientos. Pensar el teatro como una actividad que enlaza armónicamente con el resto de las prácticas sociales o concebirlo como ineludible frente de batalla, resulta quizás demasiado abstracto para quienes están empeñados en hacer sentir sus efectos en un campo cultural inmediato. Tanto la visión funcionalista como la perspectiva crítica absolutas parecen confiar demasiado en una relativa homogeneidad o en una previsible continuidad evolutiva del entorno social en que pretende insertarse la tarea escénica. ... Ante la fragmentariedad de la experiencia social, el hecho escénico ve condicionada su existencia a una extrema flexibilidad de respuesta" (1986:107).

estúpidamente, pero de otra forma y quizá menos intensamente". Lorenzo Vilches²⁴

Contrariamente a lo que podría intuirse, el contraste que con más insistencia subrayan los actores off no está situado entre el teatro off y el de Corrientes, sino entre el teatro y la televisión. En esta perspectiva el off y el otro teatro aparecen unidos como potencial 'buen teatro' frente al 'mal teatro' o 'teatro fácil' que se atribuye a la televisión. Es claro que las mismas expresiones utilizadas están llamando la atención sobre las distinciones en el seno del teatro y valorando a la televisión desde un punto de vista teatral. Pero los actores comparten y estiman rescatables algunas cuestiones de los teatros comercial y oficial, mientras que a la televisión la consideran casi siempre ajena e insalvable. No cabe duda que el medio electrónico ha cambiado notablemente la vida social y la cultura moderna y más específicamente el desarrollo de la labor actoral en el campo de la actuación²⁵.

En lo estético, los actores de nuestro caso deploran la poca creatividad y la baja calidad del producto elaborado, subrayando que las técnicas de actuación y de puesta en escena usuales en la televisión son las más elementales y las más rechazadas en el teatro. En lo ético sostienen que quienes manejan el medio no tienen interés en elevar su nivel artístico y cultural ni el de la gente, y lamentan que en la televisión lo ideológico del trabajo del actor se deslíe o se resigne entre presentadores y anuncios publicitarios.

Para los actores off la televisión es el espacio del 'rating', la publicidad, los 'productos vendedores', el dinero, el poder, el prestigio, la fama, la 'carrera'²⁶. El mayor valor que le atribuyen a la televisión es económico, ya que 'da trabajo' y posibilita lograr con menos dedicación que en el teatro remuneraciones mayores y más seguras. Los actores off nunca aluden a la televisión como un espacio deseado por sí mismo y aunque usualmente la frecuentan procurando trabajo, de esa búsqueda suelen resaltar aspectos desvalorizantes.

"Hay pocas posibilidades de trabajar /en producciones teatrales de empresas privadas o del Estado/. En el off en general se hacen cooperativas, cooperativas chicas como para poder sacar algo /de dinero/, pero se saca muy

²⁴ cfr. Vilches (1993:20/21).

²⁵ Tal como plantea John B. Thompson "la difusión televisiva ... desempeña un papel central en la constelación contemporánea de los medios técnicos. /.../ La cultura moderna es, de una manera cada vez mayor una cultura electrónicamente mediada, en que los modos de transmisión orales y escritos fueron suplementados - y hasta cierto punto sustituidos- por modos de transmisión basados en los medios electrónicos" (1995:297 n/traducción). Georges Balandier ve en ello una 'exasperación de lo espectacular' que afecta los lenguajes, las simbolizaciones, las imágenes y las ritualizaciones, donde "la dramatización mediática, destinada a una dilatada audiencia tiende a ocupar el lugar que en otro tiempo fuera el de la prensa, la literatura o el teatro populares" (1994:13).

²⁶ Sostiene Wallon que la prensa y la televisión constituyen "la principal de las esferas donde se realiza la convergencia de valores por un lado simbólicos, por otro lado políticos y mercantiles. Es principalmente a través de ellas que se opera la conversión de la singularidad y de la novedad en notoriedad, y donde se la acumula para ser negociada" (1991:26 n/traducción).

poco. Alguna gente, con varios bolos en una novela hace más que haciendo teatro" (actriz, 25 años).

"Un amigo mío se pasó un año dando vueltas por los pasillos y sonriéndole a todo el mundo para conseguir dos papelitos. Todos los días está lleno de gente que va a pedir para actuar. Pero la experiencia no cuenta, lo importante son las relaciones" (actriz, 25 años).

"Para entrar a la televisión hay que acostarse con alguien. Hay minas que cojen con los productores o con los directores y así consiguen los papeles. Pero en realidad cojen con cualquiera porque todo el mundo mueve sus relaciones, cameraman, iluminadores, hasta los porteros" (actor/sonidista, 25 años).

Cuando se trata de la televisión las vueltas por los pasillos, los plantones, las idas a llevar fotos, las sonrisas forzadas son temas recurrentes de los actores off, quienes así remarcan el desagrado y las complicaciones que tienen para desenvolverse en un espacio que sienten ajeno. El círculo de las relaciones off se diluye en la televisión, no solo por la mayor masa de gente que gira en torno al medio, sino también por la distancia social existente entre ambos. El conocimiento de los actores y sus habilidades, la valoración de sus experiencias y su trayectoria, los criterios y sentidos puestos en juego, no se extienden en bloque del off a la televisión. La televisión es el espacio por excelencia para dejar la 'familia' off y 'salir a buscar trabajo afuera'. Este paso no se da sin dificultades porque además 'los actores de teatro desprecian la televisión, van con mucho humo y les hacen pagar derecho de piso'. Insistimos en que no es sólo un estereotipado actor off -joven, sin formación y revulsivo- el que critica al medio, el cuestionamiento se extiende generosamente por todo el teatro, más allá de edades y experiencias²⁷.

Aunque la televisión satisfaga sus objetivos económicos, los parámetros artísticos de los actores off concurren para desestimarla. Ya hemos señalado que su posibilidad de producir en serie, de 'enlatar' el producto y de reproducirlo ilimitadamente van contra la noción del teatro como producción única, en relación carnal directa con el público, de un producto irreproducible en forma idéntica. Pero hay otros factores.

²⁷ Con la excepción de las grandes estrellas, de los que viven exclusivamente del medio o de quienes están ingresando en forma directa a él, las críticas abiertas o veladas a la televisión son un tópico de un amplio número de actores, muchos de los cuales aparecen frecuentemente en la pantalla. Ello puede verse en las entrevistas de Juan Carlos Fontana a dos actores de prolongada experiencia televisiva, donde el actor Antonio Grimau declara: "mi relación con el mundo de la televisión ha sido bastante epidérmica, no he logrado profundizar. Al revés del teatro, en que ya desde los ensayos, al poco tiempo de conocer a la gente, aparece otra profundidad, otra calidad. Tal vez porque en televisión, así como se trabaja a las corridas, las relaciones humanas también se viven de la misma manera" (1991:27). Más enfática, la actriz Cristina Banegas sostiene: "el problema básico en la televisión no es sólo de índole económica. Es también de descuido por lo que se produce, y, básicamente, de desprecio por el público que lo recibe" (1991:17) y más adelante: "Como a la televisión todos vamos a zafar, la relación que se establece con los compañeros es como la de un grupo en un naufragio que está esperando el momento de saltar a los botes salvavidas" (1991:20).

"La televisión es técnica, no es artística. La cámara, el foco, los planos, el ángulo, están para favorecer al actor y todo el mundo sale más lindo de lo que es. La televisión es naturalista, el actor dice lo que tiene que decir y se terminó, ni siquiera necesita aprenderse la letra, se la dice un apuntador o la lee de un pizarrón. Trabaja cualquiera porque hacen las cosas más elementales, no hace falta ser un buen actor, basta con que dé la cámara. En la escuela de teatro uno en primer año aprende las técnicas, en segundo el naturalismo y en tercero empieza a trabajar sobre el estilo. La selección del actor para televisión no es exigente, cualquiera que maneje la técnica puede hacerlo aunque sea malo. El cine ya es una situación intermedia entre la televisión y el teatro, ahí ya hay más selección, pero de todas maneras el cine puede hacer que un actor malo dé. En cambio en el teatro si un actor es malo se nota, todo el peso cae sobre el actor. Por lo menos en el buen teatro, porque en el teatro fácil ya es otra cosa. Fijate la gente de Mesa de Noticias. En el verano actuaron en teatro haciendo lo mismo que hacen en la televisión, incluso dividieron a la gente y una parte actuó en Mar del Plata y otra parte en Córdoba" (actriz, 25 años).

En la perspectiva de los actores off lo malo de la televisión es que es técnica, lo más importante no es la labor artística en sí misma sino las mediaciones interpuestas entre el actor y el público. En este sentido se aproxima a lo industrial y rompe con la ideal del teatro como una producción artesanal. Queda claro que el sentido negativo aquí atribuido a la 'técnica' no refiere al manejo idóneo de los recursos inherentes del actor y al afiatamiento del instrumento que el mismo constituye, altamente valorados en el off. Por el contrario, tiene que ver con recursos materiales y habilidades extra actorales, con dispositivos cuyo carácter y magnitud, relativizan el lugar de los actores y de la creación artística. Las formas tienden a reiterarse respondiendo a fórmulas ya probadas²⁸, el trabajo del actor y el actor mismo carecen de la relevancia que tienen en el teatro. Por otra parte, allí donde se vincula con el arte teatral, la televisión es relacionada con lo que son los primeros pasos de la formación del actor, no con el desarrollo pleno de sus potencialidades estilísticas. La televisión es 'naturalista' y los actores off cuestionan el uso de una técnica de actuación y una técnica de puesta en escena que no solo no goza de prestigio en el teatro actual, sino que es frecuentemente criticada²⁹.

²⁸ Aunque atienda al receptor, predomina en la comunicación de masas un flujo procedente del productor, que genera cierta indeterminación en cuanto a las respuestas de las audiencias. En tal sentido, sostiene Thompson que existe "una variedad de estrategias para dar cuenta de esta indeterminación. Ellas se apoyan en la experiencia pasada y la usan como una orientación para probables resultados futuros. Emplean fórmulas ya testeadas que posean cierta apelación previsible sobre la audiencia; o intentan obtener información sobre los receptores a través de la investigación de mercado" (1995:290 n/traducción).

²⁹ Recordamos que aunque los actores mismos reconocen las diferentes legalidades discursivas de teatro y televisión, por otra parte insisten tanto en negar el carácter convencional de las pautas compositivas del medio electrónico, como en restringirlas al mentado 'naturalismo', afirmando el espacio de lo teatral. Según plantea Stuart Hall "el signo televisivo es complejo. Está constituido por la combinación de dos tipos de discurso, visual y auditivo. Más aún, es un signo icónico ... /Se trata de/ signos codificados aún si los códigos funcionan en forma muy diferente aquí que en el caso de otros signos. En el 'naturalismo' y 'realismo' la aparente fidelidad de la representación de la cosa o del concepto representado, es el resultado, el efecto de

En ese aspecto, al cifrarse en la técnica y al trabajar exclusivamente en forma naturalista, la televisión resulta contaminante para los actores, quienes creen que el medio los podría 'deformar' y afectar en su 'desarrollo personal'. Esto resulta relativizado por otros actores que consideran que más allá de eso la televisión los foguea, les 'da training'. Pero detrás de ello queda implícito que es un entrenamiento preparatorio para algo que está fuera de la televisión: el teatro, el espacio artístico por excelencia. Todo esto más las consideraciones acerca del cine operan en el mismo sentido, afirmando la superioridad artística del teatro y la primacía indiscutible de sus criterios estéticos. Para los actores off es sobre el escenario teatral, directamente frente al público, donde se produce la verdadera exposición del actor y la prueba de una calidad artística acendrada. Según una reiterada fórmula, el escenario 'denuncia' al mal actor. Pero además los mismos 'actores de televisión' tienen gran respeto por los 'actores de teatro' y suelen reivindicar su 'necesidad' o su 'deseo' de reencontrarse con su público, de interpretar clásicos, de realizar obras dramáticas, de 'hacer teatro'³⁰.

Frente a ello la televisión resulta un medio engañoso donde priman los criterios de la técnica, de la belleza inmediata no artística, encabalgados con la ausencia de calidad e intereses comerciales inadmisibles para el 'buen teatro'³¹. Pero más allá de eso los actores establecen distinciones entre los espacios televisivos. Así suelen denostar la calidad del canal 9 -aunque reconocen que es el que les da más trabajo- y elogiar la calidad del canal 13.

una específica articulación del lenguaje sobre lo 'real'. Es el resultado de una práctica discursiva." (1993a:89). Por otra parte como anota Vilches "no pueden dissociarse las reglas formales y los códigos televisivos de las condiciones sociales y culturales que crean el uso de esas reglas" (1993:100).

³⁰ La famosa actriz Luisa Kuliok protagonizó desde 1989 las telenovelas más exitosas, que abrieron el camino a costosas co-producciones internacionales en el rubro y la convirtieron en "la preferida del zar europeo de las comunicaciones" Silvio Berlusconi (nos referimos a *La extraña dama*, *Cosecharás tu siembra*, *Más allá del horizonte*). Entrevistada por la prensa (que la sospecha de ser "la actriz más cara de la Argentina") poco antes de estrenar en teatro *La Fierrecilla Domada* de William Shakespeare, sostiene: "Creo que es importante que yo me enfrente con el teatro y le muestre a la gente si sirvo, o si puedo hacer algo en el teatro. Yo estoy segura de poder contener a ese personaje y de la seriedad del trabajo que hago. Lo que se vea será hasta donde yo llego" (cfr. Suplemento Espectáculos, Artes & Estilos, diario Clarín, Buenos Aires, 12/11/95, p.2/3). Haciendo referencia a figuras de primera línea, la tapa del Suplemento Espectáculos, Artes & Estilos de Clarín del 7/12/95 reza: "Actores con éxito en la televisión deciden hacer teatro, aunque pierdan dinero. ¿Por qué? POR amor AL teatro". En su interior titula "SIEMPRE ES POSIBLE VOLVER A CASA" y menciona los casos de: Arturo Puig, Selva Alemán, Rodolfo Ranni, Darío Grandinetti, Juan Leyrado, Jorge Marrale, Hugo Arana, Susana Rinaldi, Alberto de Mendoza, Miguel Angel Solá, Victor Laplace, Graciela Borges, Rodolfo Bebán, Soledad Silveyra, Carlos Calvo, Gianni Lunadei, Fernán Mirás, Ana María Picchio, Valeria Lynch, Paola Krum, Luisa Kuliok y Leo Sbaraglia.

³¹ Esta nociones de los actores acerca del valor, los usos y las apropiaciones de la televisión señalan el espacio de amplias discusiones académicas y multidisciplinares que abordamos aquí sólo tangencialmente. Georges Balandier acota que "la televisión y los sistemas de vídeo son *también* instrumentos de conocimiento, de diversión y de creatividad" (1994:175 la cursiva es del autor). Baudrillard critica la lectura de Enzensberger sobre que "los media se hallan actualmente bajo el monopolio de las clases dominantes, que los *desvían* en beneficio propio. Pero en cuanto a su *estructura*, se mantiene 'fundamentalmente igualitaria'" (1995:199). Oponiéndose a esta interpretación plantea en cambio que de suyo "lo que caracteriza a los medios de comunicación colectiva es que son antimediadores, intransitivos, que fabrican la no comunicación /.../ la restitución de esta posibilidad de respuesta ... supone el trastorno de toda la estructura actual de los media" (1995:202/203 la cursiva es del autor).

También hacen distinciones dentro de la programación televisiva. Hay programas unitarios o ciclos como 'Compromiso', 'Situación Límite', que son respetados y valorados por los actores off, mientras que los teleteatros son el objeto principal de sus críticas.

Amén de las consideraciones artísticas, los actores off también sostienen criterios éticos que los separan de la televisión.

"Yo hace años tuve una recomendación y trabajé en Mesa de Noticias. Me felicitaron por mi actuación, inclusive, en el último bloque vinieron a verme mis propios compañeros, pero me sentí tan mal que salí llorando. Es un problema ideológico, los que trabajan ahí o no tienen ideología o son jodidos ideológicamente. Yo era muy chica y no quise saber más nada con la televisión" (actriz, 25 años).

"Mucha gente se mueve por el dinero o por el prestigio. Yo, si hiciera teleteatro, lo haría para tener posibilidades de trabajar en lo que me interesa, sería una concesión para seguir haciendo lo que quiero, por lo que ya no sería una concesión. Si pudiera estaría en un grupo como fue Espacios, pero en este momento es difícil. Entre la gente de teatro no está mal visto que un actor trabaje en un teleteatro, eso no se juzga, nosotros somos como una gran familia y siempre nos alegramos por el trabajo del otro. Un productor que vi hace poco me dijo como era que yo no trabajaba en teleteatro. Eso es importante porque los productores los ven y saben distinguir una buena actuación aunque sea en medio de esa truculencia, pero son tan malos que hasta los buenos actores salen mal. En el trabajo del actor hay indudablemente una cuestión ideológica, por eso dudo en hacer teleteatro. Sobre lo que sí no tengo ninguna duda es con respecto a la propaganda, no lo haría de ninguna manera. Hay algunos actores que no necesitan hacer propaganda para vivir y que sin embargo han aceptado hacer cosas terribles." (actriz, 37 años).

Trabajar en televisión es importante para los actores no sólo porque les da dinero sino también porque incide en su carrera: los da a conocer entre los productores, el medio y el público, aumenta su cartel. Indudablemente el actor vive en una tensión al prestigio, parte del beneficio por su labor es el aplauso del público y el reconocimiento, de eso también depende su trabajo futuro. Pero ser un 'actor de televisión' no concuerda con la expresividad denunciante, transgresora y trascendente que los actores off atribuyen a su labor³². A la vez,

³² Analizando las características de los medios de comunicación, Thompson retoma algunos aportes sobre las 'regiones' y la conducta en las relaciones cara a cara efectuados por Goffman. Este último distingue una región anterior donde la actuación del individuo es un "esfuerzo por aparentar que su actividad mantiene y encarna ciertas normas" relativas al decoro y la cortesía (1981:118), más controlada y donde cabe esperar el predominio de formalidades; de una región posterior "en la cual hacen su aparición los elementos suprimidos. /.../ Aquí el actuante puede descansar, quitarse la máscara, abandonar el texto de su parte y dejar a un lado su personaje" (1981:123/124). Anota Thompson que "los espectadores pueden ver un actor de televisión actuando de maneras y en situaciones que, en el curso de sus vidas diarias, pueden ser un comportamiento estrictamente relacionado a la región posterior. Parte del valor provocativo de la televisión ... es que rutinariamente torna posible un comportamiento que, en muchos contextos de interacción cara a

para ellos -si no están ya insertos en el medio- resulta difícil acceder a los programas que respetan 'éticamente' y su fuente laboral más probable son los programas cuestionados, ante todo los teleteatros. Como ya dijimos, desde su perspectiva el producto que la televisión elabora generalmente no es artístico, ni de buena calidad, pero además supone 'truculencia', 'cosas terribles' en lo ideológico, que contrarían su ética. Por eso los actores off suelen referirse al problema que se les plantea de tener que balancear, o en caso extremo optar, entre sus necesidades económicas y sus convicciones. En esto admiten 'concesiones' pero no 'transas': el actor no debe trabajar en cosas contrarias a su ideología, puede trabajar en la televisión 'para vivir' pero no por el dinero en sí mismo, para lograr una inserción laboral pero no para correr la carrera del prestigio y la fama. **Los actores suelen discurrir sobre los peligros de dejarse llevar por las tentaciones del dinero, del prestigio y de la fama, en particular en la televisión. Ello subraya el carácter de objetos deseados y temidos que estos tienen, la potencial fuerza de su influjo sobre los actores y el límite que conforman con respecto al off, ya que su transposición opera casi inevitablemente como una forma de alejamiento del off**³³.

Según hemos relevado, sólo el buen recaudo del actor lo preserva de la contaminación atribuida al medio televisivo. Los espacios de las concesiones son nebulosos y amplios, no está claro cuándo se trata realmente de una concesión o de una 'transa'. Sin embargo, un límite parece situarse en el nivel de la subsistencia: las concesiones pueden llegar a garantizar la reproducción como actor y como persona, pero no mucho más que eso. La misma apertura a la ambigüedad y la duda, da lugar a que las diversas opciones que un actor off realiza no pasen de ser criticadas. **Pese al fuerte carácter normativo y moralizante, patente en la censura al interés por el prestigio y el dinero y en el énfasis en lo ideológico, preponderan los aspectos positivos de la pertenencia: mientras una parte de todo lo que hace un actor se sitúe en el off, este seguirá siendo considerado de la 'familia' off. Siempre que el actor mantenga su 'ética', sus 'principios' y marque sus diferencias con la televisión, el peso de la crítica no recae sobre él sino sobre el medio, considerado en sí mismo malo.**

Las distinciones estéticas y éticas que venimos señalando respecto a la televisión son de especial relevancia en la perspectiva político cultural off sobre el lugar del teatro y del actor como artista en la sociedad. Como dijimos anteriormente el off propone al teatro como un arte social enraizado en la realidad y a sus artistas comprometidos con el público. A diferencia de otras artes que pueden aspirar a un reconocimiento diferido, el teatro vive en un 'aquí y ahora' que no admite postergaciones, no sólo por la legitimación artística de su práctica sino también

cara, generalmente sería tomado como perteneciendo a regiones posteriores" (1995:303/304 n/traducción). Sin pretender que la televisión sea por ello el emporio de la disrupción, pensamos que también cabe considerar este tipo de efectos. Aunque como bien sostiene Baudrillard "la transgresión y la subversión, ... no pasan por las ondas sin ser sutilmente negadas como tales: transformadas en *modelos*, neutralizadas en *signos*, son vaciadas de su sentido" (1995:208 la cursiva es del autor).

³³ Cabe recordar aquí lo señalado anteriormente en cuanto a que en la línea del teatro independiente, la labor del actor tendría un ribete de 'apostolado laico' con connotaciones de sacrificio, etc. El valor simbólico de esta práctica contrapuesta al beneficio monetario resulta enfatizado por una 'austeridad ostentatoria' (cfr. Baudrillard 1995) que no puede dejar de ser subrayada.

por su mismo sostenimiento económico³⁴. **El reconocimiento de los espectadores es fundamental para convalidar al off en estos sentidos, pero en el mundo del espectáculo el espacio privilegiado por el público es la televisión, la cual no ofrece el tipo de propuesta que el off reivindica. Esto plantea un problema a los actores off en su expectativa de ser - en un sentido amplio- un teatro social, popular, alternativo.**

"Nosotros no podemos competir con Susana Giménez, no podemos competir con el oropel, el sistema esta hecho para ellos. A ellos no les interesa jerarquizar sino vender más, les interesa el rating, los productos vendedores, la gente vendedora, un artista no se valora por su lucidez. El que elige es Romay, hoy nosotros no podemos decidir casi nada. /.../ La opinión esta muy manipulada por los medios, pero la expresión es otra cosa. La gente puede discernir, se da cuenta cuando un actor trabaja bien o mal" (actriz, 37 años).

"La televisión es entretenimiento, no es una cuestión artística. La gente se identifica con el actor, con el que salió de abajo como ellos y llegó. Por eso ven a Susana Gimenez. Susana Gimenez es una bestia, no actua, no canta, no baila, que carajo hace? no hace nada, atiende el teléfono, ni siquiera sabe hablar, tiene que leer, lee en una hoja lo que tiene que decir y lo que tiene que preguntar a los entrevistados. Pero es popular, la gente que no conoce a Inda Ledesma la conoce a ella. Y ve a Susana Gimenez y ve Nuevediaro que es de lo peor. Todos los días lo ven millones de personas, eso es lo que la gente ve" (actriz, 29 años).

Aunque desde diversas perspectivas, los actores off coinciden en que la gente no opta por el 'buen teatro' sino que elige la televisión, canal 9, Susana Gimenez, Nuevediaro. Para ellos esto es lo popular, en el sentido de 'lo que la gente ve', 'las cosas con las que la gente se identifica'. Pero a la vez la gente está 'muy manipulada por los medios', que son parte del 'sistema' que solo se interesa por el lucro, y al que el off se contrapone con una propuesta de promoción cultural de los trabajadores que entiende como el verdadero sentido de lo popular. Así en la perspectiva de los actores off, el gusto de la gente se inclina hacia 'productos vendedores' y objetos engañosos como el 'oropel', porque la gente se identifica erróneamente: recibe como populares cosas que verdaderamente no lo son y no recibe como populares las cosas que sí deberían serlo. Los actores off consideran que pese a todo la gente tiene capacidad de discernir y que elegiría algo mejor si estuviera bien educada o informada sobre ello. Su desafío como artistas es conseguir mostrar su obra, 'jerarquizar' al público con un producto de verdadera calidad y enseñarle a elegir algo mejor, promoviendo la lucidez, la autenticidad, la elevación cultural³⁵.

³⁴ Al respecto Philippe Urfalino considera que "hay una tensión inevitable, sin duda universal, entre los públicos y los artistas y más particularmente en el teatro porque el público en el teatro está ahí en forma inmediata. No es el caso de la escritura. No es el caso de la pintura. El escritor, el pintor pueden replegarse sobre sus propias exigencias internas y quizás hacer la apuesta de un reconocimiento ulterior, el teatro nó" (1995:41 n/traducción)

³⁵ Urfalino plantea dos modelos de democratización cultural en Francia a partir de los años sesenta. El modelo del "choque electivo" procura democratizar mediante una excelencia artística que prioriza por sobre las motivaciones sociales. Inversamente, el modelo de la "contaminación por contigüidad" apuesta a la pertenencia a una comunidad y a la búsqueda de los intereses del público como una vía para mejorar sus

Esta noción off de lo popular resulta problemática al ser politizada y despolitizada a la vez. Politizada en tanto contempla lo artístico en relación y a la luz de factores como lo económico, el poder, el orden social, elucidando las dificultades como agentes culturales para accionar intencionalmente sobre sus condiciones de producción. Despolitizada en cuanto hace a un lado esos mismos factores, se limita a la elección estética del público y resuelve desde un punto de vista autocentrado (aplicando criterios artísticos y poniendo el eje en lo estético) un problema que trasciende ampliamente esos tópicos. Esto pone de manifiesto que -aunque subrayada- la faz política no es la primordialmente relevante en el off sino la cuestión concreta del trabajo del actor, si 'la gente se da cuenta cuando actúa bien o mal'. A diferencia del reivindicado primer teatro independiente, el off no es un teatro militante por el pueblo, sino un teatro que se quiere de arte para el público³⁶. **En este sentido prevalecen en el off criterios intra artísticos que en definitiva no incluyen a quiénes carecen de las disposiciones para apropiarse de ellos. Pero además, como continuador y heredero del teatro culto independiente, el off se propone una elevación cultural alejada de lo que goza de popularidad.**

"El teatro independiente surgió un poco contra el circo criollo, que era lo que se hacía acá en ese momento. Era en parte circo y en parte acto. Lo que pasa es que era una cuestión popular y si ahora lo reivindican es como cuando la izquierda se critica haber estado contra el peronismo, ya que la intención del teatro independiente estaba orientada hacia lo popular, lo nacional" (actriz, 28 años).

Desde sus orígenes como movimiento contestatario, el teatro independiente recuperó para la escena argentina la tradición teatral clásica y los renovados desarrollos europeos³⁷. En nombre de lo popular se erigió en contraposición a prácticas populares y mercantilizadas como el sainete y el circo criollo. Situado en el anclaje clásico, la perspectiva innovadora y el

gustos hacia la perfección artística. Nuestro caso se inscribe claramente en la propuesta del choque electivo, que prioriza el polo de los artistas por sobre el del público. Pero más allá de eso, como sostiene nuestro autor "la complejidad social, económica, intelectual de los procesos posibles de democratización cultural ... no puede resolverse en el solo contacto entre los públicos, las obras y los artistas" (1995:41 n/traducción).

³⁶ Así, aunque "el teatro arriesga perder su vocación de servicio público para ponerse al servicio del público", (Wallon 1995:44 n/traducción) y satisfacer sus deseos, estos no son tanto los del espectador como los que el imaginario de los actores atribuye 'ingenuamente' a la audiencia. Aquí, frente a la falsedad del 'oropel' se instaura contradictoriamente la lógica de los bienes de lujo en tanto "bienes cuya utilización principal es *retórica y social*, bienes que simplemente son *signos encarnados* /... que/ tienen todos o algunos de los atributos siguientes: a) restricción, ya sea por precio o por ley, a las élites; b) complejidad de adquisición, la cual puede estar o no en función de la 'escasez' real; c) virtuosismo semiótico, es decir, la capacidad de comunicar mensajes sociales muy complejos (como lo hace la pimienta en la cocina, la seda en la vestimenta, las joyas en la ornamentación y las reliquias en el culto); d) el conocimiento especializado en tanto prerrequisito de su consumo 'adecuado', es decir, la regulación por medio de la moda, y e) un alto grado de vinculación de su consumo con el cuerpo, la persona y la personalidad" (Appadurai 1991:56/57).

³⁷ Refiriéndose a la experiencia francesa de mediados de siglo, Saez sostiene que "un teatro de la grandeza, depurado y finalmente aristocrático, clásico en su inspiración, es el que de pronto se hace pasar como el modo más conveniente al teatro del pueblo" (1991:267 n/traducción). A la vez señala que Arnold Hauser observó esta misma contradicción en todos los proyectos europeos de teatro popular.

enfrentamiento al 'producto vendedor', convocó y formó un público de sectores medios urbanos adecuado a sus fines artísticos, redefiniendo el campo teatral argentino. En ello el teatro independiente jugó también una inevitable ruptura con lo popular, que el off viene a reiterar en nuestro caso. Los mismos actores son concientes que sus búsquedas estéticas y sus necesidades creativas están limitadas por el umbral de comprensión del público esperado. Pero si la televisión vive en permanente tensión con el 'rating' que mide las selecciones de los espectadores, estas en el off pueden registrarse demasiado tarde o directamente no registrarse.

"No se pueden tirar imágenes sin importar qué entiende la gente. La obra no la hacemos para nosotros sino para la gente y si la gente no entiende nada no tiene sentido" (actriz, 29 años).

Como revelan las relaciones que los actores establecen entre lo artístico y el entretenimiento, el off se define como teatro de arte, en contraste con lo popular. Para los actores off el hecho artístico requiere actitudes y aptitudes especiales en el actor y un cultivo del gusto en el espectador, sin los cuales se produce una deriva del arte al entretenimiento. La función primordial del teatro, que para ellos es expresar, comunicar, generar un conocimiento transformador, deja entonces lugar a la función secundaria de entretener. Los actores off valoran el entretenimiento en tanto subrayan que el teatro debe 'divertir', 'entretener y entretenernos', que los tiempos del espectáculo deben cuidarse para 'no aburrir al público' y que 'lo peor de un actor es ser aburrido'. Pero a la vez, para ellos el entretenimiento es identificación del público con un actor al que se niega su condición de artista (Susana Gimenez, que es 'ella misma', 'no sabe nada', 'no hace nada'), no supone disposición diferencial alguna ni ruptura con lo cotidiano, 'no transforma', 'el entretenimiento no es artístico'. **Si el off se propone ser un arte popular en los sentidos anotados y una función del teatro es entretener, si el entretenimiento es popular y la popularidad es parte de la alternativa buscada, sería de esperar alguna consideración respecto del entretenimiento que no terminara planteándolo como la negación del arte.**

Lo que ocurre es que el entretenimiento y el trabajo en la televisión, aunque pueden resultar de interés como objetivos económicos no son los objetivos artísticos de los actores off. Más aún son una amenaza para la continuidad del off y lo contrario de lo que el off propone ser. El valor económico que alcanzan y el reconocimiento simbólico que implican en el mundo social, muchas veces roza con el desprestigio dentro de la comunidad actoral³⁸. Definirse contra ellos es hacer 'teatro serio' o 'buen teatro', ser 'buen actor'. Pero también es definirse contra los gustos asentados en el público. Y en esto el off como teatro de arte es prevalencia de otros gustos, diversos pero unívocamente concentrados en el campo teatral: convenciones y preferencias de los actores, menciones de los críticos, tendencias

³⁸ Los procesos de valorización de las formas simbólicas incluyen una valorización simbólica que las estima y jerarquiza en forma favorable o desfavorable en tanto bienes simbólicos, así como una valorización económica que les asigna un valor de cambio en el mercado en tanto mercancías. Ambos tipos de valorización suponen conflictos y superposiciones complejas. El valor económico de un bien o servicio puede estar directamente relacionado con su valor simbólico, pero también "en ciertos campos de producción e intercambio simbólico, el valor simbólico de un bien puede estar inversamente relacionado con su valor económico, en el sentido que, cuanto menos 'comercial' sea, tanto más valor le será atribuido" (Thompson 1995:205 n/traducción). En el caso que nos ocupa, esto último es lo que suele acontecer con respecto a la televisión, el teatro comercial y las formas más comerciales del mismo teatro off.

internacionales de peso. Más que en ocasionales subrayados políticos de lo popular y lo social, allí residen las raíces y los compromisos fuertes del off. **Por eso el off como teatro en tensión a sus parámetros internos, las opiniones de la crítica, la entrega de premios, la participación en festivales, es un teatro de cámara, para un público limitado de 'amigos' y 'gente de teatro'. El rechazo del naturalismo, con el que el teatro actual busca reformular su especificidad respecto de la televisión, marca a la vez el alejamiento de las convenciones representativas más difundidas. El rechazo del teleteatro y la exigencia de un espectador cultivado, también tienden a la ruptura de los códigos familiares al público masivo. Por todo ello las posibilidades de llevar adelante el teatro de arte social, popular, alternativo no sólo en lo estético, sino también en lo cultural, que proclaman los actores off de nuestro caso se ven de algún modo limitadas.**

VIII. FRONTERAS EN EL OFF

"La vida es una sombra que pasa, desmedrado histrión que se ensoberbece y se impacienta el tiempo que le toca estar en el escenario y del cual después nada se sabe. Es un cuento que dice un idiota, lleno de ruido y de arrebato, pero carente de todo significado". William Shakespeare¹

1. LOS SENDEROS DEL OFF

El teatro off transcurre entre el otro teatro y la televisión, en un espacio y un tiempo fragmentarios; del mismo modo la presencia de los actores también es intermitente. Acorde a las constricciones de la corriente principal del campo de la actuación, el off no es un espacio exclusivo, las salas son alquiladas -a veces por función-, muchos ensayos y la utilería escénica tienen su lugar en las casas de los actores. También los tiempos se comparten, las funciones se limitan a algunos días y horarios de la semana, las obras se superponen entre sí y con otras actividades del actor, los períodos de actuación son breves. Comparativamente, el tiempo de ensayos es largo, pues los espectáculos se hacen 'a pulmón', casi sin subsidios y sin certezas, trabajando a la vez en otra actividad (escénica o nó) y especulando con otras posibilidades paralelas o futuras.

Las búsquedas creativas, la necesidad de formarse, la falta de oportunidades para hacer experiencia, la desocupación y el rechazo de otras fuentes laborales del campo de la actuación, facilitan la captación de actores por el off. Pero durante la realización escénica se producen muchas alternativas que dificultan retener a los actores para la puesta de un espectáculo y para estabilizar grupos a largo plazo. **En el seno de estas discontinuidades, las formas de la pertenencia y los subrayados identitarios de los actores involucrados, toman una dimensión muy significativa en la construcción de una continuidad de lo off,** sobre la que nos explayaremos más adelante. Entendiendo que esta puede comprenderse mejor a la luz de las trayectorias de los grupos, los actores y las obras, seguidamente presentamos algunas situaciones ilustrativas².

Ello permite visualizar que muchos espectáculos off son en realidad varias obras, varios elencos, varios espacios escénicos, varios tiempos de presentación. Sólo nominalmente puede decirse que se trata de la misma obra. La producción teatral off tiene un carácter

¹ Fragmento de *Macbeth*.

² No queremos de ninguna manera ventilar cuestiones que pudieran resultar molestas a los actores involucrados. En razón de ello, todos los nombres de obras, grupos y actores que figuran en esta sección son ficticios.

fragmentario casi ineludible que responde a las dificultades previamente señaladas y que genera otras nuevas. Las soluciones halladas, las relaciones allí establecidas y los productos así elaborados son los jalones de la continuidad del off dentro de estas discontinuidades constitutivas. De aquí la importancia que tiene la construcción de un 'nosotros' y el subrayado de una identidad nunca tan férrea y cristalizada como lo pretendido.

En 1978 Angel y Marcos -dos directores formados en la última etapa del teatro independiente que buscaban producir sus propios espectáculos- conformaron el grupo **Alborada**, logrando reunir un importante número de actores en torno a él. El grupo llegó a alquilar un teatro de cien localidades en base a recursos y eventos generados por los actores y a la contribución de figuras de la cultura. Se organizaron rifas, peñas de canto y venta de obras realizadas por artistas plásticos que apoyaban a los actores.

En 1980 con dinero reunido por los actores y con fondos aportados por un productor, el grupo encaró la producción de *Noches de Verano*, con un elenco multitudinario reunido en una cooperativa de 40 personas y dirigido por Angel. La obra fue un éxito y logró saldar la deuda con el productor en unos meses. Los mayores beneficiarios del suceso fueron Angel y Carlos, el primer actor. Angel 'comenzó a ser conocido' en el medio por la puesta en escena de *Noches de Verano* y a Carlos 'se le dio su momento'.

"A Carlos su actuación le significó pasar a otro circuito, trabajar en la televisión y dejar su trabajo de repartidor, pero era un momento muy especial" (actriz, 28 años).

Con todo, el grupo Alborada no continuó por mucho tiempo más. Para algunos lo ideal sería estar hoy en un grupo como en su momento fue Alborada, 'que buscaba reunir gente con cierta ideología y disponer de sus medios de producción'. Para otros las cosas no son tan así, pues 'trabajábamos todos lo mismo, pero estaban los que trabajaban más y los que trabajaban menos'. La cuestión es que Angel y Marcos quedaron solos a cargo de los gastos que había generado la sala teatral en que trabajaban.

"A Angel mucha gente lo odia desde entonces. Se pelearon con mucha gente y tuvieron que arreglarse ellos para pagar la deuda que les quedó" (actriz, 25 años).

Posteriormente Angel y Marcos siguieron su camino en forma separada. Marcos continuó dirigiendo y cuatro años después, junto a otro antiguo colega, montó un teatro independiente que llegó a existir tres años. Angel, que desde 1977 venía formando teatristas en su taller de actuación y dirección, en 1981 constituyó con sus ex-alumnos el grupo **Espacios**. Realizó con ellos varias obras, algunas destinadas a Teatro Abierto, pero su mayor éxito no lo obtuvo con el grupo, sino por su labor de dirección en obras a las que fue convocado por el teatro oficial.

Tres jóvenes directores formados y orientados por Angel, produjeron obras en 1982, 1983 y 1985 con cierto éxito. En 1983 una de las actrices fue premiada por la crítica y en 1985 el espectáculo obtuvo menciones y premios entre las realizaciones jóvenes. Los directores y los principales actores, aunque obtuvieron un reconocimiento al mérito propio, no dejaron de

subrayar su pertenencia al grupo - escuela Espacios. Sin embargo, a diferencia de Alborada, 'el grupo no tenía un reconocimiento externo' como tal sino más bien como una escuela de actores en la que se habían producido varias obras. La escuela continuó, pero el grupo dejó de ser invocado cuando Angel en 1987 se reunió con otros directores teatrales en una nueva sala independiente.

Entre 1985 y 1986, actores vinculados a Espacios generaron una propuesta para la realización de *Jamaica*. Para ello se organizó una cooperativa integrada por 30 actores, director, escenógrafo, vestuarista y músicos. Muchos de los actores se conocían entre sí de Espacios, la escuela de teatro en la que estaban formados o formándose, y estos eran sus primeros pasos en el escenario. Otros ya se conocían de experiencias anteriores con el grupo. La producción estuvo sostenida por ellos mismos, por contribuciones de allegados y por un préstamo obtenido del Fondo Nacional de las Artes. El préstamo fue solicitado por dos actores con la garantía de las propiedades de otros dos miembros de la cooperativa, los cuatro con papeles protagónicos en la obra. *Jamaica* no puede considerarse una obra exitosa por cuanto llevó mucho tiempo de ensayos (un año y medio) y estuvo apenas un mes en cartel, tuvo una crítica predominantemente negativa y poco público (sobre todo teniendo en cuenta la gran cantidad de actores en escena), no alcanzó a recuperar los gastos y dejó una deuda importante que saldar.

La obra se comenzó a ensayar a principios de 1985 y se estrenó en agosto de 1986. El largo ciclo de ensayos transcurrió en varias casas de actores y escuelas de teatro, aparte de la sala teatral off Corrientes en la que a la postre se estrenó. Durante ese período se produjeron numerosas incorporaciones y deserciones de actores. Estas se vieron potenciadas porque el texto de la obra era una adaptación de un clásico no teatral, cuya versión definitiva la fue resolviendo el director a partir de las sucesivas improvisaciones de los actores. Tal circunstancia motivó muchos cambios de rumbo, inclusiones y supresiones de personajes y de escenas, cambios en la jerarquía de los personajes; consecuentemente planteó muchas dificultades para la estabilización del elenco.

Un tópico que resultó tensionante se planteó al resolver el puntaje para la distribución de las ganancias. El director y los actores protagónicos de *Jamaica*, más vinculados entre sí, que se conocían de mucho antes y que tenían 'más experiencia', querían un puntaje diferencial por el papel que desempeñaban. Los demás actores, menos experientes o recién iniciados, querían que hubiera igual puntaje pues consideraban que todos aportaban lo mismo en trabajo y en dinero para sostener al grupo y la producción cooperativa. Los actores protagónicos sostenían que ellos eran el 'grupo' que había concebido y puesto en marcha la obra, y que la cooperativa era un 'elenco' reunido a partir de su propuesta, por lo que no cabía igualar los puntajes. Los otros actores planteaban que si los puntajes eran diferenciales también debía ser diferencial el aporte de cada uno a la cooperativa, pero algunos recién iniciados se consideraban demasiado novatos para cobrar como los más formados. Las discusiones llegaron a ser acaloradas y como no lograron ponerse de acuerdo, los actores resolvieron votar: primó el criterio de los protagónicos de aplicar puntajes diferenciales. Sin embargo estos terminaron cediendo y en el contrato de cooperativa que se presentó a la AAA previo al estreno de la obra, todos los actores figuraron con igual puntaje.

En la puesta de *Jamaica* hubo algunas situaciones de competencia entre los actores por los papeles que les fueron finalmente asignados. Uno de los protagonistas de la obra, cuyo papel era de los más importantes, 'no daba con el personaje'. Este hecho, reconocido privadamente tanto por el actor como por el director y el grupo protagónico, era un secreto a voces. Dos actores del elenco -experientes pero menos formados que el elegido- eran visualizados por otros colegas en mejores condiciones de desempeñar satisfactoriamente el papel. Sin embargo no se produjo ningún cambio en ese sentido, y uno de esos actores vio desaparecer su personaje en el curso de la definición del texto final de la obra.

"Jaime por ser amigo de Mariano no quiso ver que el no iba con el papel. Todo el mundo lo decía, el mismo se lo dijo un día a Vilma. Jaime no tuvo inconveniente en sacar a Ana de su papel ante una duda, pero ni pensó en sacarlo a Mariano" (actriz, 25 años).

La capacidad de cada uno para hacer un buen trabajo actoral, el peso de la amistad dentro del grupo protagónico convocante y el favoritismo fueron veladamente criticados, particularmente por aquellos actores secundarios que tenían más experiencia. El mal humor de algún actor, el vedetismo de otro, la dureza actoral de un colega, la falta de iniciativa de otro, resultaron objeto de muchos comentarios. Las tardanzas en ocasión de las reuniones de cooperativa, el trabajo desconcentrado, las ausencias a la hora de limpiar la sala tras los ensayos, también generaron discordias. Pero el proyecto en común y la 'mística' del grupo reiteradamente invocada pudieron más, la obra se estrenó con el grupo muy unido y entre fuertes expectativas de los actores.

Pese a los esfuerzos desplegados en su realización, *Jamaica* estuvo un mes en cartel y tuvo que ser levantada porque la sala teatral estaba contratada para otra obra. Pero otros factores confluieron para que ya no se volviera a representarla: el espectáculo estaba montado para ese espacio escénico y era de difícil adaptación a otro, la crítica no le había sido favorable, la recepción por el público fue escasa, los actores no estaban entusiasmados para continuar.

A raíz del préstamo obtenido, a la cooperativa le quedó pendiente una deuda, la que organizó saldar con los aportes de sus 35 miembros en 18 cuotas mensuales. Pero el fracaso tuvo sus coletazos: se potenciaron algunos conflictos entre actores y algunas críticas a la dirección de la obra que habían permanecido disimulados anteriormente, los actores se dispersaron y dejaron de verse. Algunos hablaron de 'corrupción' de los protagónicos y de los principales directores de Espacios, otros pasaron a visualizar como una 'pérdida de tiempo' la experiencia que antes habían considerado buena y se mostraron reacios a reincidir.

"/A Jaime, Amalia y Angel/ no los veo desde que levantamos la obra. Que se arreglen /con la deuda/ como puedan. Si los ves deciles que son unos corruptos, ellos ya saben por qué" (actor, 26 años).

Entre los actores secundarios flotó la suspicacia de que si la obra hubiera resultado exitosa los actores protagónicos 'habrían intentado modificar el puntaje' de igualitario a diferencial para tener mayores ganancias. Ello incidió sobre el pago de la deuda: dos actores nunca pagaron su cuota, a los seis meses cinco actores ya no pagaban más, al año muchos

habían dejado de pagar pues 'se enteraron que los demás no pagaban', la cancelación finalmente quedó a cargo de los actores más allegados entre sí.

Luego de la dispersión del elenco de *Jamaica* procuramos rastrear los pasos de los actores que lo componían durante el año inmediato siguiente. Los más visibles resultaron ser los de aquellos que ocupaban posiciones medias o altas en la obra, quiénes además lograron las mejores inserciones profesionales relativas. *Jamaica* fue dirigida por Jaime y sus actores protagónicos fueron Mariano, Bernardo, Amalia y Tamara, todos formados en Espacios. Jaime, fue convocado por el Teatro Municipal General San Martín para asistir la dirección de una obra. Por otro lado continuó trabajando como actor en *Sigfrido*, obra que había dirigido estando en 1983, cuyo elenco integró y consolidó en 1985 junto a Bernardo, Amalia y Tamara para hacer la temporada de verano en Mar del Plata. Posteriormente el grupo continuó vendiendo funciones de este espectáculo. Asimismo encaró la realización de *Piolín*, una obra de teatro infantil para ser representada durante las vacaciones de invierno en el teatro comercial. Esta obra la realizó junto con Bernardo, Amalia, Tamara y dos actores más. Finalmente, inició los ensayos para un espectáculo unipersonal que no llegó a concretar.

Mariano dirigió *Cucu*, una obra de teatro infantil en la que participaron cinco actores de *Jamaica*: Vilma, Adela, Néstor, Marco y Tito. Funciones de la obra fueron vendidas a escuelas y cooperadoras, el encargado de eso fue Bernardo. Este grupo logró mantener la obra durante unos dos meses, pero no prosperó. Asimismo, Mariano se incorporó al elenco de *Triatlón* en reemplazo de uno de sus actores. Bernardo, participó como actor en las funciones vendidas de *Sigfrido* y ensayó y actuó en *Piolín* la obra para niños que mencionamos más arriba. Asimismo se dedicó a la venta de funciones de varias obras de cooperativas, entre otras la misma *Sigfrido* y *Cucu*. Posteriormente, Bernardo comenzó a trabajar en otro espectáculo con dos de los actores de esa obra: Néstor y Tito. Amalia actuó en las funciones vendidas de *Sigfrido*, además de ensayar y actuar en *Piolín*. Por otro lado continuó dando clases de teatro en una escuela, actividad que había iniciado años atrás. Finalmente, se integró a un grupo de actores y directores que promovía la creación de un nuevo teatro independiente. Tamara también trabajó en *Sigfrido* y en *Piolín*. Por otro lado estuvo varios meses haciendo improvisaciones en una obra que no llegó a estrenarse y se presentó a dos pruebas para hacer papeles secundarios en cine, los que no se concretaron.

Entre los actores menos formados, David no quiso reincidir en un proyecto tan prolongado y esforzado como el de *Jamaica*. Hizo un curso de clown para mejorar su formación y montó un espectáculo callejero 'a la gorra' en el Parque Rivadavia junto con un actor amigo. También consiguió hacer un bolo en un programa de televisión.

"Yo no tengo ganas de meterme nuevamente en una cooperativa, es un quilombo. Hay mejores opciones para la gente con cierta experiencia" (actor, 25 años).

Laura actuó en una obra junto con otro grupo de gente de teatro a la que frecuentaba desde hacía varios años. Estuvo en Bahía Blanca participando de un seminario dictado por Eugenio Barba. También hizo un curso de humor, a raíz del cual planteó un espectáculo breve para participar en una muestra. Carlos, 'sin ganas de repetir la experiencia' de *Jamaica*, prefirió perseverar en sus estudios universitarios de la carrera de Letras. Vilma actuó en *Cucu*

dirigida por Mariano y luego se incorporó a otro grupo para hacer una nueva obra. Néstor y Tito actuaron en *Cucu* y más tarde comenzaron a trabajar con Bernardo en un nuevo espectáculo, pero antes Tito actuó en *Estruendos*, una obra que estuvo un mes en cartel. Entre los actores recién iniciados, Sandra resolvió completar su formación actoral, considerando que 'para no depender de la amistad, la única garantía es tener una buena técnica'. Gabriel participó en un congreso sobre estudios de teatro. Ester, Gladys y Norma estuvieron actuando en una obra para niños durante un mes.

A diferencia de *Jamaica*, *Triatlón* es un espectáculo que puede considerarse exitoso: los actores resarcieron su inversión y lograron obtener 'un dinero razonable', la obra si bien no fue premiada tuvo 'buen público' (unas cuarenta personas por función en sala). El director y el autor de la obra fueron entrevistados en la televisión donde se emitieron algunos fragmentos, las funciones del espectáculo se hicieron a lo largo de tres años, incluyendo más de un año en sala fija. *Triatlón* fue producida por una cooperativa en la que participaron once actores, un director y un vestuarista. Todos los gastos de producción los sostuvieron ellos mismos.

La obra comenzó a ensayarse durante abril de 1985 con un grupo de alumnos de Gerardo, el director, y otros actores conocidos más experimentados. Dos actrices desistieron del proyecto a la semana de iniciados los ensayos porque se incorporaron a un espectáculo cooperativo que estaba más encaminado. Fueron reemplazadas por Adela -recomendada a Gerardo por otro actor que como ella se había formado en el grupo Alborada- y por Clara. Este equipo ensayó muy intensivamente todo un mes, durante el cual otro actor se fue de viaje y tuvo que ser reemplazado.

Triatlón se estrenó en un festival local en el mes de junio de 1985. Unos meses después se convino realizarla en una sala off Corrientes en la que estuvieron actuando hasta abril de 1987. A mediados de 1986, Ana tuvo que dejar la obra porque iba a tener familia. Otra actriz amiga hizo su reemplazo durante dos meses, pero luego abandonó y Ana decidió volver a la obra. A principios de 1987 Marta se fue porque la contrataron del Teatro Municipal General San Martín. Clara por su parte consiguió un pequeño papel en un teleteatro 'malísimo' de canal 9, pero continuó en la obra.

"Todos comprendimos y compartimos su decisión porque trabajar en el San Martín es una muy buena oportunidad. Es lógico que Marta dejara la obra, esas cosas hay que aprovecharlas" (actriz, 37 años).

Triatlón dejó de hacerse en sala fija en abril de 1987. Si bien el espectáculo convocaba un buen público, algunos actores 'no estaban conformes con la sala' en la que estaban trabajando desde hacía más de un año. Otros querían continuar allí porque consideraban más fácil convocar a la crítica y al público permaneciendo en la sala. Lo cierto es que la obra se levantó y los actores no hicieron consenso para continuar trabajando en sala fija, ni en esa ni en otra. Resolvieron en cambio hacer funciones en gira. Un actor que trabajaba en un estudio y no le convenía este sistema resolvió dejar la obra, Adela propuso reemplazarlo con Mariano, un actor conocido suyo con quien ella ya había trabajado antes en puestas del grupo Alborada y en Teatro Abierto.

En mayo de 1987 los actores de *Triatlón* tuvieron conversaciones para llevar el espectáculo a Montevideo, donde les pagarían el 80 % de la recaudación y la estadía, pero no el pasaje. Este proyecto finalmente no se concretó. Por ese entonces, seis de los actores considerando que los otros cinco participantes de *Triatlón* resultaban 'un lastre', se plantearon generar juntos un nuevo espectáculo y fueron a ver al autor de *Triatlón* para que les escribiera una obra.

"Los otros cinco faltan a las reuniones de cooperativa, no colaboran en nada. Ya que no vienen propuestas, tratamos de generarlas nosotros. Por ahora no queremos que sepan, no es que querramos joderlos, pero queremos gente que trabaje" (actriz, 37 años).

El autor se extrañó con esa propuesta -porque es muy poco habitual que los actores propongan trabajos a los autores- y quiso saber si continuaría dirigiéndolos Gerardo. Pero los actores no querían volver a comprometerse con Gerardo porque consideraban que no estaba haciendo bien las cosas, 'dejaba todo por la mitad' y era demasiado el esfuerzo requerido para que luego sucediera eso. De todos modos su propuesta no llegó a concretarse.

En julio de 1987 los actores hicieron tratativas para reestrenar *Triatlón* en otra sala del off Corrientes. Tuvieron que hacer el reemplazo de dos actores y volver a ensayar porque hacía mucho tiempo que no actuaban, pero el proyecto del reestreno no se concretó. En septiembre realizaron funciones del espectáculo en eventos organizados por municipalidades de la Provincia de Buenos Aires, pero no se sintieron satisfechos con los lugares de actuación, la promoción del espectáculo, la recepción del público. Finalmente, los actores ya no volvieron a ponerse de acuerdo para seguir haciendo la obra.

Un movimiento continuo, una multiplicación de contactos caracterizan al teatro off, viabilizando su continuidad y los pasos seguidos o a seguir por los actores. Las relaciones establecidas, las amistades, los conocidos, la familia off son fundamentales, pues abren y cierran las puertas de los espacios por donde transitan los actores, los hacen más o menos agradables y fecundos. También hacen posible alcanzar sin demasiados sobresaltos las metas propuestas. Ese renovado estar y hacer con otros -debido a las características colectivas del hecho teatral- está plagado de encuentros y desencuentros que los actores deben saber sobrellevar. Los actores suelen resaltar la importancia de no pelearse con nadie, de tomar con buen humor y naturalidad las situaciones conflictivas. Lo mismo en cuanto a no criticar el trabajo ajeno y hacer bien el propio.

De aquí también la importancia de la técnica y de la formación actoral, que al dotar al actor de un capital más valorado y posicionarlo en un lugar más firme, acota su dependencia de la amistad para continuar trabajando. Los frecuentes pasajes de un elenco a otro, de una función a otra (actor en un espectáculo, director en otra), contribuyen para acrecentar la formación personal en múltiples dominios. **Pero la dependencia de trabajar y crear con otros persiste -incluso en el caso del unipersonal-, por lo cual los lazos de un modo u otro deben reforzarse. El actor individual sólo puede afirmarse a través de un 'nosotros' colectivo, que aunque fugaz e inestable, es intenso y no deja de ser marcado con vigor.**

2. ACTORES Y DIRECTORES

Las dificultades en los intentos off por estabilizar grupos de largo alcance, se resuelven en la concreción de equipos breves para la realización de una obra y en posteriores cruces de los actores. Estos equipos son también en sí mismos inestables y cambiantes, muchos actores suelen circular en torno al director y los actores protagónicos. No todos ellos disponen de los recursos, el tiempo o las ganas como para perseverar prolongadamente en el esfuerzo económico y laboral que suponen estos emprendimientos de riesgo. Por otra parte, las posibilidades de trabajar en la televisión, en el cine, en una cooperativa mejor provista o que ofrezca un lugar más favorable, contribuyen a las deserciones. En el tránsito permanente en que se desenvuelven, los actores siempre están esperando el 'momento' propicio para posicionarse mejor y los reemplazos son habituales. La expresión 'salir al toro' referida al actor que con poco ensayo previo sale al escenario en lugar de otro ausente temporal o definitivamente, da cuenta tanto de lo habitual de la situación como de la disposición a enfrentarla. Los frecuentes cambios en los elencos off hacen necesario replantear el espectáculo y volver a trabajar sobre los personajes, las relaciones entre ellos, el elenco en su conjunto, a fin de preservar la calidad artística de la obra.

A los efectos legales, las deserciones e incorporaciones implican la necesidad de armar nuevos contratos de cooperativa para regularizar ante la AAA la distribución de los ingresos. En el plano de la producción, las deserciones replantean la contribución en dinero, bienes o trabajo que cada actor aportó a la cooperativa y su eventual devolución o resarcimiento. Este factor también opera sobre las incorporaciones pues los nuevos integrantes encuentran un equipo conformado al que deben adecuarse en sus jerarquías, su modo de encarar el trabajo, su forma de actuación. Los actores insisten en que su trabajo es 'siempre con gente distinta' y que hay que sacarse las broncas rápidamente para evitar los conflictos. Este requerimiento, fundamental para concretar la puesta del espectáculo, plantea mayores dificultades de resolución en elencos numerosos. Las buenas relaciones también deben cuidarse con vistas al porvenir pues los actores saben que volverán a encontrarse con antiguos colegas. En este sentido, no es extraño que los actores subrayen que son 'como una familia', 'todos amigos', ya que el círculo es limitado.

Estas circunstancias tornan básico el lugar del director escénico³. El director evalúa la conveniencia de incorporar a un actor u otro, del director depende en buena medida que la obra se concrete y se continúe realizando. Los actores tienen su peso en estar dispuestos a mantener su 'contrato' con la cooperativa, pero es importante subrayar que este es un contrato más de hecho que de derecho, y que los actores resuelven con amplia libertad continuar o no en la obra. Esto depende de sus circunstancias personales, de su posición y sus relaciones al interior de la cooperativa y de sus otras posibilidades laborales. Habitualmente se plantean

³ La significación del director escénico en la creación teatral (en detrimento del autor), es un fenómeno que cobra importancia durante el siglo XIX en el contexto de la sociedad industrial y que es característico del teatro moderno. "Amo del reino imaginario, soberano de un mundo que inventa, el director escénico es el personaje principal, el héroe de la práctica teatral en su conjunto. Nadie puede como él reivindicar un estatuto estético y social, emprender esa reconciliación del mundo imaginario y de la vida concreta." (Duvignaud 1966:399).

conflictos entre actores o con un actor que no resultan de importancia. Estos sí resultan problemáticos cuando el director de la obra no está conforme con el actor, en cuyo caso puede resolver su retiro. Tanto en este caso como en las deserciones, es el director quien decide los reemplazos o elige sobre los reemplazantes que los actores le recomiendan. En este sentido más allá de eventuales encontronazos, su autoridad está plenamente refrendada por los actores, en tanto es el responsable de asegurar la continuidad del grupo, la realización de la obra y su calidad artística.

"La figura del director es fundamental, si se va un actor se lo reemplaza, pero si se va el director se termina todo. Si al director se le ocurre que un actor no tiene reemplazo, hay que parar la obra. El director es el que decide quiénes actúan y si su actuación es buena. Entre la gente de teatro nadie más opina sobre el trabajo del otro y no está bien visto que alguien lo haga. Si eso pasa es que ya hay algún otro problema" (actriz, 37 años).

"Yo sufrí todo el tiempo, me sentí siempre incómoda. Ni desde la dirección ni desde ningún lugar se le dio a mi personaje el lugar que merecía. Yo tampoco tenía una propuesta que hacer porque no sabía y no pude encontrar el personaje. La responsabilidad principal fue de la dirección que no se ocupó de trabajarlo" (actriz, 29 años).

"El productor pone algunas figuras, luego el director pone gente que conoce, se garantiza gente que lo apoye para lo que quiere hacer /.../ Los actores prefieren al tipo de director que los deja hacer, pero el director tiene que imponerse. Un actor no puede hacer algo que el director no le indica, el actor tiene que respetar al director. Hay actores que hacen cualquier cosa y joden, porque le quitan el pulido a la obra" (actriz, 37 años).

Aunque no siempre aparezcan como su parte más visible, los directores teatrales conforman el entramado profundo del off, son agentes de centralización y distribución de recursos humanos, materiales y de poder⁴. Ellos están más estrechamente vinculados con los actores, pues intervienen en su formación en las escuelas oficiales de arte dramático y en los cursos que dictan en forma privada. Las nociones acerca de lo económico, lo estético y lo ético del trabajo teatral que tienen los actores, con frecuencia replican sin mucho desvío las

⁴ Jean Duvignaud propone que "el que el director escénico sea un hombre de negocios, lo muestra el examen de la carrera de los grandes animadores. ... La carrera por el 'proveedor de fondos' domina la vida teatral y frecuentemente la corrompe" (1966:417). La expresión utilizada por Duvignaud recuerda la propuesta de Malinowski con respecto al jefe como "banquero tribal" que acumula un "fondo de poder" (1976:96). Sahlins, que retoma este análisis distinguiendo tipos de jefatura política en relación a formas de redistribución económica, conceptualiza al 'gran hombre' como constituyendo "medios indispensables para crear una organización supralocal: en tribus normalmente fragmentadas en pequeños grupos independientes, los grandes hombres amplían, al menos temporalmente, la esfera de las ceremonias, de la diversión y el arte, de la colaboración económica, y también de la guerra. Pero, aún así, esta mayor organización social siempre depende de la menor organización faccional ... Los límites y las flaquezas del orden político en general son los límites y las flaquezas de los grupos internos faccionales. Y la calidad personal de su ordenación a un hombre-centro es una seria debilidad de la estructura faccional. Tiene que construirse una lealtad personal, que debe ser continuamente reforzada" (1979:275).

enseñanzas de sus maestros - directores. La 'libertad creadora' y la 'creación colectiva' están condicionadas por esta base común y por la autoridad conferida al director.

Los actores quieren actuar, pero para ello necesitan un director, si no recibieran su orientación y su espaldarazo no tendrían forma de hacerlo ni de ser reconocidos. Las posibilidades que éstos ofrecen radican en reunirse tras una meta común, asumir esfuerzos, riesgos y logros colectiva e igualitariamente en grupos cooperativos bajo su dirección artística. Algunas veces se tornan conflictivamente en los 'dueños de la cooperativa' y por ese mismo alejamiento de los actores terminan haciéndose cargo de las deudas a solas, pero no siempre es así. Los directores son quienes seleccionan las obras y los actores que intervendrán en ellas, están en contacto con los autores que las escriben y con los empresarios de las salas teatrales donde se representan. También están en condiciones de promocionar los espectáculos entre la gente de teatro y su opinión es fundamental para convalidar artísticamente a los actores.

Las cooperativas off se constituyen fundamentalmente a instancia o con la anuencia de los directores teatrales. La autoridad del director es del tipo carismático, supone habilidades y actitudes personales, relaciones directas y en buenos términos, desigualdades y distancias pequeñas con respecto a los seguidores⁵. Es un poder limitado que se ejerce sobre todo dentro del elenco, la escuela, el grupo, y que afuera puede ser reconocido como prestigio⁶. Sus momentos de mayor actualización transcurren en la obra teatral, evento más alto en la escala de los actores, quienes a veces disminuyen a un director porque 'se la pasa dando clases, nunca dirige'. La enseñanza de teatro es por el contrario el momento más bajo, que los actores suelen ver como un 'curro' por ser una fuente de ingresos relativamente más estable que la dirección escénica. Pero lo más importante es que opera como una forma de reclutamiento de actores y de acumulación de prestigio. Las escuelas teatrales son la vía más abierta y probable de acceso al teatro off, y facilitan a los iniciados los primeros pasos en el escenario, la integración de elencos y la puesta de obras en

⁵ Godelier sintetiza con precisión las cualidades del 'gran hombre' de Sahlins que tenemos *in mente*: "el Big man es un hombre que posee un poder adquirido gracias a sus propios méritos, y que por tanto no es heredado ni heredable. Estos méritos provienen de la superioridad que demuestra en el ejercicio de diversas actividades: competencia y esfuerzo en el trabajo agrícola, valentía en la guerra, dotes oratorios y poderes mágicos. Pero según Sahlins, todos estos talentos no bastarían a un Big man si no se les añadiese un don que parece desempeñar un papel decisivo en la formación de la fama y el poder de este hombre: la capacidad de acumular riquezas y de redistribuirlas con una generosidad bien calculada. Estos talentos, esta riqueza y esta habilidad ... le valen poco a poco la gratitud y la lealtad de un determinado número de individuos que le estarán agradecidos y de un mayor número de gentes que lo conocen por su fama y reputación" (1986:196). Cabe acotar que aunque a la luz del análisis de los baruya Godelier objeta a Sahlins la identificación de 'grandes hombres' y 'Big men' (pues estos últimos supondrían necesariamente la búsqueda de un intercambio no equivalente), bastan para nuestro caso los trazos gruesos de esta caracterización.

⁶ Sahlins emplea una batería de términos alusivos a la posición ocupada por el hombre importante melanesio a fin de dar cuenta de "la doble vertiente en la autoridad, una división del campo de influencia del gran hombre en dos sectores distintos. En particular, 'hombre-centro' connota un grupo de seguidores congregados alrededor de un centro de influencia /.../ Pero 'hombre de fama' connota un campo tribal más amplio, en el que un hombre no es tanto un líder como una especie de héroe. /.../ Dentro de su facción ... tiene una verdadera capacidad de mando; fuera de ella no tiene más que fama e influencia indirecta" (1979:272/273).

base a sus propios esfuerzos. A la vez facilitan la construcción de una diferencia jerárquica, de una posición privilegiada y de un liderazgo al maestro - director.

Los grupos conformados en el off son inestables y se escinden frecuentemente. La escasa distancia jerárquica entre los actores -fortalecida por la muy frecuente invocación de un igualitarismo no siempre existente- fomenta las pretensiones de ascenso a mejores posiciones. Así, los espacios privilegiados son también lugares deseados por un deseo relativamente fácil de concretar. Un actor protagónico en una obra bien puede ayudar con su papel a sus compañeros menos formados, quienes festejándole a carcajadas sus ocurrencias y criticándole en silencio sus veleidades, contribuyen a encumbrarlo. Este puede ser un paso hacia la dirección de esos actores en un próximo espectáculo. Claro que la capacidad artística cuenta y no basta con el carisma para que esto lleve a buen puerto, pues como sostienen los actores 'la crítica de la gente de teatro es demoledora'.

En la escena off es frecuente que el actor cumpla diversas funciones en la escenografía, la iluminación, la asistencia de dirección. Esta polivalencia a la larga permite que muchos actores terminen orientando su labor hacia el desempeño de distintas funciones en diferentes obras o hacia la dirección y puesta en escena de espectáculos. Un mismo artista puede ser actor en una obra, director en otra y asistente de dirección en una tercera, e ir escalando posiciones. Pero para ello requiere contar con cierta experiencia reconocida, con un círculo de relaciones que lo avale y con posibles seguidores. Todos estos factores se pueden ir gestando en la misma práctica teatral, la obtención de seguidores es más factible a través de la enseñanza de teatro. Por eso y no sólo por necesidades económicas de asegurar un ingreso mensual, la enseñanza y la dirección suelen ir juntas. Pero ante el imperativo de dirigir, el maestro - director tiene que delegar tareas y al delegar abre el camino del prestigio a sus colaboradores, contribuyendo a posibles escisiones futuras.

Si bien los directores viabilizan el off, trazan sus destinos y aseguran su continuidad inestable, sólo en parte están en el off, su carrera necesariamente media con el orden teatral. El director está obligado a relacionarse con autores, productores, empresarios de sala y encontrar alguna forma de entendimiento con ellos para poder montar un espectáculo. Para eso debe manejar códigos no propios al off, de modo similar a los actores que ingresan a un teleteatro o una producción comercial. Sin embargo todos ellos siguen siendo off, porque ser off no es algo distinto de esa polivalencia. Pero a la vez dentro del off ésta es continuamente negada por la reafirmación del grupo, de su ética y del compromiso del actor con el teatro.

3. VIVIR PARA EL TEATRO: 'GRUPOS', 'ELENCOS' Y 'COOPERATIVAS'

Una referencia muy frecuente en el off es la del 'grupo' concebido como una forma ideal de organización de los actores para la realización teatral. El grupo supone un compromiso de los actores para llevar adelante un proyecto a largo plazo de experimentación y búsqueda estética con vistas a un teatro de arte. En ocasiones los grupos tienen alguna faceta político cultural en cuanto a hacer un 'teatro para el pueblo' o un 'teatro de resistencia' a la cultura hegemónica, o contrario al 'teatro serio'. Pero esto no todos lo plantean así, el objetivo

preponderantemente subrayado como el más importante es casi siempre la 'creación artística'. Dado que escasean las instituciones que subsidien la investigación teatral, ésta queda librada en buena medida a que el propio grupo con su trabajo logre sostenerse económicamente. Sin embargo, la mayoría de las referencias relevadas al respecto plantean frustraciones en cuanto al logro de esta aspiración.

"A mi me gustaba como trabajaba el grupo Alborada, para mi era lo ideal. Habían varios directores y actores. Por supuesto que no todos actuaban en todas las obras, y los que no actuaban colaboraban en otras cosas. Recuerdo que para conseguir dinero vendíamos unas carpetas con unos grabados hermosos hechos por buenos plásticos. Lo que tenía el grupo era que buscaba reunir gente con cierta ideología, por eso se elegían autores como Arlt. Además procuraba disponer de sus medios de producción, de sus formas de producción" (actriz, 37 años).

"Nosotros veníamos juntos de un curso y teníamos una propuesta de grupo que era Espacios, un grupo serio, bien conceptuado, que se proponía desarrollar una estética propia. Pero los grupos son lo menos frecuente, suelen quedar en las intenciones; se forma el elenco, se hace la cooperativa para la obra y cuando la obra termina, cada cual tiene que buscar lo suyo" (actriz, 29 años).

El grupo se plantea internamente como un aglutinamiento de actores que es producto de una 'ideología' común en lo estético y en la organización del trabajo. Los actores subrayan sus preferencias compartidas por técnicas de actuación y de puesta en escena, por autores y obras teatrales, tras las que pueden quedar implícitas o explícitas algunas nociones político culturales comunes como que es bueno hacer obras de autores críticos como Arlt o que hay que hacer llegar el teatro a la gente. También subrayan la necesidad de llevar adelante un trabajo colectivo, en disposición de sus propios medios de producción, garantizando la participación igualitaria y la libertad creadora de todos. El objetivo de los actores es seguir trabajando juntos por un tiempo prolongado y desarrollar una estética propia, distribuyendo las tareas y las ganancias como en una cooperativa de largo alcance⁷.

El grupo es una experiencia fuerte en cuanto al subrayado del compromiso del actor, los intereses colectivos, la comunidad y el acuerdo en las decisiones en pro de la creación⁸.

⁷ Distinguiendo el entrono individualista del entorno grupal, Mary Douglas y Baron Isherwood sostienen que: "el grupo impone valores grupales y con ellos previene gastos individuales anormales, define los límites del consumo individual y propone castigos. ... Lo reunido se redistribuye entre los miembros y probablemente hace disminuir la suma total de gastos del grupo. ... O se garantiza la uniformidad de la riqueza, o bien se utiliza una teoría de la justicia distributiva que demuestre que las desigualdades tolerables en las fortunas se relacionan con la desigual distribución en la carga de responsabilidades grupales. ... Sólo el grupo puede desarrollar una completa moralidad ultramundana, puesto que el grupo sobrevive a sus miembros. ... A pesar de todas las ventajas que pueda atribuirse a sí mismo, el grupo es frágil y de ninguna manera ubicuo" (1991:53).

⁸ Propone Fermín Fèvre que "todo proyecto vanguardista sintió la necesidad de buscar adeptos. Es interesante tener en cuenta este aspecto ya que subraya una condición grupal, movimientista. De allí también la necesidad de producir manifiestos que expliciten los principios en que se basa la propuesta y se de

Los actores suelen referir que 'el actor debe comprometerse con su trabajo' y 'comprometerse con sus compañeros' como un requerimiento fundamental del teatro. No son bien vistas las críticas en lo actoral -asignadas específicamente al director- pero sí son frecuentes las críticas en cuanto a las inasistencias o falta de participación en las reuniones de cooperativa, a las demoras u omisiones en cumplir con una tarea asignada. Lo mismo sucede con el actor que sistemáticamente llega tarde a los ensayos, no estudia sus textos, olvida 'dar el pie' a otro actor, o no pone empeño en la automatización de las entradas y salidas de escena, los cambios escenográficos, los movimientos de utilería. Por eso la muletilla de los actores sobre que el teatro es 'noventa por ciento trabajo y diez por ciento inspiración' es -entre otras cosas- una crítica a quienes se dejan librados a su propio talento y desdeñan la índole colectiva y la fuerte disciplina que en el off se atribuye al trabajo actoral. En este sentido el actor tiene un 'compromiso con su personaje' que implica a fondo su propia búsqueda artística consustanciada visceralmente con la de sus colegas⁹.

"En el teatro no hay 'yo', hay 'nosotros', si hay un compromiso profundo el público responde, porque no se siente de afuera. Si uno no se quemó las tripas, el público dice 'es una historia más'" (director, 49 años).

"Cada obra exige una modalidad distinta pero siempre exige que los actores se comprometan desde su individualidad profunda. En el teatro se trabaja con las visceras" (director, 49 años).

"Alguien que está soñando no puede andar esquivando gente porque se pierde la imagen del sueño. Si el actor no muestra lo que le pasa adentro la gente no entiende nada" (actriz, 37 años).

El grupo supone fuerte dedicación al trabajo extra actoral, alta concentración en el entrenamiento actoral, constancia en la exploración poética. Requiere en los actores la búsqueda y el reconocimiento de un 'sí mismo', implícitos en las técnicas de composición del personaje y en las técnicas de actuación privilegiadas por el off. Desde este lugar el grupo se abroquelaba sobre sí mismo y se contraponía a la actuación 'desde afuera', a la realización sin convicción y a la falta de trabajo conjunto, que los actores atribuyen a otras formas de la actuación. Buena parte de las críticas off a los productos comerciales y exitosos pasan porque 'no hay compromiso con el personaje' o porque 'no está bien resuelta la relación entre los personajes'. El grupo se convierte en un espacio altamente utópico¹⁰. **En contraste con los**

testimonio de la identificación y apoyo personal" (1990:40). Entendemos que nuestro caso, aunque subrayando el aspecto innovador de la creación teatral, no se encuadra en un vanguardismo y reviste solo parte de estas condiciones.

⁹ "La formulación Zen 'todo es uno, uno es ninguno, ninguno es todo' expresa bien el carácter global y sin estructurar que hemos atribuido anteriormente a la *communitas*. El hincapié que hacen los *hippies* en la espontaneidad, la inmediatez y la 'existencia', pone de relieve uno de los sentidos en que la *communitas* contrasta con la estructura: la *communitas* pertenece al ahora" (Turner 1988:119).

¹⁰ Esteban Krotz considerando grupos y movimientos de la contra-cultura o cultura de protesta considera, que esta se muestra "en cierto modo como depositaria de elementos utópicos en el sentido original de la palabra: rechazo al orden actual, indicación de sus momentos más represivos y anuncio de la posibilidad de un mundo diferente". Sin embargo expresa sus limitaciones en tanto "el carácter universal de la transformación

ámbitos laborales el grupo es una suerte de espacio aparte que opone la creación comprometida al trabajo por compromiso. Allí el mundo y los intereses personales -en particular los económicos- desaparecen frente a los requerimientos éticos de un teatro que pide colaboración y ausencia de jerarquías, secundarización de lo individual y esfuerzo encaminado al bien común, disciplina férrea y sin 'transas' con quiénes manejan los hilos del poder¹¹. El actor debe 'vivir para el teatro'.

Los grupos concentran la dispersión del off y frenan el *fluir* de los actores reuniéndolos y dándoles una forma de pertenencia fuertemente subrayada. El discurso acerca del grupo implica la existencia de un profundo compromiso de los actores y la firme voluntad de mantenerlo. El problema es que en la práctica y por diversas razones, con frecuencia esto no se logra. Surgen conflictos por la desigual distribución de tareas e ingresos o las marcadas preferencias del director de escena, un actor se aburre y a otro le surge un ofrecimiento más tentador, la obra fracasa y la 'mística' del grupo no alcanza para continuar juntos¹². Concluida la obra cada actor tiene que buscar nuevas oportunidades, algunos más vinculados entre sí probablemente trabajen juntos en plazos breves pero los demás seguirán su propio camino individualmente y es casi seguro que volverán a cruzarse otra vez.

El teatro occidental tiene una vasta trayectoria cifrada en el grupo y su ética como espacio para el desarrollo individual y la creación estética colectiva. El grupo está en el horizonte de expectativas de los actores por vía de la tradición teatral en general y por la vía de la tradición local del teatro independiente. Las experiencias de Craig a principios de este siglo, las de Grotowski en los años cincuenta y las de Barba en la actualidad van en ese sentido¹³. A nivel local el grupo forma parte de la mística de los independientes: Fray

del mundo presente en la utopía genuina disminuye hasta su virtual desaparición en estas utopías de grupo que se limitan a la expresión de una visión del mundo casi exclusivamente en función de intereses particulares, aunque éstos no sean simplemente individuales" (1988:112).

- ¹¹ Al respecto sorprende la similitud de lo planteado por Appadurai cuando refiere entre los muria gondos a "un patrón de lo que, invirtiendo a Veblen, podemos llamar 'mezquindad conspicua', donde se sostiene la sencillez en el estilo de vida y las posesiones, a pesar de las crecientes presiones de un ingreso en ascenso. ... La identidad grupal, la homogeneidad suntuaria, la igualdad económica y la sociabilidad hedonista, constituyen una estructura de valor dentro de la cual los bienes introducidos más externamente no generan interés o preocupación" (1991:47)
- ¹² Refiriéndose al funcionamiento interno del teatro Wallon plantea que considerando "la posible tiranía del director de escena ... los comportamientos en el seno de una pequeña compañía cuando las subvenciones se interrumpen, el teatro casi no aparece como una micro sociedad igualitaria que pudiera erigirse en ejemplo de armonía" (1995:74/75 n/traducción)
- ¹³ Según Fernando de Toro "los modelos a los cuales podemos vincular este tipo de cultura de grupo son a la base al menos dos: a) la institución polaca llamada Reduta que era una 'escuela para actores'; b) la Escuela de teatro de Craig fundada en Florencia en 1916. No pretendemos indicar que éstos hayan sido los únicos modelos de Grotowski o mucho menos que se trate simplemente de una copia, puesto que ya señalamos que este tipo de organización nace debido a las necesidades que le plantea el nuevo trabajo del autor, pero sí subrayar que existían formas similares de organización, ética y estética, antes de Grotowski" (1990:98). Aparte de las habituales agregaciones en grupos, en algunas experiencias, diríamos extremas, el entrenamiento y la realización actoral suponen la convivencia prolongada con el grupo de actores, como en el teatro laboratorio de Jerzy Grotowski, el teatro antropológico de Eugenio Barba, la Comuna Baires de Renzo Casali.

Mocho, el Instituto de Arte Moderno, La Máscara, Nuevo Teatro son experiencias señeras para los actores. **Sea por su asentamiento en la práctica teatral, por la insistencia en la prosecución de un ideal, por las motivaciones que actualiza o por las sugerencias que evoca más allá de su concreción, el grupo es reiteradamente invocado por los actores. Sin embargo, en la práctica, la mayor parte de las veces los 'grupos' terminan siendo 'elencos' reunidos en cooperativas.**

En la jerga teatral un 'elenco' es el equipo formado por un productor quien elige a sus integrantes individualmente, según sus aptitudes personales y su cartel, para la realización de una obra. Estos actores normalmente se conocen porque el medio es chico pero no necesariamente comparten principios artísticos o ideológicos. Trabajan juntos por un vínculo laboral con el empresario, pero sin consideraciones de otro tipo y asumiendo de antemano que al terminar la obra el elenco se disolverá. Un grupo tiene un nombre que lo identifica a través de sus obras, un elenco se identifica por el nombre de una única obra.

"Tené cuidado cuando te digan que un grupo es un grupo y no un elenco. Un elenco es lo que forma un productor, llama a este y al otro y los reúne para hacer una obra, gente que no tiene nada que ver una con otra. Bueno, en realidad toda la gente se conoce y por eso entra en la obra, pero a veces dicen que son un grupo y en realidad son un elenco. Lo que pasa es que los elencos son transitorios, se hacen para una obra, los grupos tienen un compromiso de trabajar juntos. A veces la gente forma una cooperativa y habla de grupo, pero en realidad lo que hace es un elenco como lo hubiera hecho un productor. Cuando hicimos Jamaica, en la reunión de discusión del puntaje Mariano dijo que tenía que haber puntajes mayores para ellos porque la cooperativa era un elenco, que el grupo eran ellos, los que habían llamado a los demás. En los hechos muy pocos grupos son grupos que tengan un compromiso, se disuelven cuando baja la obra, pero la gente habla de grupos" (actriz, 25 años).

Las puestas en escena en forma conjunta de una serie consecutiva de obras, son los hitos que demuestran la existencia de un grupo. En esa secuencia no necesariamente hay una plena continuidad en la investigación artística y en los participantes, pero sí la presencia del director, sus concepciones estéticas y algunos actores preferidos. Que esta labor se concrete en la existencia de un grupo, depende tanto de la autoidentificación de los miembros como del reconocimiento externo. Ninguno de estos reconocimientos es frecuente en el momento actual, la autoadscripción resiste apenas las experiencias frustradas y concluye en la pronta búsqueda de horizontes más prometedores. Ya hemos mostrado las alternativas en la estabilización del elenco de una única obra. Mucho más difícil aún es integrar sólidamente un grupo que supone no sólo una obra, sino también contar con una infraestructura relativamente autosuficiente. El reconocimiento externo es difícil, sólo algunas obras logran de tanto en tanto concitar la aprobación general de la gente de teatro. Si bien son habituales las felicitaciones entre amigos y conocidos cercanos, más allá de ese pequeño círculo se extiende la insatisfacción de no llegar a ver el teatro deseado y ver 'siempre lo mismo', 'macchietas', 'paparruchadas', 'estudiantinas'. Al decir de los mismos actores 'la crítica de la gente de teatro es demoledora'. No es extraño que en el contexto del 'fin del teatro' o cuanto menos de 'crisis del teatro', cada grupo se contraponga a los demás como el único espacio de salvación posible en un momento dado.

Por otra parte para los actores, el grupo que no se administra en las condiciones igualitarias previstas, el que privilegia el rédito económico de la obra por sobre la calidad artística, el que no resiste los fracasos, el que no logra continuidad en su búsqueda estética, se ha convertido en un elenco -aunque lo hayan formado los propios actores, con otras intenciones y sin las precisas definiciones contractuales y temporales del empresario-. En este sentido sus referencias a los grupos suelen ser negativas, 'ya no hay grupos', 'los grupos no duran', 'a la gente no le importa el grupo, lo que quieren es actuar'. Aunque los actores off tienen esta experiencia como la más habitual, siguen hablando de grupos, el grupo siempre permanece como horizonte utópico. Sin embargo, no pudiendo concretarse el ideal del grupo de largo aliento, la expectativa de los actores es reunirse en un elenco y formar una cooperativa para la realización de un único espectáculo conjunto.

En un sentido amplio 'grupo' refiere a la agregación transitoria de un cierto número de actores. En un sentido restringido alude a un agrupamiento tendencialmente permanente con comunidad de metas estéticas y de principios artísticos e ideológicos. Mientras tanto, 'elenco' remite a la individualización y jerarquización interna de los participantes en una obra. 'Cooperativa' -como hemos visto una modalidad organizativa autoconvocada con viejos antecedentes en la tradición teatral- designa de modo vulgar a la forma legal que rige su organización laboral y su funcionamiento económico. El off suele generar grupos transitorios que resuelven como pueden la tensión entre el grupo permanente y el elenco, pasando ineludiblemente por las cooperativas. Estas marcan un límite externo del off con las otras formas de la actuación, pero también dentro de ellas se debaten las fronteras internas del off.

4. VIVIR DEL TEATRO, VIVIR DE LA PROFESION

Si bien el off es mucho más que las cooperativas, e incluye lo obrado en talleres actorales, en cursos particulares, en escuelas y hasta en teatros oficiales, las cooperativas son el eje del off. Un elenco será tal cuando haya conformado la cooperativa para producir el espectáculo. Un grupo llegará a serlo en sentido estricto una vez que haya montado conjuntamente varias obras en una sucesión de cooperativas. Para la mayoría de los actores, las cooperativas son el paso inmediato siguiente a la escuela teatral. Los actores pueden ir realizando su aspiración de formarse, foguearse y afianzarse en la actuación, a costa de comprometerse económicamente en las cooperativas y de desplegar allí un considerable esfuerzo laboral. Pero son habituales las experiencias frustradas, que no llegan a concretarse, que quedan a medio camino o donde no se obtiene un resarcimiento económico por el emprendimiento. En tal sentido, muchos veces recordamos las palabras de un funcionario de la AAA cuya conclusión apesadumbrada era que en las cooperativas los actores 'pagan para actuar'.

Como venimos diciendo, en el off es la cooperativa quien efectiviza el ideal del grupo. Sin ser grupos pero como si lo fueran las cooperativas subrayan la pertenencia, movilizan lo afectivo, invocan una ética vinculante. Las cooperativas posibilitan la producción 'independiente' no orientada en primera instancia al beneficio sino al arte, posibilitan la

subrayada 'ruptura' del off con el teatro comercial de Corrientes. Con todo, los actores saben que ese camino está lleno de incertidumbres y 'no les importa el grupo, lo que quieren es actuar', apuestan al momento. Más allá de las reivindicaciones off, las cooperativas son en principio una forma de organización del trabajo alternativa al asalariamiento en el teatro empresa privado u oficial. Es decir, que son para el actor una forma tanto de ingresar como de permanecer en una esfera laboral difícil y un medio de obtener cuanto menos una parte de su sustento. Pero también son el espacio donde actores profesionalizados pueden desarrollar los proyectos propios con los que difícilmente un productor se arriesgaría y donde la ganancia puede ser 'absolutamente teatral'¹⁴. **En consecuencia, coexisten y confluyen en las cooperativas diferentes intereses, tanto por los distintos actores que las forman, como por los diversos intereses de un mismo actor. Estas confluencias hacen que una cooperativa pueda tomar variados rumbos en sus realizaciones, siendo o no off conforme a ellas.**

Un buen ejemplo de lo anterior son las cooperativas formadas para un espectáculo puesto expresamente con la intención de obtener un éxito económico seguro. En este campo es extremadamente variable lo que pueda considerarse un éxito económico, y la seguridad es siempre relativa. Pero los actores saben que las probabilidades aumentan cuando la ciudad se llena de niños y de turistas en las vacaciones de invierno, o cuando una obra aplaudida se lleva a los lugares de veraneo. Lo mismo cuando se pone en escena una obra que cuenta con el apadrinamiento de una figura renombrada que la promociona en los medios, o cuando una obra exitosa realizada en cooperativa se vende a un productor en condiciones de hacerle rendir mayores beneficios. En estos casos los elencos se reducen a un mínimo indispensable, los ensayos se vuelven más instrumentales, los tiempos se miden con mayor rigor. Muchas veces los actores off llevan adelante este tipo de realización, pero lo hacen entre justificaciones y con cierto pudor porque lo que los mueve no es tanto la creación artística como 'sacar algunos dinerillos'.

Un caso paradigmático son los espectáculos para chicos que, más allá de su realización en salas teatrales -sobre todo durante las vacaciones de julio-, cuentan con un circuito de comercialización propio en escuelas cuyas cooperadoras disponen de fondos para contratar una función. Hay pocos grupos -quizás los únicos que hoy se aproximan a la acepción restringida del término- cuyo casi exclusivo desempeño laboral es en ese teatro para niños escolar. Aun así lo más frecuente es que quiénes participan de tal actividad se embarquen, simultánea o correlativamente, en la puesta de obras en otras cooperativas cuyo éxito no está en absoluto asegurado. Pero de forma significativa, los mismos actores manifiestan en lo artístico un menosprecio más o menos velado hacia el teatro para niños. La crítica a algunas obras es que 'parecen teatro para chicos', al igual que ocurre con la televisión algunos actores sostienen que el teatro infantil 'deforma al actor'. Esta desvalorización del teatro para niños se potencia llegando a considerar que es una defección o una 'inmoralidad' en lo profesional,

¹⁴ Esta recurrencia de medias figuras y figuras a las cooperativas para realizar proyectos teatrales, es una constante que persiste en la actualidad. En la encuesta de Aisemberg et al. (1996) artistas reconocidos como María José Gabin, Virginia Lago, Eduardo Pavlovsky, Leonor Manso, Hector Bidonde, hacen referencia explícita a su labor en cooperativas.

precisamente porque muchas veces es tan sólo un objeto producido según fórmulas probadas para la venta en escuelas o en teatros durante el receso invernal¹⁵.

Vale decir que aun cuando se trate de cooperativas off Corrientes, las consideraciones estéticas y éticas coinciden oponiéndose a todo lo comercial. Llegan incluso a oponerse al propio interés económico del actor, aunque éste consista en lograr una remuneración mínima que le permita dedicarse intensivamente al teatro como arte. En este sentido, la misma aspiración de 'vivir del teatro', viene a contraponerse a lo off como un principio de su disolución. Efectivamente querer vivir de teatro es un escollo para las realizaciones off, porque supone acudir a otros espacios y porque da pie a posibles deserciones. De aquí la fuerza de esos subrayados que dimensionan lo económico y lo contrastan antagónicamente con la estética y la ética off.

"Ricardo tiene un inconveniente y es que cobra y nosotros no tenemos dinero y queremos investigar. Hay gente que porque hizo algunas cosas ya se cree que está en otro lugar y se olvida de las cosas que hacía y que decía antes. Empiezan a hacer lo tradicional y se olvidan de investigar. Yo comprendo que quieran vivir del teatro, a mi no me gusta trabajar en una oficina y de noche, molida, ir a hacer teatro, pero lo hago. Y me parece mal que se olviden que otros queremos hacer lo que ellos hicieron y no nos den una mano. Con Jaime en cambio es distinto porque es un tipo honesto. Lo fuimos a ver para pedirle que nos coordinara y nos dijo que estaba necesitando guita, fue directo, en cambio Ricardo nos empezó a dar vueltas" (actriz, 24 años).

"Lo que pasa es que ya no existe la mística de la gente que labura de otra cosa y labura por amor al arte en el teatro. Los actores reconocidos tienen posibilidades de vivir de la profesión y no necesariamente hay que hacer grandes concesiones. Carlos decía que para él no existía otra forma de hacer teatro que no fuera en grupo, pero se le dio la posibilidad de vivir de esto y sin tener que romper con la ética. Es difícil sostener el grupo como una alternativa a largo plazo y así se produce la captura del off por el Teatro Municipal General/ San Martín, el cine, la televisión digna. El grupo es una idea que todos tuvimos alguna vez, como un lugar para investigar, experimentar. Al fin y al cabo también se puede hacer en otras partes" (actriz, 28 años).

En el off se espera idealmente que al actor lo aliente la 'mística' del grupo, con su propuesta colectiva, a largo plazo, de investigación, búsqueda estética y libre creación mediante la autoproducción de los espectáculos. En una primera etapa de su carrera, en sus inicios, el actor generalmente no tiene otras posibilidades que no sean dentro del off y puede sobrellevar con relativa facilidad los esfuerzos que esto implica: vivir de un trabajo que no le interesa, formarse, ensayar y actuar por las noches, cobrar poco, nada, o poner su propio dinero para montar la obra. De todo esto se hace una ética que se enfatiza una y otra vez en los

¹⁵ El rechazo de estas formulas aparece con claridad en Trastoy, quien considerando que "dicho teatro adolece de los mismos defectos atribuibles a cualquier otra expresión escénica" (1995:64) cuestiona "las banalizaciones habituales en el teatro para niños" (1995:66).

grupos y que los actores tienen muy presente. Esa ética subraya la primacía de la creación artística, el amor del artista por su arte, la abnegación y el compromiso grupal, lo ideológico del trabajo actoral, y el rechazo al dinero como un elemento corruptor al que enfrentar con 'honestidad' y con 'dignidad'. Muchas veces, tales nociones llevan a interpretar los fracasos como consecuencia de la libertad creadora, contribuyendo a la autoafirmación del grupo¹⁶.

Cuando un actor ha reunido una cierta experiencia e idoneidad, es fácil que se vea tentado por otras alternativas factibles y que le permitirían vivir de su profesión. En el off se admite que vivir de la profesión es el ideal, porque se reconoce que ya no es posible trabajar en teatro solo por 'amor al arte' y que la instancia de investigación grupal es poco viable. Pero estas alternativas siempre están más próximas a un orden laboral individualista, competitivo, jerárquico y que desde el punto de vista estético es más tradicional, no tiene como premisa la libre creación colectiva ni la investigación artística. Por ello el cruce a estas instancias es un pasaje peligroso en el que el actor puede perder la 'dignidad' que la ética le garantizaba dentro del grupo. La cuestión estriba en cuánto de la integridad de esa ética conserve en el off y en cuál sea la magnitud de las concesiones que haga el actor en el nuevo ámbito. Esto es algo que los actores subrayan con frecuencia. **El actor puede resignar el grupo pero no debe dejar la investigación y la innovación, puede pasar a espacios comerciales mejor remunerados pero no debe romper los vínculos solidarios con sus antiguos compañeros, puede actuar en cosas que antes no hubiera hecho pero no debe traicionar los principios ideológicos que lo animaban entonces.**

5. CARRERA ACTORAL Y DESARROLLO PERSONAL

Si bien en el off Corrientes la intención declarada por los actores es permanecer al margen de la actividad comercial, esto difícilmente se logra y las mismas cooperativas comercializan sus realizaciones. El fenómeno no termina allí pues los actores en mayor o menor medida aspiran a 'vivir del teatro' y en las circunstancias actuales esa actividad no rinde lo suficiente como para poder hacerlo. Una condición más bien permanente -la temporalidad del trabajo actoral- y otras más relativamente recientes -desarrollo de nuevas formas de inserción (televisión, video, doblaje), mucha desocupación y bajas remuneraciones-, obligan a los actores a diversificar sus ocupaciones y fuentes de ingresos para poder vivir del oficio. En consecuencia su trabajo artístico transcurre intermitentemente en las distintas ramas de la actuación a las que consigan acceso. En este aspecto, la situación crítica por la que atraviesa particularmente el teatro no le permite ofrecer oportunidades laborales y los actores recurren a la televisión y el cine, alternando así el trabajo en cooperativas con las formas comerciales.

"Si bien el teatro fue la madre de toda la Asociación /Argentina de Actores/, no es la rama /laboral/ de la que la mayoría de los compañeros viven. Dejó de ser la principal fuente de trabajo. En las cooperativas es donde más actores

¹⁶ Como sostiene Moulin "la denegación conjunta de la profesión y del mercado ... lleva paradójicamente, en la ideología artística, a la maldición como versión realizada de la carrera artística. El fracaso temporal es el fundamento de la libertad creadora y el signo de la elección ante la posteridad" (citado en Mendez 1995:167).

desarrollan su actividad, y a la vez donde menos ingresos obtienen. Como además el trabajo del actor es siempre temporal, dura poco en un mismo sitio, los actores pasan del cine a la televisión, hacen publicidad o doblajes, a veces radio, aunque radio es más difícil" (actor/director, 40 años).

"Circulamos siempre entre la misma gente, es una amplia franja en la que la gente alternativamente trabaja o en cooperativas o en forma comercial. Los representantes tienen los contactos, la información, los programas que van a haber, quién los va a dirigir, el asistente, qué roles va a haber. Donde hay condiciones comerciales lo que funciona son los comportamientos comerciales. En cambio yo sola, sin información, sin saber dónde están las cosas es mucho más difícil" (actriz, 37 años).

"Hay que ir a los canales sin hacerse ilusiones, dejar fotos y papeles y olvidarse. Los productores tienen miles de ofrecimientos y se olvidan. A todos les dicen que sí pero la cuestión es que coincida lo que necesitan en ese momento y que se acuerden de uno. Hay gente que se larga cada dos meses para que la tengan en cuenta. Muchos viven haciendo pasillo en los canales y sonriéndole a todo el mundo para conseguir un papel. Pero de los cinco mil actores que debe haber sin trabajo, setecientos hacen algo y diez de esos eligen lo que hacen, los demás agarran lo que pueden" (actriz, 37 años). ...

Los actores que quieren vivir de su profesión deben someterse a las condiciones de un mercado laboral fluctuante, aprovechando aquellas coyunturas que les son favorables. Allí se mueven las cosas y relaciones que a la larga hacen posible mantener la participación en grupos off, vivir del teatro o ambas cosas a la vez. Puesto que los ámbitos comerciales no se rigen primeramente por principios tales como la solidaridad, el compromiso colectivo, o la exteriorización de la autenticidad interior subrayados en el off, esa búsqueda de trabajo le vuelve a plantear al actor el problema de la ética. Este se juega en términos de una corrupción semejante pero más grave que la referida al incumplimiento del estricto ideal del grupo, poniéndose en cuestión la propia integridad moral del actor. Los espacios comerciales mismos suelen ser visualizados por los actores como ámbitos corruptores y son menospreciados por eso. Como ya hemos visto anteriormente, también operan en ello criterios más sutiles y más interiormente artísticos que fundamentan la minusvalía de las otras formas de la actuación con respecto al teatro.

Las coyunturas laborales favorables están particularmente asociadas al trabajo en la televisión. Si bien el ideal off es 'vivir del teatro', en las circunstancias actuales la expectativa más realista de los actores es 'vivir de la profesión'. Esto requiere casi ineludiblemente 'hacer televisión', sea actuando en teleteatros de distintos tipos (las 'novelas' de todas las tardes, las series semanales, los unitarios), asistiendo a programas que invitan artistas o realizando publicidad o doblajes que tienen a ese medio como principal destinatario. El problema es que **a los ojos de los actores 'vivir de la profesión', 'hacer televisión' y 'hacer carrera' están peligrosamente próximos. Por ello aunque estamos hablando de un 'teatro off Corrientes' definido por contraste y oposición al teatro comercial, los actores señalan la brecha mayor con la televisión, concebida como el extremo del mal teatro y como el lugar de la corrupción donde el actor debe cuidar sus pasos.**

Tal diversificación, alternancia o intermitencia laboral, torna ilusorio el identificar a un actor como off en toda su trayectoria aun cuando esta se considere en un trecho breve. Más que de un 'ser' off se trata verdaderamente de un 'estar' en el off, y hablar de 'actores off' sólo tiene sentido si se tiene en cuenta esta labilidad. Con todo, el actor off es aquel que en esta situación polivalente logra una relación adecuada entre su 'carrera' y su 'desarrollo personal'. Si bien ambas nociones suponen la adquisición de experiencia, la carrera se relaciona con la profesionalización y el acceso a ámbitos propicios al éxito, la fama, el dinero, el prestigio, el poder. El desarrollo personal se vincula con la formación del actor, el conocimiento del teatro y de sí mismo como instrumento, pero presupone la investigación colectiva como condición. En consecuencia mientras que la carrera se entiende como excluyentemente individual, el desarrollo personal se vincula con la labor grupal y con el mantenimiento de los principios de honestidad y dignidad.

Si bien coexisten en el off diversidad de orientaciones estético culturales, es común a todas ellas -cuanto menos en una primera instancia- el criterio de no comercializarse como una condición indispensable para la verdadera creación artística. Ello plantea para los actores off una contradicción entre el 'desarrollo personal' que consideran que deben lograr para ser buenos artistas y la 'carrera actoral' que les permitiría posicionarse favorablemente en el medio y concretar su anhelo de vivir de la profesión. Dado que los recursos que les posibilitarían esto se hallan mayormente distribuidos en los espacios de la actuación a los que el off se contrapone, para el actor 'hacer carrera' es contradictorio con su 'ser off' o 'estar en el off'.

Los actores off suelen hacer referencias oponiendo la 'carrera actoral' a un 'desarrollo personal' más valorado. El actor demasiado empeñado en 'hacer carrera' es criticado y sus logros son desacreditados si no se hallan en consonancia con su desarrollo personal. Es propio del 'buen actor' centrarse en este último, no dejarse llevar por las exigencias y los ritmos que exige la carrera actoral, o cuanto menos realizar oportunos paréntesis en el curso de la misma, a fin de revitalizar su condición de artista¹⁷.

"El otro día me encontré con Elena y me contó que le está yendo bárbaro, que trabaja sin parar pero que está medio harta. Me dijo que una cosa te va llevando a la otra y que al final hacés lo que quieren que hagas y no lo tuyo. Tiene ganas de parar un poco, cortarla con la carrera. Quiere meterse en un taller, estudiar y ocuparse de sus propias necesidades. Ver qué es lo que verdaderamente tiene ganas de hacer" (actriz/asistente 35 años).

¹⁷ Esta noción, vinculada al carácter matriz del teatro, se extiende en buena parte del campo de la actuación. Así, por ejemplo, el actor Arturo Puig fue protagonista de "el éxito televisivo de *Grande, Pá*, con cuatro años al tope del rating desde 1991". Posteriormente, reconocido por la crítica teatral por su actuación en *Cristales Rotos*, declara: "volví a mi primer amor, el teatro. Volví con una obra y un autor que amo, Arthur Miller. Es cierto que no gano la plata que ganaba en televisión, pero *Grande, Pá* es un ciclo cumplido ... Yo tengo una idea casi romántica sobre el teatro, creo que puede cambiar a las personas, ampliar su visión de la vida ... El teatro es la casa del actor, es su hora de la verdad. La televisión o el cine nos fragmentan, la gente ve al actor dividido en planos, en secuencias. En el teatro se encuentra con una persona de carne y hueso, se emociona y vive con él. Es algo muy fuerte, de ambos lados del escenario" (cfr. Suplemento Espectáculos, Artes & Estilos, diario Clarín, Buenos Aires, 25/11/95, p.2/3).

Según relevamos, para los actores off, el desarrollo personal que aspiran a lograr es la medida de la calidad del actor en tanto que artista y es lo que lleva a la meta más preciada: ser un 'verdadero actor', un 'hombre de teatro', un 'teatrlista integral' dotado de saber, creatividad y expresividad. **El desarrollo personal se forja a partir de tres factores fundamentales: el talento, la formación y la experiencia teatral.**

"Me da bronca Susana Gimenez, es una bruta, brutísima, no sabe hacer nada, habla por teléfono y mirala donde está. En cambio un tipo como /Héctor/ Alterio, que tiene talento, que tiene propuestas propias estuvo veinticinco años para tener su lugar. Pero el que es artista siempre llega, tarde o temprano. /Enrique/ Pinti estuvo treinta años antes de llegar, pero llegó porque tiene talento" (actriz, 29 años).

"Ese no es actor, no tiene talento, es de los que hay que decirle 'caminá para allá', 'vení para acá'" (actor, 24 años).

"Trabajando ahí se hacen buenas experiencias porque se actúa con buenos actores y se aprende hasta de cosas vivenciales. Una vez estuve con María Rosa Gallo, siendo una actriz ya mayor hacía gimnasia todos los días, contaba sus cosas, era una experiencia humana. Lo mismo trabajar con un tipo como /Alfredo/ Alcón que es una persona intachable" (actriz, 37 años).

El talento, entendido como la creatividad connatural al actor, como su capacidad de gestar situaciones o resolver problemas por sí mismo, es el elemento que los actores más valoran¹⁸. Lleva una carga ambivalente correlacionada con la escasez y el peso determinante que le atribuyen. Por una parte, el talento es un problema de naturaleza, una condición personal, es un bien escaso que 'muy pocos tienen' y la mayoría carece¹⁹. En este sentido es

¹⁸ Lo que aquí llamamos 'talento' -empleando la jerga de los actores de nuestro caso- se corresponde con el 'genio individual' atribuido al artista por el modelo occidental de arte. Este porta la herencia romántica donde "la inspiración creativa, el genio, representa la individualidad que trasciende (y por tanto transgrede) la normalidad cultural" (Prats 1996:1). Sennett explica esto afirmando que "toda la historia de la cultura pública del siglo XIX está referida a gentes que estaban perdiendo gradualmente la confianza en sus propios poderes expresivos y que, por el contrario, elevaban al artista a una categoría especial porque podía realizar aquello que las gentes no podían lograr en su vida cotidiana; el artista expresaba libre y claramente en público, sentimientos creíbles" (1978:329). Con todo es importante señalar que este tipo de atribuciones tienen una extensión más amplia que Occidente, como señala Lourdes Mendez (1995). Refiriendo a las Islas Salomón expone Davenport que "el artista ... es el individuo que posee un talento excepcional en todas las habilidades con que debe contar una persona competente, y en algunas otras. /.../ Se cree que el trabajo extraordinario es resultado de algo más que el mero talento humano. Contiene tanto inspiración como un auxilio, que sólo puede provenir de las deidades tutelares. Así, con respecto a cada obra de arte genuina existe una conexión con lo sobrenatural, un elemento de espiritualidad" (1991:137). En líneas generales este imaginario es aceptado y negado por los actores, quiénes tanto reivindican el talento, como descreen de él y lo subordinan al trabajo.

¹⁹ Wallon sostiene que "la propia persona del artista juega a veces el rol de un valor de cambio en el mercado mediático" que puede posibilitarle la introducción de sus obras (1995:27 n/traducción). En ese mercado reside "la verdadera instancia de legitimación, capaz de conferir a los artistas el status que asegurará automáticamente a sus trabajos la cualidad de obras de arte". Reconoce en ello una "definición tautológica del artista por sus obras y de la obra de arte por su autor" (1995:15/16 n/traducción). También Bourdieu -

algo visible, innegable, que está más allá de toda discusión y que tarde o temprano, inevitablemente, ha de obtener el reconocimiento que merece. Según una predicada 'regla de oro', aunque la crítica, los medios u otros intereses se opongan, el escenario teatral 'denuncia', es 'justiciero' porque hace patente el talento para el público. Por otra parte, el talento es una cuestión de grado, es el 'límite de lo que puede lograr el actor' como instrumento según cuanto talento tenga, es lo que 'diferencia a los actores que son artistas de los que son empleados', esto es, a los que tienen propuestas propias y crean de los que se atienen a cumplir sin chistar las ordenes del director. Sin embargo, es necesario aclarar que en forma paralela a lo anterior los actores también consideran que la 'actuación es en un diez por ciento inspiración y en un noventa por ciento trabajo', lo que desdibuja la importancia otorgada al talento²⁰.

Otro elemento básico para el desarrollo personal del actor, es la **formación en el estudio y en la investigación teatral**. Estudiar teatro, haberlo hecho o proponerse hacerlo, estar dispuesto a mejorar la formación y cultivar la investigación son prerequisites ineludibles para ingresar y permanecer en el off. Los maestros con los que se formó un actor, los cursos de perfeccionamiento que ha seguido, las capacidades que ha desarrollado para la indagación y la improvisación escénica son atributos habitualmente sopesados y valorados dentro del off. Es precisamente la ausencia de estos lo que los actores subrayan para desacreditar a algunas figuras exitosas del teatro comercial o de la televisión y para desmerecer su labor considerándola no artística.

Finalmente también hace al desarrollo personal, la **experiencia escénica con que cuenta el actor**. Esta experiencia comprende una variedad de tópicos que aunque refiriendo al teatro se extienden a otros espacios actorales y a esferas vitales más amplias. Las técnicas que domina y los hábitos profesionales, las obras y los artistas con los que ha actuado, los papeles actorales y funciones escénicas que ha desempeñado, los ámbitos de la actuación y los lugares en los que ha trabajado, forman parte de esa experiencia que trasciende de lo técnico y lo instrumental a lo humano. Así, actuar junto a un actor experiente 'enriquece' de un modo intangible. Pero además la experiencia tiene un valor por sí misma, incluso las experiencias no buscadas y las denostadas se valoran: los fracasos que 'foguean', la actuación en teleteatros que aunque puedan 'deformar' al actor, le 'dan training'. Un actor puede ser bueno, pero nunca lo es plenamente mientras se pueda decir de él que 'le falta experiencia'.

La carrera actoral refiere a la profesionalización y al reconocimiento del actor por el público, y en el extremo es lo que permite acceder al éxito, logrando fama, dinero, poder y prestigio. Rara vez los actores off reconocen aspirar a la fama o al dinero, pero es frecuente que discurran sobre los peligros inscriptos en el reconocimiento y la remuneración de su labor. La fama puede complicar la vida personal, por dinero pueden hacerse cosas 'contrarias a la ética', ambos pueden llevar a 'transar' con corruptos y poderosos; en

inspirándose en aportes de Marcel Mauss acerca de la magia- plantea al producto y al productor como dos facetas de un único fenómeno, contra la autonomización de las obras y del análisis interno como opuesto al externo (1990:233).

²⁰ Al respecto Lourdes Mendez, a partir de una variedad de datos etnográficos sostiene que "tanto en Occidente como en algunas sociedades no occidentales coexiste, junto con la creencia de que la capacidad artística es un don innato, otra que hace referencia a lo adquirido como factor determinante de la especial habilidad demostrada por algunas personas en sus prácticas artísticas" (1995:170).

consecuencia al actor off se le plantean resquemores y disyuntivas al respecto. **La carrera actoral se basa según relevamos en el trabajo y en el aprovechamiento del 'momento'.**

"En este momento hay que hacer televisión. No se puede trabajar sólo en cooperativas, pasándose un año para hacer una obra. Las cooperativas están integradas por los desahuciados que no tienen trabajo o que recién empiezan, aunque también está la gente que busca hacer algo diferente, pero en este momento los grupos no duran y hay que hacer televisión. Algunos dicen que la televisión deforma, yo creo que da trabajo y da training" (actriz, 29 años).

"La carrera del actor es muy variable, cada cual tiene su historia y es muy difícil generalizar. Es algo muy azaroso, depende del año, de la desocupación que haya, de dónde actuaste, de quien te vio, de circunstancias de la vida de cada uno. Juana Hidalgo quería actuar en Los pilares de la sociedad porque era una buena experiencia que la dirigiera /Carlos/ Gandolfo. Hubo una historia y al final la pusieron en Krinsky. Al final Pilares no la dirigió Gandolfo y a Juana le dieron el Moliere por su actuación en Krinsky. Todo depende del momento, cuando se te da tenés que aprovecharlo" (actriz, 28 años).

Los actores off valoran positivamente **el trabajo como tal**, pero difícilmente dejan de evaluarlo en función de la experiencia creativa y aspiran a que su carrera se cifre en el desarrollo personal. Aunque relacionado con la experiencia, el trabajo se distingue de ésta pues alude más bien a inserciones en ámbitos actorales que permitan lograr buenos ingresos. Como ya dijimos las cooperativas de actores off, que habitualmente no ofrecen continuidad ocupacional ni acceden a públicos numerosos, menos aún garantizan la obtención de beneficios. El teatro empresarial, el cine y la televisión dan mejores chances en este sentido, constituyéndose -por sobre todo está última- en el espacio para 'hacer carrera'. Pero también es aquí donde los actores protestan que están sometidos a las reglas del mercado y del medio, en condiciones reñidas con la creación artística y que les dejan poca oportunidad de elegir lo que hacen. Para insertarse en la televisión hay que 'salir a buscar trabajo': ir a los canales, 'hacer pasillo', sonreír a los productores, 'llevar fotos una y otra vez' para ser tenido en cuenta y seleccionado. En la televisión 'no hay creatividad', 'faltan medios', 'falta tiempo', hay un 'desinterés general', no hace falta ser un actor expresivo, basta con que 'de la cámara', pero la televisión 'da trabajo'.

Otra de las claves de la carrera actoral es 'aprovechar el momento'. Según relevamos, para los actores off existen algunas circunstancias individuales favorables en las que el actor puede aparecer ante productores, directores, críticos, colegas y/o público maximizando su reconocimiento, las que no se deben dejar pasar. Momentos pueden ser una obra, el trabajo con algún autor, una aparición en televisión, el contacto con un productor, un premio. El problema es que el momento es personal y aleatorio, y no siempre puede distinguirse con claridad cuando está ocurriendo, perdiéndose así la oportunidad de dar un salto cualitativo en la carrera actoral. Es frecuente que los actores se lamenten de no haber sabido aprovechar el momento o que reconozcan que a un colega se le dio el suyo. Si bien el momento puede darse dentro del off, por lo general el más valorado para la carrera actoral ocurre fuera de él y del teatro.

Aunque en la perspectiva subrayada por los actores off el desarrollo personal se produce en el teatro y la carrera actoral se hace en la televisión, es claro que los factores de uno y otra se hallan matizados e imbricados y de allí los problemas para discernir entre ambas orientaciones. En consecuencia, procuraremos elucidar esta cuestión sin perder de vista que **los elementos considerados en el desarrollo personal, desde otra perspectiva también forman parte de la carrera actoral**. Los actores off sostienen el ideal hoy difícilmente alcanzable de 'vivir del teatro' y de ser un 'teatrista integral', pero sus expectativas más acordes a las posibilidades reales son 'vivir de la profesión' (teatro empresarial, cine, televisión) y ser un 'buen actor'. Denuestan a los malos actores que sólo buscan 'hacer carrera' y enfatizan que ellos se interesan por el desarrollo personal. Afirman todo esto porque eso es ser off, pero su aspiración última es la de ser buen actor, y cuando en el off se habla de buenos actores la referencia es a quiénes pueden realizar simultáneamente el desarrollo personal y la carrera actoral. El problema para el off es que su carrera puede tentar al actor a 'hacer carrera' y a olvidar su desarrollo personal, lo que exige cierta vigilancia. Al avanzar en la carrera el actor gana reconocimiento del público, corriendo el riesgo de dejar a un lado su creatividad artística por satisfacer 'los gustos de la gente'. Para el off, sólo el cuidado del desarrollo personal lo previene de ello. Es interesante subrayar que artistas de gran renombre y no identificables con el off, están atravesados por esta tensión, lo que una vez más nos lleva a verla como un diacrítico significativo en todo el campo de la actuación²¹.

El actor puede alcanzar un desarrollo personal sin demasiada carrera actoral, pero el mayor desarrollo se logra con la carrera porque abre posibilidades nuevas. Esto debilita al off pues la carrera introduce en una lógica individual reñida con la prescripta por el off, donde la excelencia artística y el desarrollo personal se postulan como basados en la creación colectiva. La carrera actoral así como los factores en los que se basa son instancias fundamentalmente individuales. El trabajo y el momento dependen de cada uno, se buscan u ocurren en forma personal, los logros de la carrera actoral, la fama, el dinero, el prestigio son estrictamente individuales. Es cierto que en el desarrollo personal lo individual es enfatizado por la noción misma, por las consideraciones sobre el talento, por la concepción del buen actor como quien 'se compromete desde su individualidad profunda' ('trabaja con sus visceras'). Pero el talento es relativizado por el trabajo y 'el trabajo del actor es siempre con otros'. La producción, la formación, la investigación y las experiencias teatrales tienen una dinámica fundamentalmente grupal cuyo carácter es subrayado con insistencia por los actores off. En este sentido, el desarrollo personal es tal en tanto existe una validación colectiva dentro del off, que refrenda las instancias y los vínculos colectivos en los que se forjó.

De este modo mientras el desarrollo personal liga a los lazos del grupo artístico, la carrera actoral libera a la individuación del mercado laboral y separa a los actores, tendiendo a la disolución de lo off. Si bien es cierto que los reconocimientos y espaldarazos al actor obtenidos en su carrera le dan legitimidad a las prácticas realizadas en el off y al off como tal, a la vez fomentan la inserción del actor en ámbitos más prestigiados y su posible alejamiento del off. A la larga para los mismos actores el

²¹ Entrevistado por Fontana, el actor Antonio Grimau discurre: "siempre hubo en mí esta dicotomía, esta indefinición de hacer la carrera del estrellato y del dinero, o hacer la carrera que realmente siento que me gratifica, que me da placer y para la cual me preparé, que es la carrera del trabajo comprometido" (1991:23).

reconocimiento del mercado, los criterios externos, tienen mayor peso que el reconocimiento y los criterios internos al off. Esto, unido a la relativa dependencia del desarrollo personal con respecto a la carrera actoral también contribuye a la debilidad del off como alternativa estético cultural que pretende ser. Su condición de afirmarse como alternativa siempre le exige dejar de serlo en algún aspecto. Pero por otro lado esto obliga al off a un corrimiento continuo hacia el desarrollo personal y lo prestigia como el lugar del arte en el teatro.

6. SER ACTOR, SER OFF

Las obras, los actores y los directores del off Corrientes, aunque suelen presentarse en pequeñas salas situadas fuera del circuito del show business teatral de la ciudad, acceden con relativa frecuencia a los teatros oficiales y comerciales del 'centro', así como a producciones cinematográficas y televisivas. Cuando en 1989 Moria Casán promocionó en su programa de televisión un espectáculo de Los Vergara en el Piccolo Teatro, concluyó ironizando 'ahora Corrientes es off'. Se refería a que este grupo, que se hizo famoso por tapizar la ciudad con graffitis urticantes, ahora actuaba en una sala sobre la Avenida Corrientes, también aludía implícitamente a la extensión del fenómeno. Pero hay más aún, en los últimos tiempos las distintas entidades de legitimación que otorgan premios a la actividad escénica del año, han incorporado categorías especiales para distinguir a los mejores espectáculos, actores y directores off. El caso más ilustrativo es el del premio de la Asociación de Cronistas del Espectáculo, que explícitamente galardona al 'mejor actor off', al 'mejor director off', al 'mejor espectáculo off'.

Los reconocimientos y los traslapamientos señalados no hacen desaparecer las especificidades del off, las que se reimbrican en los cambios y las resignificaciones que se producen en la trayectoria de las personas y las obras que lo constituyen. En estos procesos las atribuciones identitarias varían de continuo tanto en la pertenencia de los actores al off, cuanto en las formas de aparición del off en el campo actoral. Cuando decimos que ser off es estar en el off, procuramos precisamente desprendernos del dejo sustancialista del verbo 'ser' y aludir a una pertenencia no permanente, a la sintonía de momentos particulares discontinuos.

Tanto el off como sus actores se presentan a si mismos como consagrados por las investiduras de la marginalidad, la creatividad y el arte. Esto cobra una fuerza particular por la reivindicación que buena parte del off hace de lazos y pautas comunes con el teatro independiente, las que lo inscriben en una tradición de indudable fuerza legitimadora. Como ya dijimos antes, el off se apropia y refuerza esta tradición señalando sus comunes objetivos en diversos aspectos de la práctica artístico teatral. Los actores subrayan la libertad creadora, el compromiso individual y social del actor en lo ético y en lo ideológico, la gestión cooperativa del trabajo, la formación de grupos de largo aliento, el rechazo de los criterios comerciales. A ello agregan la reivindicación de actores, directores y maestros formados en épocas de los independientes. En este sentido el off se presenta como una continuación de la tradición teatral independiente.

Pero a la vez los actores del off tienen fuertes dudas sobre la condición de éste como movimiento artístico innovador y alternativo. De sus recurrentes comparaciones explícitas o implícitas con el teatro independiente surge que 'la mística que había antes se perdió', en la actualidad 'más que un verdadero movimiento lo que hay son grupos'. Pero los de ahora 'no son verdaderos grupos', los actores ya no tienen salas propias y 'hay que salir a buscar trabajo afuera'. Esta nueva situación en la que los independientes ya no tienen lugar sino como invocación es la que expresa el 'off Corrientes'. Resulta remarcable que la misma este significada con un término en idioma inglés, que llama la atención sobre el más reciente influjo del 'off Broadway' norteamericano y el quiebre de la primera herencia del 'teatro de arte' europeo que inspiró al teatro independiente.

Una de las cuestiones que los actores más señalan acerca del off Corrientes, es su '**marginalidad**' con respecto a las disposiciones económicas, de poder y de prestigio del teatro imperante en Buenos Aires asentado en los gustos más difundidos en el público²². También ellos se definen como 'marginales' por ser parte de un espacio en el que se persiguen objetivos artísticos distintos a los que proponen las lógicas dominantes del beneficio empresarial y de la cultura culta oficial en el teatro. Los actores subrayan su opción por el off como una ruptura de base 'ideológica' y 'ética', poco dispuesta a las transacciones con el otro teatro y con las formas mediatizadas de la actuación que consideran alejadas del arte. La contracara de las carencias, dificultades e incertidumbres que este lugar implica, está en que los actores off ponderan que su ideología, su ética y su 'no transar' en la 'búsqueda estética', les otorgan 'libertad creadora'. Así, la marginalidad de los actores refiere básicamente a una serie de señales que los consagran como apartados de los hombres comunes y en cierto sentido los sacralizan. **Tanto la historia del teatro como las experiencias actuales, confluyen en sus percepciones para que el actor esté por encima o por debajo, pero difícilmente al nivel de los hombres comunes.**

"El actor siempre fue un marginado porque se adjudicaba un rol divino que es la creación. Es lo que decía la Iglesia y por eso Moliere no pudo ser enterrado en camposanto. Hoy seguimos siendo marginales" (actor, 32 años).

"El actor moderno es el hombre de teatro, no es más el actor. Tiene que tener el conocimiento del oficio y de la historia porque uno es continuidad de algo o de alguien. El teatro es el conocimiento del todo, es algo muy difícil, no sé si lo voy a lograr" (actor, 38 años).

"El teatro tiene una doble veta de rito y de cosa baja, de prostitución. Rito como una cuestión inclusive de origen y cosa baja por esa importancia del

²² Wallon desconfiando de las nociones románticas y vanguardistas que hacen una "lectura heroica de la modernidad", sostiene el carácter complejo y cambiante de la relación de los artistas con el poder y el orden: "el artista lleva en sí mismo y vivo en el corazón de la práctica de su arte, la contradicción que ora le empuja hacia el príncipe, ora lo arroja contra el" (1995:8 n/traducción). Aludiendo a la experiencia canadiense, Couture refiere a esta condición y sus transformaciones contemporáneas: "con el advenimiento del Ministerio de Asuntos Culturales y el del Consejo de las Artes de Canadá en 1957, esta imagen pública del artista moderno, hasta aquí percibido por las instituciones como un marginal, un individuo amenazante para el consenso social, se ha transformado en parte y las condiciones sociales del ejercicio de la práctica del arte se han modificado" (1995:124 n/traducción).

cuerpo. Tiene que ver con esa propensión de la gente a estar atenta a qué hacen los actores. Es como que se espera del actor esa cosa de prostitución. Y en realidad la gente no se relaciona con el actor sino con lo que el actor no es. Lo que el actor dice no lo escribió el, no decide el cómo debe decirlo" (actriz, 28 años).

Por una parte el **'ser marginal' de los actores se entronca en la historia del teatro, donde adquiere un sentido creador altamente valorizado.** Los agentes off sostienen que los actores siempre han sido marginales y a este respecto, la referencia a Moliere y la censura de la Iglesia por usurpar un rol divino, plantea una perspectiva en la cual es su creatividad lo que condena al actor a ser un marginal²³. Con ello la marginalidad cobra una dimensión -en parte connatural al teatro, en parte de significativo peso histórico- fuertemente relacionada con la genialidad del artista, cuyo castigo, al apartarlo no hace más que engrandecerlo. Así la marginalidad del actor viene a transmutarse en la creatividad artística que el off se autoatribuye en la realización escénica y que reasegura con el peso de la tradición que dice continuar. La marginalidad, apareciendo como contenido positivo y tradicional, se dignifica y cuanto menos se difumina.

Por otra parte **el ser marginal de los actores se construye en relación con un difundido sentido común que los sitúa en distintas gradaciones de lo más elevado a lo más bajo,** atribuyéndoles desde el 'vivir en las nubes', fuera de las disciplinas del orden y del trabajo, hasta el vivir una vida 'bohemia' y 'disipada' en un ambiente especialmente 'perverso'²⁴. No es que los actores se consideren a sí mismos en estos términos, sino que con frecuencia aluden y se suman parcialmente a ellos, sobre todo al festejar sus prácticas habituales, sus ocurrencias o su desenfado ante algunas situaciones. Así por ejemplo, el ensayar a altas horas de la noche, el ir representando escenas por la calle, las desinhibiciones con los afectos y con el cuerpo, la libertad en la vestimenta o el peinado. Pero los actores también niegan tales términos si los viven como falsos o estigmatizantes -por ejemplo, cuando se les atribuye ganar fortunas, vivir como las estrellas de Hollywood, asentar su carrera en favores sexuales- restituyéndose de esta forma al común de la gente.

A la vez, **algunos sentidos de esta caracterización de marginalidad aparecen resignificados positivamente en la visión que los actores tienen de sí como artistas.** Ellos enfatizan que el espectador no se relaciona con el actor sino con lo que el actor no es y señalan

²³ Reseñando historias de Marlowe, Thomas Dekker, Lope de Rueda, Cervantes, Tirso de Molina, entre otros, Duvignaud concluye: "ninguna de estas anécdotas, ninguna de estas irregularidades explican el teatro. Esto es evidente. De todas maneras, constituyen signos, preciosas indicaciones que no es posible desdeñar; la posada, la aventura militar, las compañías sospechosas, las desviaciones sexuales, son el signo probable de un desclasamiento deliberado. Desarraigo voluntario en los hombres incrustados en la vida ordenada. El artista, desprovisto de *status*, parece hacerse más sensible al trastorno que afecta a toda la sociedad situándose en una condición marginal, separada de las coacciones y de las reglamentaciones tradicionales" (1966:138).

²⁴ En vista de los cambios en la vida pública producidos durante el siglo XIX, Sennett plantea que "el ascenso social del ejecutante estaba basado en la manifestación de una personalidad excitante, enérgica, moralmente sospechosa, totalmente contraria al estilo de la vida burguesa corriente en la cual uno trataba de evitar ser descubierto como persona por medio de la supresión de los sentimientos" (1987:38).

la paradoja de que pese a eso la gente los trata con familiaridad, 'como si te conocieran', porque el actor es alguien con quien la gente se identifica y es un 'depósito de fantasías'²⁵. Para los actores lo suyo propio es la capacidad de desdoblarse que les permite ser para los otros aquel personaje que ellos mismos no son, diciendo palabras que no han escrito, de un modo que no han resuelto por sí solos. El actor, sostiene, trabaja con su afectividad y con su cuerpo, muestra su humanidad al público, 'pone el adentro afuera', encarna las fantasías ajenas. No cabe duda que en su profesión el actor desarrolla aptitudes y actitudes peculiares, tiene una relación especial consigo mismo y con los otros que lo convierten en alguien singular y polivalente. Tales cuestiones se trasuntan en los sentimientos íntimos de los actores ante la experiencia escénica.

"El actor tiene que aprender a trabajar con su miedo. Arriba del escenario cambia todo, uno está solo y se enfrenta con la soledad. Uno está a un metro o más del compañero. La mesa del café es una distancia que en el teatro hay que representar con una mesa más grande para que la vea la gente que está atrás. Incluso los gestos y la propia voz cambian, uno habla con una voz que no reconoce como suya" (actriz, 37 años).

Según relevamos **el actor debe poner en juego su persona y 'saber entrar y salir' de las situaciones dramáticas más diversas** asignadas a su personaje. Para ello debe comprometerse 'desde su individualidad profunda' -como ya se dijo- y a la vez no dejarse atrapar por el personaje. Los actores sostienen que esto es peligroso y no es fácil porque en la actuación muchas veces 'se mueven sufrimientos, rechazos, cosas que ni se saben'. Por otra parte, la puesta en escena teatral requiere representar el espacio, el movimiento, el sonido no como son en realidad sino para que el espectador de la última fila los perciba. El desdoblamiento antes mencionado plasma en que las distancias, los gestos, la voz del actor cambian, y aunque acompañado el actor está solo frente al público teniendo que 'aprender a trabajar con el miedo'. A la vez es desde el escenario que se logra el aplauso del público, y esta es la instancia que los actores enfatizan valorar por sobre todas las demás cosas.

Al estar continuamente poniendo en juego su identidad, el cuidado de la propia imagen²⁶ y el reconocimiento público cobran especial relevancia para el actor. Por eso mismo, este ser ostensible e inclasificable, que detenta poderes sobre las fantasías ajenas, que no se sabe con certeza quién es, está situado en el espacio de la ambigüedad. Así como los actores off dudan sobre si el off conforma o no un verdadero movimiento alternativo en contraste con el teatro independiente, **con frecuencia ponen en duda su misma condición de**

²⁵ Sennet refiere a las inhibiciones sobre la rebelión personal en una cultura de la personalidad afirmando que "el artista se ve forzado cada vez más dentro de un rol compensatorio a los ojos de su público, como una persona que realmente puede expresarse y ser libre. La expresión espontánea es idealizada en la vida cotidiana pero realizada en el dominio del arte" (1987:238). En sentido similar Mendez sostiene que "al artista se le pide que se comporte como tal, que sea 'diferente' de los demás, que 'vaya de artista' y que como tal actúe. Deben interpretar en la escena social el rol de artistas y a él tienen que ceñir sus actuaciones" (1995:168).

²⁶ En nuestro medio local y en espacios que exceden el campo de la actuación, es un lugar común bromear con la metáfora de los actores en cuanto a que 'yo me debo a mi público'.

actores. Esto tiene que ver con cuestiones que hacen a la legalidad y a la legitimidad del campo de la actuación en lo profesional y en lo laboral.

"La profesión de actor tiene una cosa muy desvalorizante. Yo me siento mal cuando tengo que ir a ver a gente sin ideas para que me den trabajo. Y lo único que ven es si da la cara para lo que buscan. Esta temporada me ofrecieron ir a Mar del Plata con los galancitos, pero no sé si ir o no, en general elijo seguir mi camino. Yo siempre me pregunto si soy o no soy actriz, una Ana María Piccio no se pregunta si es actriz" (actriz, 29 años).

"El problema es que si a uno no lo conocen, uno no es actor. El actor siempre tiene miedo de lo que hace. Un antropólogo tiene un título, puede ser bueno o malo pero es igual un antropólogo. Pero los actores no tienen título y es como tener que dar examen cada vez que actúas" (actriz, 29 años).

"No hay un criterio para decir quien es actor. De pronto a una mina se la machetea un productor y es actriz aunque nunca haya pisado una escuela" (actor/director, 40 años).

En lo profesional no está definido excluyentemente quién es actor, no existe un título habilitante, las escuelas oficiales de arte dramático no gozan de un reconocimiento especial y menos aún las privadas. Los actores suelen establecer comparaciones con profesionales liberales o en su ámbito más próximo con los locutores, que tienen legalmente garantizada un área de incumbencia y una habilitación específica que los protege. Con frecuencia se quejan de los modelos que ingresan a las filas de la actuación sin ninguna preparación escénica y a partir de sus 'caras bonitas' o sus contactos personales²⁷. También critican a quiénes en la jerga actoral se denomina 'gatos', esto es, hombres y mujeres generalmente jóvenes que logran hacer su carrera actoral manteniendo relaciones sexuales con empresarios, productores, directores u otras personas de peso en el campo de la actuación. Por otra parte protestan que no existe una forma asegurada de reconocimiento del actor en lo que hace a su formación y a su trayectoria, por lo cual siempre tienen que estar 'dando examen'.

Estas consideraciones, que remiten al mundo actoral fuera del off, permiten comprender mejor sus espacios propios. Los actores off se plantean a sí mismos como 'una gran familia' donde nadie critica el trabajo del otro, unos se alegran por el trabajo de otros, discuten y se descargan broncas pero no se pelean. Tal visión, sumamente sesgada, refiere más bien a lo que el off pretende ser y puede entenderse como preceptiva en un espacio que -

²⁷ Refiriendo a la profesionalización del arte en Quebec en los años sesenta, Couture señala que "La sociología del trabajo subraya la particularidad de la profesión de artista haciendo valer que ésta, contrariamente a las profesiones liberales, no está protegida por títulos académicos o escolares, aunque su ejercicio exige un competencia, una formación que constituye un criterio que justifica que se la cualifique como profesión" (1995:129 n/traducción). Por su parte Mendez reflexiona sobre esta particularidad y sopesa sus implicancias para los mismos artistas: "para desarrollar el quehacer artístico no se necesita aludir a una formación o aprendizaje específico. Es más ... los propios artistas, críticos o marchantes tienden a minimizar esos factores que pueden hacer que se tambalee uno de los puntos clave de la ideología artística carismática. Si el artista 'nace', todo lo que pueda empañar esa creencia y llevarnos a pensar que 'se hace' sería un peligro potencial para el mantenimiento del mito del artista" (1995:168).

carente de fondos económicos y de poder- requiere fuertes solidaridades para llevar adelante sus proyectos artísticos. Este capital humano y sus capacidades y disposiciones para el trabajo conjunto es el recurso de mayor disponibilidad dentro del off: 'el actor tiene que comprometerse con su trabajo, si nó no puede hacerlo'. Como ya se señaló el indispensable 'compromiso' del actor es un tópico recurrente en el off. Compromiso del actor con su trabajo, con su 'individualidad profunda', con sus compañeros, con el público. Tanto las concepciones estéticas como el esquema económico de producción teatral cooperativa apuntan en este sentido. En el off todos son 'amigos' o 'conocidos', los actores circulan 'siempre entre la misma gente' e ingresan a los elencos a partir de este conocimiento previo que es la única garantía para asumir el riesgo de producir una obra. Los maestros con los que el actor se formó, los espectáculos en los que participó, los actores con los que trabajó previamente, las señales de la pertenencia, son sus títulos habilitantes dentro del off. El problema es que fuera del off, no siempre significan algo o son bien vistos.

Si el off llenara todo el horizonte de expectativas profesionales de los actores, estos no pondrían en duda su condición de tales. El off les ofrece instancias de formación, actuación y legitimación propias como para diferenciar al actor del no actor, al buen actor del mal actor. Pero el off es un horizonte incompleto y sus líneas de reconocimiento internas no necesariamente continúan en los otros espacios de la actuación a los que los actores aspiran, por eso su incertidumbre.

"Nosotros somos profesionales, no hacemos teatro vocacional, lo nuestro no es algo improvisado sino que se trabaja seriamente" (actriz, 25 años).

Tener un lugar fuera del off es una expectativa siempre presente en los actores, aunque estos nunca la reivindican como una intención propia sino como una opción resignada a las constricciones laborales: 'hay que hacer pasillo', 'hay que hacer televisión', 'hay que tener comportamientos comerciales'. Pero desde esos espacios el off no goza del prestigio que se autoatribuye, la marginalidad se vuelve 'desocupación', la creatividad se lee como 'improvisación' o como 'snobismo', los elencos son 'estudiantinas' y los actores son 'vocacionales'. Estos sentidos dominantes en el campo de la actuación menoscaban al off, y de aquí la lucha de los actores por imponer la noción de que ellos son verdaderos 'profesionales' - en lo que hace a su idoneidad- aunque no estén plenamente profesionalizados²⁸. De aquí también las fuertes presiones hacia la formación, el 'desarrollo personal' y la diferenciación interna entre los actores pese al énfasis en lo colectivo.

Pero el actor no lo es a pleno mientras permanece exclusivamente en el off, porque ni puede vivir de los ingresos mínimos que este espacio le ofrece ni puede lograr el reconocimiento público necesario. Para ello tiene que profesionalizarse, ingresando al otro teatro, a la televisión, o al cine, actuando, haciendo doblajes o publicidad. En el terreno de la profesionalización, se diluyen las connotaciones off del 'ser actor' aludidas más arriba. Los actores sostienen que el requerimiento fundamental en esos espacios es 'atraer al público', 'llenarle la sala al empresario', 'aumentar el raiting'. Esto no se cifra necesariamente en la

²⁸ Otra de las particularidades de la profesión de artista señaladas por Couture, que persiste pese a los esfuerzos en contrario, es que "el arte está más cerca de la idea del trabajo en tanto que vocación, el artista ejerciéndola más por pasión que por interés material" (1995:130 n/traducción).

búsqueda estética, la libertad creadora, los compromisos, la ideología y la ética del actor reivindicados por el off. **En este sentido lo que define al actor es el reconocimiento del público, 'si a uno no lo conocen, uno no es actor', ser actor es 'ser conocido', por eso 'Ana María Piccio no se pregunta si es actriz'²⁹.**

Esto plantea otra perspectiva sobre la importancia del público y el miedo del actor ante el escenario. Esta importancia va más allá de la presencia carnal, del contacto directo en el espacio escénico y del aplauso como reconocimiento por la labor realizada. Hay un aspecto del reconocimiento que no reside en la evaluación teatral del artista, sino que es simplemente un conocimiento de su existencia como actor que plasma en su visibilidad pública³⁰. Este reconocimiento del público posibilita tanto sortear con mayor autonomía la mediación de los productores y críticos que legitiman al actor en el campo de la actuación, como posicionarse mejor frente a ellos. Aquí se disipan las dudas del actor sobre su condición de tal, porque pisa en el suelo firme de lo dominante. Pero para ello tiene que salir de la 'familia' al mercado, individualizarse y en alguna medida dejar de ser off. De todos modos si el actor mantiene algunos de sus vínculos previos de trabajo y conexiones y no reniega de ellos, puede seguir siendo off gozando de un reconocimiento aún mayor entre sus pares por haber 'llegado' y 'no transar'. **De hecho los actores consideran off a muchos actores y directores reconocidos con inserción en el teatro, el cine y la televisión, así como a la mayoría de los maestros teatrales de renombre. Esto convierte en off a un abanico muy diverso de posiciones y prácticas actorales caracterizadas por sus relaciones entre sí más que por rasgos propios. Porque lo fundamental del 'ser off' es en algún momento 'estar en el off'.**

Respecto a lo laboral, los actores off subrayan su condición de 'desamparados del teatro' tanto por las dificultades para conseguir trabajo, como por los continuos

²⁹ Richard Sennet analiza el 'sistema de estrellas' donde lo esencial del fenómeno artístico es el deseo del público de presenciar en vivo al ejecutante que ellos mismos han hecho famoso, y nó a quiénes no conocen. El mismo se basa en "intensificar la desigualdad: si 500 personas son famosas, ninguna lo es". Como consecuencia de este sistema, que trasciende las expectativas individuales, "el aspecto económico de tratar de lograrlo en un juego a todo o nada se conecta con una sensación de que uno no es bueno en absoluto a menos que sea muy especial" (1978:358/359). En la perspectiva de la "cuasi interacción mediada" que viabilizan los medios técnicos de comunicación de masas, Thompson plantea que las "personalidades adquieren una presencia física que es mediada y gerenciada, en vez de ser espontánea, y se convierten en objeto de procesos complejos de valorización económica y simbólica que son controlados, hasta cierto punto, por las industrias de los medios" (1995:299 n/traducción). En nuestro caso, se comprende que en un mercado cultural encausado por unas pocas empresas multimedia, estos condicionamientos limitan fuertemente las posibilidades de los artistas de escapar a sus constricciones. La tendencia a la concentración de los medios, que en el período de nuestra investigación resultaba incipiente, se ha vuelto más firme con el correr de los años.

³⁰ John B. Thompson plantea que la comunicación de masas ha modificado sustancialmente la esfera pública y la naturaleza de la publicidad, haciendo a un lado su carácter espacial y dialógico. "La naturaleza de la publicidad cambio. Un individuo no necesita estar presente en un acontecimiento a fin de testimoniarlo; la publicidad (visibilidad) de un acontecimiento no depende mas de compartir un local común. Consecuentemente, la noción de publicidad se volvió desespacializada y, cada vez más, divorciada de la idea de una conversación dialógica en un local común. La publicidad se tornó cada vez más ligada a un tipo distinto de visibilidad producido y conseguido a través de los medios técnicos de comunicación" (1995:320 n/traducción).

enfrentamientos que tienen para lograr un reconocimiento como trabajadores y el cumplimiento de condiciones laborales preestablecidas³¹.

"Siempre ha habido dificultades para aplicar los convenios /colectivos/ de trabajo. Los empresarios teatrales preguntaban que tenían que hacer los actores en la Convención General de Trabajadores si eran artistas. Ya no se discute la condición de trabajador del actor, pero sí la relación de dependencia" (actor/director, 40 años).

"Los actores son los parias de los gremios porque están muy desprotegidos. Antes se pensaba que el actor se dedicaba a la creación, pero el actor es un trabajador más" (empleado AAA, 55 años).

Los altos niveles de desocupación (estimados en el 86 % del padrón de los actores agremiados) expresan la falta de oportunidades, sobre todo en el teatro comercial, en el oficial y en el cine y en menor medida en la televisión. A ello se suma que los empresarios teatrales continúan esgrimiendo que los actores son artistas y que los artistas no son trabajadores. Consecuentemente sostienen que no les corresponden los beneficios propios de la relación de dependencia establecidos en las leyes y convenios del trabajo, como el pago de ensayos, días de enfermedad, aguinaldos, jubilación, etc.³². Proponen en cambio modalidades de trabajo en negro, en supuestas cooperativas contrarias a la reglamentación, 'a riesgo de la

³¹ Francine Couture, haciendo referencia a la profesionalización de los artistas en Quebec en los sesenta afirma que "en el nuevo contexto social guiado por el pensamiento liberal, los artistas juzgaban que ya era tiempo de romper con esa imagen del artista maldito viviendo al margen de la sociedad. /.../ El artista, calificándose como un profesional o designando su práctica como un trabajo, subrayaba la dimensión social de su actividad y se integraba así al proyecto de la nación ... /.../ Pese al reconocimiento público de la modernidad artística por el Estado, que multiplicó sus programas culturales y creó nuevos organismos de financiamiento de la producción artística, la condición económica de los artistas no ha casi mejorado" (1995:126/127 n/traducción). En el caso que nos ocupa, esa reivindicación profesional y laboral ha referido a una demanda de inserción social del teatro por una parte y de sostén económico de los actores por otro. El papel del Estado se ha ceñido al espacio de una legislación del trabajo que no contempla especificidades de la producción cultural. A la vez no ha facilitado el curso de diversas iniciativas tendientes a regularla y todavía pendientes como las leyes del teatro, del doblaje, del libro, etc..

³² Atento a las modificaciones del sistema impositivo y por Decreto 2104/93, los actores que asumieran el riesgo económico de su trabajo o lo hicieran en simultaneidad con una relación de dependencia, pasaron a ser considerados como 'trabajadores autónomos' e incluidos en un esquema tributario que les obliga a aportar el 29 % de sus ganancias. Esto terminó por instaurar una situación que ya venía dándose de hecho a partir de las sucesivas modificaciones ad hoc de la Reglamentación de cooperativas y que descarga a los empresarios de toda obligación laboral y previsional. A la vez, en noviembre de 1993 el Congreso sancionó la ley 24.269 aprobando una resolución de las Naciones Unidas que considera a los artistas como 'trabajadores culturales' y les asigna los derechos correspondientes. En base a esta ley se elevó para su consideración y logró media sanción parlamentaria, un nuevo proyecto de ley que encuadra a los actores contratados en el régimen de convenciones colectivas de trabajo y coloca a los productores teatrales en pie de igualdad con los empresarios de otras actividades. Esto significa que los aportes patronales treparían del 6 % al 20 % y en respuesta a ello los empresarios realizaron un paro de toda la actividad el 29 de septiembre de 1994. Dos meses después la Administración Nacional de Seguridad Social resolvió exigir a los productores teatrales aportes similares a los del personal en relación de dependencia. Con todo la ley no continuó su curso en el Congreso y sigue sin definición en la actualidad.

boletería' (pagando un porcentaje de lo recaudado) o por contrato -en el caso de las grandes figuras-. Estas situaciones, recurrentes en el teatro de Corrientes, se dan también en el cine, donde son frecuentes las quejas de los actores por la evasión de los pagos diferenciales que corresponde por realización en exteriores, desnudos, descansos, etc. y en menor medida en la televisión, que en lo laboral es el ámbito más controlado y seguro. Todas las condiciones que mencionamos hacen que los actores critiquen, por su índole 'comercial' y por su 'falta de creatividad', a estos espacios donde sus libertades son menores y sus sujeciones mayores. **Así, mientras en ciertos sentidos y espacios los actores off se reclaman como trabajadores, en otros se reivindicán como artistas.**

La televisión, en particular, es el ámbito de trabajo a la vez más probable, más vilipendiado y más deseado por los actores. Los actores off no se declaran muy interesados por insertarse en ella, pero conocen en detalle el medio, hacen alusiones que revelan las muchas veces que lo frecuentan, refieren de continuo a programas donde actúan sus colegas y cisman insistentemente sobre la conveniencia o no de actuar allí. A la vez critican con muchísima frecuencia el 'enlatado', la mediación de la cámara, los acelerados tiempos de filmación, la falta de recursos artísticos. A la televisión 'no le hacen falta buenos actores' pues lo que importa es el foco, el plano, la luz y 'cumplir las indicaciones del director'. No necesita 'actores creativos' porque es 'teatro fácil' y 'naturalismo', la más simple de las técnicas actorales. Con todo existen escalas de preferencia en cuanto los actores descuentan que la calidad de un programa especial o de un programa unitario es superior a la de una 'tira'. En este sentido son más críticos con este tipo de programación y cuanto más encumbrado está un actor menos debiera participar en ellos. No sucede lo mismo con los que recién se inician pues se entiende que están haciendo experiencia y que necesitan trabajar.

Si bien los actores off admiten y festejan que un compañero suyo consiga un papel en la televisión, desvalorizan a los 'actores de televisión' y más aún a los 'actores de teleteatro', sobre todo cuando se designan a sí mismos como tales. Para ellos, estos son 'galancitos', modelos, 'gatos', acomodados que 'nunca hicieron teatro' y que encarnan el paradigma del 'mal actor'. Dado que desde su perspectiva el teatro, y el off en particular, es la instancia verdaderamente legitimadora del actor como artista, los que se la saltean muy difícilmente pueden superar esa carencia. El teatro forma y foguea a los actores sin experiencia, convirtiéndolos en 'medias figuras' o en 'figuras' con cierta trayectoria como para ser 'buenos actores'. Desde el off, decirse 'actor de televisión' o 'actor de cine' es una falacia que encubre la cuestión de fondo: esto es, si se es o no un 'buen actor' que puede interpretar cualquier papel en cualquier ámbito, que es buen actor 'haga lo que haga'. Pero en ello subyace un requisito no expresado e ineludible para ser actor que es el de 'hacer teatro', confrontarse con el escenario. Así, mientras en algunos sentidos el off es oposición a Corrientes, en otros es oposición a la televisión y más como parte integrante del teatro que como espacio diferenciado.

Pero los criterios off sobre qué es ser un 'buen actor' apuntan con más fuerza en esa dirección que difumina sus diferencias con otras formas de la actuación. Idealmente el buen actor es un actor de base teatral y tradición independiente, bien formado, experiente y talentoso. Pero en la práctica, cuando en el off se habla de buenos actores, la referencia concreta es a actores con cierto reconocimiento público y bien remunerados por su trabajo, actores que han 'llegado'. Y esto no se logra ni dentro del off Corrientes ni dentro del teatro exclusivamente, sino en el cine y -por sobre todo- en la televisión. En este

sentido, el 'ser off' es algo más subrayado al interior de los grupos que en otros ámbitos de inserción actoral y una condición secundaria en la definición del actor frente a las constricciones del mercado. Siendo algo reivindicado en el momento presente en que se realiza una práctica off, ser off es 'estar en el off', interactuar en el off o en contextos donde el off resulte prestigiado. El peso del pasado que expresa la referencia a la tradición teatral independiente, obra en el sentido de fortalecer al off en su lucha por el reconocimiento ante el mercado.

La identidad actoral off se conforma sobre la base de las discontinuidades existentes en el campo de la actuación -referente a los diversos ámbitos de trabajo, los distintos tipos de inserción posible, los distintos niveles de experiencia, formación y trayectoria de los actores- y de las visiones de los agentes sociales en él involucrados - actores, directores, empresarios, público, crítica, etc.-. Las identificaciones de los actores off oscilan entre ser marginales o ser como el común de la gente, ser artistas o ser trabajadores, ser buenos actores o no ser actores. La identidad actoral off se presenta como homogénea, atomizada o inexistente según las variaciones en la experiencia, la posición ocupada por el actor en un momento dado, el reconocimiento logrado entre los pares y con el público. Por su parte el off en conjunto se postula como marginal o integrado, como un verdadero movimiento alternativo e innovador o nó, como opuesto a Corrientes o aliado a ella como parte del teatro contra la televisión, según los tópicos y los contextos en los que se confronta. Por último, la construcción del pasado legitima al off como heredero de una tradición, a la vez que enfatiza la importancia de 'estar en el off' en el presente. Lo apuntado llama la atención sobre el carácter múltiple y contradictorio de la identidad off, su constitución en el seno de procesos histórico sociales específicos, su inestabilidad y sus variaciones al esgrimírsela en la disputa por el reconocimiento legítimo en el campo de la actuación.

IX. CONSIDERACIONES FINALES

"... y la ciudad, con sus brazos abiertos de tarjeta postal, con los puños cerrados en la vida real, les niega oportunidades, muestra el rostro duro del mal. Inundados están ... la esperanza no está en el mar, ni en las antenas de TV, el arte de vivir con fe y sin saber con fe en qué"¹.

En este trabajo hemos abordado el teatro off Corrientes como una forma específica de la producción cultural en Buenos Aires durante la segunda mitad de la década del ochenta. Iniciados bajo la dictadura militar y seguidos por una largamente inestable transición democrática, los ochenta fueron tiempos de lenta afirmación de un nuevo ordenamiento social en el país. Un intenso y breve florecimiento cultural alentó la esperanza de la justicia y la reparación de lo vivido, pero ya estaba afirmado otro camino donde se consolidaron el desconcierto y la decepción. Mentos y cuerpos abarrotados por la memoria renegada de los 'años de plomo', hubieron de componerse para dar la bienvenida al ajuste estructural y la modernización en inglés. La apertura hacia 'el mundo' exterior investido con los imaginarios de la eficiencia, la libertad y la felicidad, los impostergables anhelos de orden, paz y calma, llamaron a una actitud más liviana y descontracturada ante los acontecimientos.

En el ámbito de la producción cultural todos los indicadores fueron en baja: la producción de libros, la venta de diarios y revistas, la producción y la asistencia de espectadores al cine, el cierre de salas y el descenso de público en los teatros. En el sostenido incremento inflacionario de los ochenta fue ostensible el deterioro de la capacidad adquisitiva, lo que profundizó una brecha entre ricos y pobres que no ha hecho sino continuar acrecentándose. Estas condiciones sirvieron para afirmar el quedarse en la casa y el consumir la cultura a domicilio. Las novedades del video, el cable y la televisión satelital contribuyeron a afirmar el espacio del entretenimiento en el hogar, pero también de una realidad ficcionalizada por la práctica sin pausa del sensacionalismo, por la renuncia a la palabra y a la reflexión a manos de una imagen tecnológica todopoderosa y descalificante del pensamiento.

La densidad política, la pretensión sistemática y la seriedad confrontativa de los radicalizados años setenta, terminaron volviéndose objetos banales desde la mirada sarcástica del clip y el zapping televisivo, lo light y la parodia, la despolitización y la videopolítica. Los finales de los ochenta fueron años para aggiornarse, cultivar el look consumiendo yogur, bebidas e ideologías descremadas, ejercitar el cuerpo y ponerlo a tono con las posturas elásticas de los nuevos tiempos. Para volverse modernos hubo que hacerse postmodernos, pensar levemente, desdramatizar y especular que 'todo vale' si resulta eficiente. El graffiti

¹ Fragmento de la canción *Inundados* del grupo brasileño "Os Paralamas Do Suceso".

callejero encontró la competencia más reglada del diseño y la computadora, la 'movida española' y los standards extra nacionales se hicieron tópicos a frecuentar e imitar.

Formulada en ese contexto, sin certera conciencia de él y a partir de las afirmaciones de muchos de sus actores acerca de la 'crisis del teatro', nuestra pregunta por el teatro off como alternativa estético cultural es de difícil respuesta. Aunque el off resulta una alternativa a la ausencia de facilidades para 'hacer teatro', no implica necesariamente cuestionamientos ni propuestas confrontadas al teatro instituido. Estos entredichos existen en diversas medidas y momentos, como críticas y como expresión de otras posiciones estéticas y éticas, pero sólo en algunos casos adquieren ribetes de antagonismo. Antes que ser adoptado activamente el off es una adscripción más bien pasiva de los actores, cuyas identificaciones son extremadamente maleables y relativamente fáciles de resignar. Ellos se reconocen off de modo intermitente, en tanto allí se aglutinan, son reconocidos y dentro de esos parámetros pueden maniobrar por imponer sus pretensiones. Así se explica la paradoja de que el 'under' termine siendo la forma en que los actores off se sienten -mal que mal- mejor expresados. Esto implica su acercamiento a un espacio social más definido, reconocido y prestigioso, a la vez que muy diferente que el que efectivamente ocupan.

El off es un ámbito de incómoda acomodación a las condiciones de un juego que muchos preferirían no jugar de ese modo, pero también una opción sensata para los que se proponen otros juegos en un contexto donde la práctica teatral no se realiza sin dificultades. La primera restricción debiera ser entonces distinguir un off que simplemente 'es' sin remedio, de un off que se quiere de alternativa porque sostiene otras propuestas estéticas y éticas. Sin duda es difícil ser actor sin tener, o sin pretender que se tiene, algún tipo de convicción en tal sentido. Pero aun así, no es lo mismo poner el acento en esas configuraciones estéticas como sostén de la propia práctica, que obviarlas o subordinarlas a la mera posibilidad de 'hacer teatro'. Tampoco es lo mismo sentirse a gusto en todos los medios de la actuación, que trazar una divisoria donde la televisión y el 'otro' teatro no son espacios apreciados.

Aun con estas acotaciones, el off es un conglomerado demasiado amplio y contradictorio para responder en bloque a nuestra pregunta por lo alternativo. Como ya dijimos la variedad del teatro lleva a pensar en un desenvolvimiento molecular difícilmente encuadrable, pero aceptarlo sin más implicaría una renuncia explicativa. Por ello, a partir de los antecedentes teatrales en la década del sesenta y los desarrollos posteriores, distinguimos en la segunda mitad de los ochenta dos tipos ideales contrapuestos, el off reflexivo y el de la imagen. Estos se superponen y no son claramente delimitables entre sí, pero nos ofrecen un punto de partida para explicaciones más afinadas. La distinción entre off reflexivo y off de la imagen implica propuestas e incidencias relativas diferenciales en lo estético y lo cultural. En el enfoque que hemos adoptado los cambios formales en las convenciones estéticas son cambios en la evaluación social de lo representado, son ideológicos: los aspectos estéticos presentan connotaciones y correlatos culturales. Sin embargo, la lógica interna diferenciada de cada una de esas esferas impide identificar unos y otros: la codificación en el espacio intra teatral del valor estético no coincide con su decodificación sociocultural.

Preguntarnos por el teatro off Corrientes como alternativa tiene cuanto menos dos connotaciones diferenciales: una estética, referida al espacio intra artístico, y otra cultural, relativa al más amplio espacio de la cultura como ámbito de producciones artísticas e

intelectuales pero también cotidianas, constitutiva del orden social y con una faz de cierta validez política. En el período considerado, el avance aunque sin imponerse, del off de la imagen a expensas del off reflexivo, supone una serie de cambios formales dentro del off y del teatro. Desde el punto de vista de la tradición estética el off reflexivo resulta próximo al 'otro' teatro, porque ambos se basan en el establishment realista conformado a partir del teatro independiente. Muchas de las obras del teatro oficial y del teatro comercial -tomando los criterios de autor, director, tratamiento escénico- se podrían representar en el off reflexivo. Desde el punto de vista estético el off reflexivo, en su acotada reformulación de las convenciones estéticas, es un cambio en lo dominante dentro del teatro y es 'dominante' dentro del off. La búsqueda de otras resoluciones de la 'ilusión teatral', la indagación del espesor de signos del espectáculo y la atención prestada a la corporalidad en tentativas no naturalistas, dan cuenta de sus pasos innovadores atentos a lo tradicional. Así conserva su tinte político, de 'mensaje' y 'para pensar' que no lo favorecen en el correr de los tiempos pero que le dan su especificidad entre la presencia críptica de las imágenes.

Por su parte, el off de la imagen planteándose en términos de espectáculo más que de obra, se aleja del otro teatro, de la tradición estética independiente y del off reflexivo. Cultiva sin embargo convenciones anteriormente transitadas por el vanguardismo y esta más pendiente del referente de los nuevos desarrollos internacionales. Sus principales cambios formales consisten en el reemplazo del lenguaje verbal por lenguajes no verbales y del lenguaje por metalenguaje, el reemplazo del personaje por el papel o el mismo actor, el reemplazo de la historia por el clima de las imágenes, el reemplazo del teatro por el cuestionamiento o la negación del teatro. También la mezcla y la fusión de géneros con una resolución metateatral apuntan a resolver los problemas convencionales del teatro, de la representación, del comediante. En el extremo se distancia del teatro mismo preconizando el 'teatro malo' como superación burlona del género. Es un teatro de algo menor peso, pero que a la luz de sus indagaciones formales puede considerarse 'emergente' dentro y fuera del off. Desde este punto de vista es una alternativa estética en el arte teatral, aunque es característico su apartamiento en lo político cultural.

De acuerdo a lo señalado respecto a su papel en la renovación y el remozamiento de la escena, entendemos que en líneas generales el teatro off Corrientes puede considerarse alternativo como 'innovador' desde el punto de vista estético. A la vez resulta alternativo como 'emergente' por los cambios formales y por las transformaciones estéticas impulsados más en particular desde el off de la imagen. Desde el punto de vista cultural entendemos que el off resulta innovador al propiciar la investigación formal y en ello incrementar o reinterpretar un repertorio de prácticas y hábitos sociales que ofrece alternativas a la cultura. A la vez es alternativo como 'residual', en su recuperación de la tradición independiente, de la producción cooperativa y de modelos activos de interacción en lo social hoy en retroceso, particularmente desde el off reflexivo.

Como señalamos anteriormente las exigencias artísticas off en cuanto a la renovación formal y el espectador cultivado, la ruptura con el naturalismo y los códigos familiares, alejan al público y dificultan la gestación de ese teatro social que muchos reivindican. Pero las intenciones de los actores encuentran limitaciones para generar un teatro alternativo no sólo por ello, sino y simplemente por las dificultades para 'hacer teatro'. Es que el teatro mismo debe reconstruir su medio en la coyuntura de un régimen audiovisual amplio donde coexiste la

oferta de cine, televisión, video, cable, satélite. Ello implica el problema de la tecnología en relación a la producción y el consumo cultural, pero más fundamentalmente la reconfiguración de las formas de sociabilidad y de los usos del espacio. La extensión de la trama urbana, la erosión de los lugares públicos, los antiguos centros y las referencias tradicionales de las ciudades, la jornada laboral prolongada, las dificultades del transporte y la seguridad nocturna en las conurbaciones, condicionan sin duda la afluencia al teatro de sectores que podrían frecuentarlo.

En sus lindes el off volcado al 'under' -el 'off del off'- opone el 'modelo vivo' al actor, la 'puesta en movimiento' a la puesta en escena, se acerca al varieté y a la performance. Pero esta emergencia tiene un carácter de innovación situada entre el marketing y la reacomodación dentro de lo dominante. Es un teatro más exitoso y vendible, se comercializa con más facilidad que el off stricto sensu, aunque comience distanciado en la producción se aproxima al 'otro' teatro por su circulación y consumo. Asimismo, el 'under' es más afín a la televisión y el cine desde el punto de vista estético. Su frecuente promoción impaga (el 'chivo') en la televisión llama la atención sobre el parentesco estético entre la imagen que este teatro cultiva y la nueva imagen que la televisión comunica. Ello se hace particularmente visible en la desdramatizada licuefacción de las referencias, en la apelación a la transgresión como entretenimiento, en la fragmentación que remeda el zapping, en la mezcla y el ritmo que evocan al video clip.

Ese off 'fuera del off' parece ratificar la hipótesis de que el arte actual reproduce sin pausa al sistema económico y comercial. Pero la distinción que subrayan los actores off con respecto a un 'off del off' no es vana. Aunque la popularidad difusa que reivindican más que sesgarse por lo político remite a su misma definición del trabajo artístico, tampoco son inocuas sus pretensiones de un arte social, enraizado, sino que están en el fundamento de sus prácticas estéticas. La organización del trabajo y los procesos creativos se plantean en contraste con los sectores dominantes del campo teatral, disputando sus legitimaciones y su público. Pero también y más fuertemente en confrontación con la televisión, lo cual no puede entenderse si no es a la luz de la enorme expansión de las nuevas tecnologías productivas y comunicativas.

En la sociedad postindustrial la realimentación continua entre las artes y la economía se hace particularmente visible en la publicidad, así como en el diseño de los objetos, en el packaging de los productos, en las ficciones destinadas a promover su consumo. Las artes pueden no sólo no resistir masivamente sino además servir a estas apropiaciones, pero los artistas insisten en diferenciar sus obras de las nuevas formas de acumulación y revaluación privada del capital en la producción culturizada. La estetización de la vida cotidiana, la proliferación incesante de lo visual, la presencia obsedente de imágenes de marca, la tónica escenográfica de la arquitectura, nos remiten a una producción cultural profundamente imbricada en la economía y nos sitúan en el seno de una experiencia estética expandida difícilmente obvia para la creación teatral. La 'autonomía relativa de la cultura' ha dejado de ser un dato estructural, para volverse más bien el deseo de una parte del mundo de la cultura de controlar sus condicionamientos. Por un lado de refrenar las frecuentes banalizaciones del mercado, y por otro lado, de escapar de las padecidas desviaciones del Estado hacia el autoritarismo.

En los años noventa el desarrollo larvado de los ochenta ha salido a la luz en toda su estridencia y con un compadrazgo inusitado. Los materiales, las texturas, los colores, las imágenes y las formas han cambiado rápidamente, el reciclaje se masificó y la nueva estética cambió la escenografía de nuestras vidas. Del departamento al loft, de la galería comercial al shopping center, del supermercado al hipermercado, del surtidor de nafta a la estación de servicios las 24 hs. De los antiguos docks al nuevo Puerto Madero, de los viejos edificios lentamente construidos a rápidos implantes de altas moles espejadas que instauran la 'ciudad global' en el paisaje urbano. Un paisaje cada vez más colorido y ordenado, más exclusivo y excluyente, más parecido a una postal, a un decorado que a la vida real. Parece ignorar el aumento de la desocupación, la miseria, el delito, la persecución a los jóvenes, la condena a muerte lenta de los jubilados. Expresa la realidad del cambio en el lugar del Estado abierto al exterior y cerrado a los ciudadanos tras las políticas de ajuste, el vaciamiento de lo público en pro de lo privado. El ingenuo snobismo declarativo del 'todo vale' de los ochenta ha dejado su lugar al primado de la ley del más fuerte y de una impunidad demasiadas veces cruenta.

La cultura ya no funciona como lo hiciera y tampoco se promociona con los valores anteriores, aunque siga remitiendo a las riberas de lo excelso y la distinción, amén de diferenciar, integra en la sociedad de consumo. En lo masivo parece no hacer falta ser culto y es bienvenida la mezcla de lo alto y lo bajo, de lo culto con lo popular. Pero otra sofisticada cultura del diseño, la imagen y la presentación vuela más alto que el populismo estético, porque como siempre sigue resultando necesario dar visibilidad especial a los poderes. Más preocupados por la libertad -de mercado- que por la igualdad y la fraternidad, y hegemónicos como pocas veces, los poderes postmodernos se muestran sin tapujos y exigen rendimiento. Se espera de la cultura que continúe bendiciendo a la tradición, que se modernice y se integre al mercado, que en otro caso sobreviva por sus propios medios. Paralelamente una teorización cínica enfatiza sobre la importancia de cobrar las actividades y servicios culturales 'para hacerlos más valorados por los usuarios'.

En la ciudad de Buenos Aires es notorio el reemplazo de Corrientes por Santa Fe como la principal avenida capitalina, la emergencia de nuevos centros (Recoleta, Cabildo, Puerto Madero, entre otros), y el éxito de shopping centers, paseos de compra y ámbitos semiprivados como espacios de nueva sociabilidad. En las actividades culturales, el desplazamiento hacia otros contextos polifuncionales (cines en shoppings, museos con tiendas y restaurantes, librerías con bares y auditorios), comporta también cambios en su estructuración, sus ofertas y sus públicos. Aun en sus dificultades el teatro sigue milagrosamente refiriendo a un 'centro' con demasiados competidores y a Corrientes como la principal avenida que ya no es. Esa capacidad de persistir se debe en parte al límite que supone la inexistencia de equipamientos adecuados en esos otros espacios más valorizados. Pero también se debe a la promoción de actores y programas de éxito televisivo en espectáculos del teatro comercial, los que son publicitados directa o indirectamente desde los multimedios que llevan la cultura a domicilio configurando el nuevo habitar de la ciudad. No es la competencia sino la asociación con los medios electrónicos lo que viabiliza el teatro, al darle una visibilidad de otro modo imposible.

La televisión y la pantalla en general son hoy el vehículo privilegiado de comunicación para integrarse a lo que entendemos por realidad y para desentenderse de ella. Se han vuelto definiciones fundamentales por la formación e información que proporcionan, por los

parámetros que trazan en la ciudad, por los vínculos que establecen con las expresiones artísticas y estéticas. La expansión de los medios electrónicos conlleva una uniformización en lo masivo a la vez que una fragmentación de las audiencias. En esa tensión entre lo masivo y lo fragmentado, queda por saber qué espacio podrá ocupar el teatro. La dimensión de la cantidad limitada y lo directo como co-presencia carnal en el teatro, ponen un condicionamiento que hace a la definición misma del género. Las convenciones representativas admiten de hecho el acrecentamiento de la distancia entre escena y platea, la incorporación del micrófono y la pantalla gigante. Pero ¿hasta dónde llega la elasticidad del límite que distinguiría aquello que seguiría siendo teatro de lo que ya nó? y ¿cómo hallar o construir un fragmento de público teatral en este contexto? ¿Qué quedaría en manos de los propios artistas y en la indagación de sus recursos humanos no materiales?

Fuera del espectáculo para todo público que convoca a la familia y del espectáculo selectivo encomiado por los multimedios, es cada vez más difícil producir obras definidas primordialmente desde los problemas que los artistas construyen como tales. Para los actores off el teatro implica compromiso personal, relación directa con el público, un espacio marcado y compartido, un ejercicio de realidad o de ilusión donde arriesgar la subjetividad. Pero las transformaciones en las condiciones de vida y en los hábitos sociales no contribuyen a esta articulación, al revalorizar otros espacios y modalidades de la salida nocturna, al estipular otros canones de visibilidad, al proponer niveles de confort y disponibilidad tecnológica que les resultan difícilmente alcanzables.

En contraste con el inspirador teatro independiente se ilumina cuánto han cambiado las condiciones de la representación social y la expresión teatral. El pueblo y la ciudadanía ausentes de los discursos políticos han devenido en clientes, usuarios, público consumidor. Las invocaciones a la solidaridad se han restringido a algunos discursos religiosos y de organizaciones no gubernamentales. Predomina un pensamiento único que descreyendo de esos valores entroniza lo técnico y disocia los aspectos éticos de las configuraciones estéticas. A la sombra de las nuevas tecnologías y las mediaciones asociadas, la producción cultural se ha encarecido, exige mayores recursos económicos. La propia profesionalización de los artistas contribuye a sujetar su labor al mercado y a los encuadres administrativos, despojándolos de su cuota de poder para definir el arte. En ese mismo momento el teatro ya no se autosostiene en ninguna parte del mundo y requiere del subsidio estatal o del apoyo privado. Pero en los teatros oficiales el Estado viene adoptando una modalidad privatista, donde se espera que el actor enaltezca a las instituciones tomando a su cargo los riesgos económicos del espectáculo. Se promocionan obras con entradas a precios ínfimos, mientras se aumentan los gravámenes a los espectáculos teatrales. A la vez, omitiendo las verdaderas relaciones laborales que los actores establecen con los empresarios, el poder público ha intentado sin éxito equipararlos a los trabajadores autónomos con su cuantiosa exacción impositiva. Pese a ello se afirmó la postura que -en consonancia con los acuerdos de la Confederación General de la ONU- los considera como 'trabajadores de la cultura'. Pero esto hizo crecer las tensiones entre las cooperativas de actores y los grandes empresarios teatrales, los que dispusieron un paro de salas mostrando con esa carta su negativa a aumentar los aportes patronales.

La entrega de los premios ACE 95, resulta reveladora de los cruces y de las nuevas coordenadas en que se dirimen los desarrollos teatrales. Un actor de tradición en comedias y

teleteatros, Ricardo Darín, recibió el premio al Mejor Actor Dramático y en contraste, un actor de trayectoria en el drama, Miguel Angel Solá, recibió el premio al Mejor Actor de Comedia. La entrega del premio al Mejor Espectáculo del Año, *El beso de la mujer araña*, fue acompañada por reiterados elogios que subrayaban que la dirección, la puesta, la escenografía, la música, todo era 'como en Broadway'. El premio al Mejor Espectáculo Off-Independiente, *Rojos globos rojos*, fue recibida por sus hacedores encomiando y propiciando la 'resistencia cultural'. La mélange de esta cohabitación no resulta casual cuando a mediados de ese año el Teatro Municipal General San Martín, el principal eje de legitimación del campo teatral, ya no tenía presupuesto para seguir sosteniendo su programación, lo que motivó la reacción de los teatristas. El sector independiente se encolumnó mayoritariamente tras el MATE (Movimiento de Apoyo al Teatro) y hasta se escindió en el más radicalizado ETI (Encuentro de Teatristas Independientes) reclamando con sentadas y solicitadas urgentes cambios en las políticas culturales públicas. En el espacio de los privados, el empresario de mayor predicamento, Carlos Rottemberg, llamó al orden repartiendo por todo el ambiente cajas de caramelos cuya envoltura rezaba 'Apoyemos al teatro'. El teatro acosado e ignorado por el Estado cerró filas enfriando sus contradicciones y apostando a sobrevivir.

La producción cultural en general continua hoy expresando grandes cambios. La bailarina clásica Eleonora Cassano ya lleva dos espectáculos como vedette en el Teatro Maipo, conocido por su tradición revisteril. La sacerdotisa del 'teatro malo' Vivi Tellas fue convocada a dirigir la opera *El hombre de arena* en el Centro de Experimentación en Opera y Ballet del Teatro Colón. El reconocido cantante Fito Paez fue aplaudido junto al compositor Gerardo Gandini por un público de jóvenes en jeans y zapatillas en el mismísimo Teatro Colón. Amén de estos cruces Estado/mercado, culto/popular, aparece la actuación del tercer sector, el ámbito de las fundaciones que destinan fondos a la cultura con nuevos criterios. La Fundación Banco Patricios presenta a referentes del under de los ochenta como Los Macocos, en un espectáculo filmado por canal 13 y emitido en su programación habitual. La adquisición del Teatro de la Campana por el Banco Credicoop, ha plasmado en la modernización del mismo, junto con la recuperación de su anterior nombre y con la emisión de una tarjeta de crédito Cabal - Teatro del Pueblo como adhesión en beneficio de esta legendaria sala. Se abren aquí nuevas vías que parecen reafirmar las dificultades de producir teatro fuera de la lógica del mercado y las transacciones que condicionan sus desarrollos.

En este contexto tras prolongadas presiones y negociaciones, el Congreso Nacional aprobó este año la tantas veces reclamada Ley del Teatro. Esta crea el Instituto Nacional del Teatro, destina fondos para dar apoyo a los pequeños teatros independientes y promover la actividad teatral. Los actores la han impulsado a ultranza, pero a la luz de lo referido cuesta no preguntarse si esta ley no será un nuevo caballo de Troya. Actualmente se halla estancada en su reglamentación por los cuestionamientos de las cámaras empresariales de los medios de comunicación que se oponen a pagar mayores impuestos en favor del teatro. Indudablemente existen distintos sectores e intereses dentro del mercado, pero aunque algo similar ocurra en el ámbito del Estado, este último ha vendido catalizando la acción de los actores más capitalizados y concentrados extra nacionales. En la era del capital sin fronteras, el teatro - como muchos otros factores- introduce contradicciones en la disputa por la transnacionalización y el control del espacio audiovisual. Aunque abierto a múltiples influjos, mal que bien limitado en cantidad y enraizado en un espacio tiempo, el teatro refiere a potencialidades sutiles y evanescentes. Pero también propone experiencias donde se conjugan

evaluaciones y orientaciones profundas y duraderas que, entre las infinitas imágenes de la sociedad del espectáculo, pueden ayudarnos a definir deseos y valores. Hace tres lustros, el teatro junto a otras manifestaciones de la cultura, puso su vigor en la recuperación de la vida democrática en el país. Hoy en su cuidado se pone en juego cuanto menos una cuota del espacio asignado a lo local, a las minorías, a las formaciones diversas y menos poderosas, así como del valor formal que se confiere a la pluralidad de expresiones en la democracia.

GLOSARIO

AAA: Asociación Argentina de Actores. Más comunmente designada por sus asociados como 'Actores', la AAA es una entidad gremial, mutual y cultural fundada en 1906. Nuclea y representa a los actores y otros especialistas teatrales de todo el país y entiende en la regulación y control de sus condiciones de trabajo.

AADET: Asociación Argentina de Empresarios Teatrales. Entidad que nuclea a los jóvenes empresarios teatrales, surgida recientemente en contraposición a APTA.

ACE: Asociación de Cronistas del Espectáculo.

ACITA: Asociación de Críticos e Investigadores Teatrales de la Argentina.

APTA: Asociación de Promotores Teatrales Argentinos. Entidad que nuclea a los más antiguos empresarios teatrales, dueños de grandes salas.

APTRA: Asociación de Periodistas de la Televisión y la Radiofonía Argentinas.

ATI: Asociación de Teatros Independientes. Entidad que agrupa a empresarios de pequeñas salas teatrales.

Bolo: Término de la jerga actoral que designa al pequeño papel que un actor realiza en la televisión, en contraste con los papeles protagónicos o co-protagónicos.

Bordereaux: Término que designa tanto a la recaudación neta resultante del espectáculo, como a las planillas en que se detallan por función cada tipo de entrada y precio, cantidades vendidas, total recaudado y descuentos correspondientes por derechos de autor (ARGENTORES -Asociación Argentina de Autores- y SADAIC -Sociedad Argentina de Autores, Interpretes y Compositores-).

Cachet: Refiere al pago que se asigna o requiere un actor por su labor en relación a su cartel y su papel en la obra. Hay una legalidad interna que establece que el actor con mayor cartel debe cobrar más que el actor que tiene menor cartel, pudiendo incluso otorgársele menor importancia al papel desempeñado.

Cartel: Es un orden de rango artístico que el actor va adquiriendo según el número de obras en las que actuó, el papel que tuvo, la importancia conferida a su lugar en el elenco, la forma de aparición de su nombre en la presentación del mismo, así como su presencia y reconocimiento en el campo de la actuación y en los medios. Implica tanto el cachet al que puede aspirar, como su jerarquía respecto a los demás actores en las próximas obras que realice.

Cholulo: Es un calificativo que alude a un famoso personaje 'Cholula Reyes, enamorada de los artistas'. El término tiene un sentido muy amplio, oscilante entre lo tierno y lo

- negativo. Los mismos actores se dicen cholulos cuando admiran a algún famoso, se ponen nerviosos en su presencia o siguen sus espectáculos. También refieren al 'cholulismo' de la gente que se da vuelta por la calle a mirarlos o lee revistas del corazón. Cuando hablan de 'cholulaje' como una actitud o de la crítica 'cholula' le dan un sentido negativo más general e impreciso.
- CCT: Convenciones Colectivas de Trabajo. Son mecanismos de concertación entre empleadores y empleados -representados por las entidades empresariales y sindicales que los agrupan por actividad o rama laboral- en los que se establecen pautas salariales, derechos y condiciones laborales.
- CGT: Confederación General del Trabajo. Entidad sindical de tercer nivel que agrupa a sindicatos y federaciones de las más diversas ramas en todo el país, de filiación política peronista.
- Cooperativa: Término que designa de modo vulgar a las 'Sociedades Accidentales de Trabajo', forma legal que rige la organización laboral y el funcionamiento económico de los grupos de producción teatral autoconvocados por los actores.
- Dar el pie: Entre los actores, decir el texto y/o realizar los movimientos que señalan a otro actor que debe comenzar o continuar la interpretación de su parte.
- Dar la cámara, dar para la cámara: En la jerga actoral, salir favorecido o simplemente bien en la pantalla de cine, televisión o video. Actores que se lucen en el escenario pueden no hacerlo en la pantalla y a la inversa, de aquí la importancia de 'dar para la cámara'.
- Elenco: Equipo de actores que salen a la escena en una obra.
- Empresario de sala o empresario de paredes: Dueño de la sala teatral.
- Enlatado: Véase 'lata'
- Figuras: En el teatro se reconoce una gradación de 'grandes figuras', 'figuras' y 'medias figuras', que refiere a la jerarquía artística del actor tomando su carrera como un todo. Las grandes figuras son actores de primera categoría, 'estrellas', 'primeros actores' aunque su papel en un espectáculo determinado no necesariamente sea protagónico.
- Galán: Personaje masculino, caracterizado por su real o supuesto atractivo físico y sus cualidades morales, de alto o mediano protagonismo en las telenovelas. Se extiende a los actores que realizan con cierta frecuencia esos papeles.
- Gatos: Hombres y mujeres generalmente jóvenes que logran hacer una carrera actoral manteniendo relaciones sexuales con empresarios, productores, directores u otras personas de peso en el campo de la actuación.
- Gente de teatro: Expresión que refiere a la gente vinculada al ambiente teatral por sus actividades intelectuales o artísticas. Se trata tanto de aquellos que se dedican principalmente al teatro, como de aquellos que conocen y entienden de teatro porque mantienen relaciones fluidas con él.

Gira: En un sentido refiere a la actuación que se realiza en viaje por distintos lugares. En otro es sinónimo de 'venta de funciones'.

Gran público: Expresión referida al público que responde a la convocatoria de los medios masivos de comunicación y a la atracción de las grandes figuras en escena.

Habitué: Refiere al público que va seguido al teatro por el teatro en sí mismo. Este público, acostumbrado a un teatro hoy tradicional, tiene un gusto formado en el teatro independiente.

Happening: Espectáculo en el que confluyen diversas artes, caracterizado por ser abierto, festivo e improvisado y por realizarse en un evento único donde es decisiva la participación efectiva del público.

Ilusionismo: Refiere al efecto ilusorio de lo real que se produce en el teatro cuando las convenciones estéticas, por vía de la imitación y la verosimilitud, tienden a confundir la representación teatral con la realidad y lo verdadero.

ITDT: Instituto Torcuato Di Tella

Italiana: Refiere a la puesta teatral en la que el escenario se organiza como una caja negra abierta al público que oficia de 'cuarta pared'.

Lata: En la jerga actoral se llama así al producto filmado, por el envase metálico en que se lo conserva. Las latas permiten reproducir y repetir el producto cuantas veces se quiera, pero se pierde el contacto directo y presente con el público que es altamente valorado por los actores teatrales.

Macchieta: Término del italiano que en pintura refiere al esbozo de una figura así como a una caricatura y en teatro a un tipo burlesco representado por un comediante. En nuestro medio usualmente alude a caracterizaciones teatrales altamente estereotipadas.

Mística: En la jerga teatral refiere a la existencia de un vínculo fuerte, potente, comprometido, entre los actores en el montaje o la representación de un espectáculo.

Morcillar, morcilleo: En la jerga de los actores, entremezclar en el texto de la obra, palabras o frases introducidas por el actor, sea porque no estudió su parte, porque no recuerda algo o por diversión.

MTI: Movimiento Teatral Independiente. Sigla empleada por algunos investigadores teatrales para designar al teatro independiente.

Novela: Véase 'tira'.

Performance: Espectáculo donde se cruzan géneros y artes, que transcurre en tiempo y espacio reales, donde el actuante se expone como artista y no como personaje.

Producir: En sentido restringido, hacerse cargo de los gastos en dinero o materiales que implique el espectáculo; en sentido lato, realizar un espectáculo.

Productor, producción: Refiere a la persona o a la entidad que pone el capital necesario para montar un espectáculo.

Programa especial: Producto televisivo elaborado para una emisión en principio única.

Programas unitario: Series televisiva semanal, más o menos prolongada, a veces de sólo algunos capítulos.

Puntaje: Cantidad de puntos que le corresponde a cada miembro de la cooperativa en la distribución de utilidades. Se dice que el puntaje es 'libre' cuando la retribución económica de los integrantes del elenco no tiene tope máximo ni mínimo; se dice que es 'proporcional' cuando al integrante de mayor puntaje le corresponde un máximo no mayor del triple de puntos que el de menor puntaje (Fuente: Reglamentación Laboral para Sociedades Accidentales de Trabajo, 1968).

Salir al toro, hacer el toro: En la jerga teatral, salir al escenario sin haber ensayado adecuadamente el desempeño actoral. Suele ocurrir, que ante la ausencia de un actor a último momento -temporal o definitiva- su reemplazante, no tiene suficiente tiempo para ensayar y debe 'salir al toro'.

Seguro: Término que refiere tanto al 'seguro mínimo' como al 'seguro de sala' (véanse), aunque más usualmente a este último dado lo poco habitual del primero. -

Seguro de sala: Cuando el alquiler de la sala teatral se fija en un porcentaje del bordereaux - esto es, de la recaudación de boletería-, también se pacta un seguro que establece el monto mínimo que percibirá el empresario de paredes por función. Este compromiso asumido por los actores resguarda al empresario de los fracasos de público. El seguro se establece en un número de entradas que puede oscilar entre diez o veinte.

Seguro mínimo: Monto mínimo que el productor de una cooperativa debe asegurar quincenalmente al actor por las funciones realizadas. Dada la primacía casi absoluta de la autoproducción el pago de este seguro no es frecuente.

Sociedades Accidentales de Trabajo: véase 'cooperativas'.

Teatralismo: Refiere al tipo de representación donde las convenciones estéticas no apuntan a la imitación y la confusión con la realidad, sino a gestar una imagen de lo real, una 'realidad de teatro'.

Teatro de la gorra: Expresión utilizada por los actores para referirse al teatro cuando se realiza sin cobrar entrada al espectáculo y al finalizar se pasa una gorra, un sombrero, un recipiente donde el espectador pone dinero a voluntad. Esta modalidad, en principio callejera, más recientemente se ha aplicado también en salas teatrales con cierto éxito.

Tira: Término que designa preferentemente a los teleteatros de emisión diaria y prolongada en el tiempo.

Venta de funciones: Expresión que refiere a la actuación en un ámbito proporcionado sin cargo por la entidad compradora del espectáculo (por ejemplo una cooperadora escolar) o al alquiler de la sala por un número acordado de funciones.

BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. 1988. ¿Posmodernidad? Editorial Biblos, Buenos Aires.
- AISEMBERG, Alicia et. al. 1996. "La situación del actor en el mercado cultural". En: Teatro XXI, Año II, n° 2, Primavera, Revista del GETEA, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- ANAINÉ, Susana. 1987. "La escena joven argentina. Poética de un teatro que avanza". En: ESPACIO de crítica e investigación teatral, año 2, n° 3, Buenos Aires, diciembre.
- APPADURAI, Arjun. 1991. (Ed.) La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías. CONACULTA - Editorial Grijalbo, México.
- ARBASINO, Alberto y MEKAS, Jonas. 1970. Entre el 'underground' y el 'off-off'. Editorial Anagrama, Cuadernos, Barcelona.
- ARISTOTELES. 1985. Poética. Editorial Leviatán, Buenos Aires.
- ARLT, Mirta. 1990. "Roberto Arlt: un creador creado por el Teatro Independiente". En: ESPACIO de crítica e investigación teatral, año 4, n° 8, Buenos Aires, octubre.
- ARLT, Mirta. 1995. "El teatro del mundo en Buenos Aires". En: Teatro XXI, Año 1, n° 1, Primavera, Revista del GETEA, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- ARTESI, Catalina. 1987. "La farsa y lo farsesco: modos de vanguardia del teatro argentino". En: Terceras Jornadas de Investigación Teatral, Buenos Aires, 13 al 16 de noviembre de 1986, ACITA.
- AUGE, Marc. 1993. Los 'no lugares'. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad. Gedisa, Barcelona.
- AUGE, Marc. 1995. Hacia una antropología de los mundos contemporáneos. Gedisa, Barcelona.
- AZOR, Ileana. 1988. "Por un diálogo sin límite de signos. Reportaje a Vicente Revuelta". En: ESPACIO de crítica e investigación teatral, año 2, n° 4, Buenos Aires, julio.
- BACHELARD, Gaston. 1975. La formación del espíritu científico. Contribución a un psicoanálisis del conocimiento objetivo. Siglo XXI, Buenos Aires.
- BALANDIER, Georges. 1994. El poder en escenas. De la representación del poder al poder de la representación. Paidós, Barcelona.

- BALLESTEROS, Jesús. 1989. Posmodernidad: Decadencia o Resistencia. Editorial Tecnós, Madrid.
- BARBA, Eugenio. 1988. "La tercer orilla del río". En: ESPACIO de crítica e investigación teatral, año 2, n° 4, Buenos Aires, julio.
- BARBA, Eugenio. 1990. "Notas sobre antropología teatral y técnicas de representación e historiografía". En: ESPACIO de crítica e investigación teatral, año 4, n° 8, Buenos Aires, octubre.
- BARTH, Fredrik. 1974. "Esferas económicas en Darfur". En: Firth, R. (Comp.) Temas de Antropología Económica. F.C.E., México.
- BARTH, Fredrik. 1976. (Comp). Los grupos étnicos y sus fronteras. F.C.E., México.
- BAUDRILLARD, Jean. 1989. Cultura y Simulacro. La precesión de los simulacros. Editorial Kairós, Barcelona.
- BAUDRILLARD, Jean. 1995. Crítica de la economía política del signo. Siglo XXI Editores, México.
- BEEMAN, William. 1993. "The anthropology of theater and spectacle". En Annual Review of Anthropology, vol. 22, USA.
- BELL, Daniel. 1974. "Modernidad y sociedad de masas: variedad de las experiencias culturales". En: VV.AA. Industria cultural y sociedad de masas. Monte Avila Editores, Caracas
- BENJAMIN, Walter. 1987. "La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica". En: Discursos interrumpidos I. Taurus, Madrid.
- BENJAMIN, Walter. 1987. Discursos interrumpidos I. Ediciones Taurus, Madrid.
- BERMAN, Marshall. 1989. "Brindis por la modernidad". En: Casullo, N. (Comp.) El debate modernidad pos-modernidad. Puntosur, Buenos Aires.
- BLACHE, Marta. 1992. "Construcción simbólica del otro: una aproximación a la identidad desde el folklore". En: Hidalgo, C. y Tamagno, L. (Comp.) Etnicidad e identidad. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.
- BOHANNAN, Paul. 1981. "El impacto de la moneda en una economía africana de subsistencia". En: Llobera, J. (Comp.) Antropología económica. Estudios etnográficos. Anagrama, Barcelona.
- BOLETIN Del Instituto de Teatro, n° VI, Instituto de Teatro, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1989.

- BONFIL BATALLA, Guillermo. 1991. "Desafíos a la antropología en la sociedad contemporánea". En: IZTAPALAPA, Año 11, n° 24, Universidad Autónoma Metropolitana, México.
- BOURDIEU, Pierre, CHAMBOREDON, Jean-Claude y PASSERON, Jean-Claude. 1975. El oficio de sociólogo. Presupuestos epistemológicos. Siglo XXI, Buenos Aires.
- BOURDIEU, Pierre y WACQUANT, Loic. 1995. Respuestas por una antropología reflexiva. Editorial Grijalbo, México.
- BOURDIEU, Pierre. 1978. "Capital simbólico y clases sociales" (mimeo, traducción de Emilio Tenti Fanfani). Título original: "Capital symbolique et classes sociales". En: Georges Duby. L'Arc, n° 72, Paris.
- BOURDIEU, Pierre. 1983. Campo del poder y campo intelectual. Folios Ediciones, Buenos Aires.
- BOURDIEU, Pierre. 1985. "Espacio social y génesis de las 'clases'". En: ESPACIOS de crítica y producción, n° 2, julio/agosto. Publicación de la Secretaría de Bienestar Estudiantil y Extensión Universitaria - Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- BOURDIEU, Pierre. 1988. La distinción. Criterios y bases sociales del gusto. Taurus, Madrid.
- BOURDIEU, Pierre. 1990. Sociología y Cultura. Editorial Grijalbo, México.
- BOURDIEU, Pierre. 1992. O poder simbólico. Bertrand Brasil - DIFEL Difusão Editorial, Lisboa.
- BOURDIEU, Pierre. 1993. Cosas Dichas. Gedisa, Barcelona.
- BRABUSKINAS, Julio. 1987. "Introducción a Bertold Brecht". En: CUADERNOS DE DIVULGACION, n° 1, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Dirección Nacional de Teatro y Danza, Secretaría de Cultura de la Nación, Ministerio de Educación y Justicia, Buenos Aires.
- BRITTO GARCIA, Luis. 1984. "Cultura, Contracultura y Marginalidad". En: NUEVA SOCIEDAD, n° 73, julio - agosto, Caracas.
- BUENAVENTURA, Enrique. 1987. "La dramaturgia del actor". En: ESPACIO de crítica e investigación teatral, año 2, n° 2, Buenos Aires, abril.
- BURGER, Peter. 1989. "El significado de la vanguardia". En: Casullo, N. (Comp.) El debate modernidad pos-modernidad. Puntosur, Buenos Aires.
- BURGER, Peter. 1990. Teoría de la vanguardia. Península, Barcelona.

- BURLING, Robbins. 1976. "Teoría de la maximización y el estudio de la antropología económica". En: Godelier, M. (Comp) Antropología y Economía. Anagrama, Barcelona.
- CASTORIADIS, Cornelius. 1988. "Transformación social y creación cultural". En: PUNTO DE VISTA, año XI, n° 32, abril - junio, Buenos Aires.
- CALAMARO, Lucía. 1996. "Ethnoscénologie: notes sur une avant-première". En: La scène et la terre. Questions d'ethnoscénologie, Internationale de l'imaginaire, Nouvelle Série, n° 5 / Babel, Maison des cultures du monde, Arles.
- CASULLO, Nicolás. 1989. (Comp.) El debate modernidad pos-modernidad. Puntosur Editores, Buenos Aires.
- CAZAP, Susana et. al. 1995. "La vigencia de Stanislavski en el teatro argentino de hoy". En: Teatro XXI, Año 1, n° 1, Primavera, Revista del GETEA, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- CEDES. 1990. Públicos y consumos culturales de Buenos Aires. Cuadernos CEDES n° 32, Oscar Landi, Ariana Vachieri y Luis Alberto Quevedo, Centro de Estudios de Estado y Sociedad, Buenos Aires.
- CLIFFORD, James. 1992. "Sobre la autoridad etnográfica". En: Reynoso, C. (Comp.) El surgimiento de la antropología posmoderna. Gedisa, Barcelona.
- CONTRERAS, Jesús. 1981. "La antropología económica entre el materialismo y el culturalismo". En: Llobera, J. (Comp.) Antropología económica. Estudios etnográficos. Anagrama, Barcelona.
- COUTURE, Francine. 1991. "La professionnalisation de l'art". En: Wallon, E. (Dir.) L'artiste, le prince. Pouvoirs publics et création. Musée de la Civilisation de Québec / Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble.
- CHESNEAUX, Jean. 1989. Modernité-monde. Brave Modern World. Editions La Découverte, Paris.
- CHIBNIK, Michael. 1990. "Double-edge risks and uncertainties: choices about rice loans in the peruvian amazon". En: Cashdan, E. (Ed.) Risk and uncertainty in tribal and peasant economies. Westview Press, Boulder.
- DA MATTA, Roberto. 1983. Relativizando: uma introdução a antropologia social. Editora Vozes, Petrópolis.
- DAVENPORT, William H. 1991. "Dos tipos de valor en la porción oriental de las islas Salomón". En: Appadurai, A. (Ed.) La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías. CONACULTA - Editorial Grijalbo, México.
- DEBORD, Guy. 1976. La sociedad del espectáculo. Castellote Editor, Madrid.

- DELDIME, Roger. 1992. "Centralité du personnage et puissance de l'image: la memoire du spectateur". En: Théâtre, publics et spectateurs, R.I.S.T. (Revue Internationale de Sociologie du Théâtre) n° 0, Université Libre de Bruxelles / Editori e Associati, Roma.
- DELFINO, Silvia. 1993. (Comp.). La mirada oblicua. Estudios culturales y democracia. La Marca, Buenos Aires.
- DENING, Greg. 1993. "The theatricality of history making and the paradoxes of acting". En: Cultural Anthropology 8 (1), American Anthropological Association, USA.
- DE TORO, Alfonso. 1990. "Hacia un modelo para el teatro postmoderno" En: De Toro, F. (ed.) Semiótica y teatro latinoamericano. Editorial Galerna / IITCTL, Buenos Aires.
- DE TORO, Fernando. 1987. "¿Teatralidad o teatralidades? Hacia una definición nocional". En: ESPACIO de crítica e investigación teatral, año 2, n° 3, Buenos Aires, diciembre.
- DE TORO, Fernando. 1988. "Objeto y práctica de la semiología teatral: El espectáculo". En: ESPACIO de crítica e investigación teatral, año 2, n° 4, Buenos Aires, julio.
- DE TORO, Fernando. 1990a. "La articulación del discurso en los textos de Griselda Gambaro". En: ESPACIO de crítica e investigación teatral, año 4, n° 6 y 7, Buenos Aires, abril.
- DE TORO, Fernando. 1990b. "Desde Stanislavski a Barba: Modernidad y postmodernidad o la epistemología del trabajo del actor en el siglo XX". En: De Toro, F. (ed.) Semiótica y teatro latinoamericano. Editorial Galerna / IITCTL, Buenos Aires.
- DELAURO, Rubén. 1987. "La esencia de la creación escénica en la concepción stanislavskiana". En: Terceras Jornadas de Investigación Teatral, Buenos Aires, 13 al 16 de noviembre de 1986, ACITA.
- DUBATTI, Jorge. 1989. "Griselda Gambaro: absurdo y sociedad en 'El Desatino'". En: ESPACIO de crítica e investigación teatral, año 3, n° 5, Buenos Aires, abril.
- DUBATTI, Jorge. 1990. "El teatro del absurdo en Latinoamérica". En: ESPACIO de crítica e investigación teatral, año 4, n° 8, Buenos Aires, octubre.
- DUBATTI, Jorge. 1990b. Otro Teatro. Después de Teatro Abierto. Libros del Quirquincho, Buenos Aires.
- DUBATTI, Jorge. 1992. Teatro '90. El nuevo teatro de Buenos Aires. Libros del Quirquincho, Buenos Aires.
- DURHAM, Eunice. 1984. "Cultura e ideología". En: Giménez Montiel, G. (Ed.) La teoría y el análisis de la cultura. SEP - COMECOSO - Universidad de Guadalajara, México.
- DUVIGNAUD, Jean. 1966. Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas. FCE, México.

- ECO, Umberto. 1968. Apocalípticos e integrados. Editorial Lumen, Barcelona.
- ECO, Umberto. 1985. La definición del arte. Planeta - Agostini, Barcelona.
- ESCOBAR, Ticio. 1987. El mito del arte y el mito del pueblo. Cuestiones sobre arte popular. Museo del Barro / R. Peroni Ediciones, Asunción.
- ESPINOSA, Pedro. 1987a. "Influencia de las formas de producción en el producto teatral". En: ESPACIO de crítica e investigación teatral, Año 2, n° 2, abril, FUNDART, Buenos Aires.
- ESPINOSA, Pedro. 1987b. Brevísima e incompleta reseña del "Teatro Independiente". Teatro de la Campana, Buenos Aires.
- EVERS, Tilman. 1985. "Identidad: la faz oculta de los nuevos movimientos sociales". En: PUNTO DE VISTA, año VII, n° 25. diciembre, Buenos Aires.
- FALETTO, Enzo. 1987. "Propuestas para el cambio. Movimientos sociales en democracia". En: NUEVA SOCIEDAD, n° 91, septiembre - octubre, Caracas.
- FEATHERSTONE, Mike. 1994. Cultura Global. Nacionalismo, Globalizacão e modernidade. Editora Voces, Petrópolis.
- FEVRE, Fermín. 1990. La postmodernidad en el arte. Editorial Lexicus. Buenos Aires.
- FIRTH, Raymond. 1974. "Esferas económicas en Darfur". En: Temas de Antropología Económica. F.C.E., México.
- FIRTH, Raymond. 1974. (Comp.) Temas de Antropología Económica. F.C.E., México.
- FISHER-LICHTE, Erika. 1994. "El postmoderno: ¿continuación o fin del moderno? La literatura entre la crisis cultural y el cambio cultural". En: Criterios. Revista de teoría de la literatura y las artes, estética y culturología, n° 31, cuarta época, enero-junio, La Habana.
- FONTANA, Juan Carlos. 1991. "Cristina Banegas y Antonio Grimau hablan de televisión y teatro". En: Cuadernos del Investigación Teatral del San Martín, Año 1, n° 1, primer semestre. Teatro Municipal General San Martín, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.
- FOSTER, Hal et al. 1985. La posmodernidad. Editorial Kairós, Barcelona.
- GAL, Susan. 1995. "Language and the 'Arts of Resistance'". En: Cultural Anthropology 10 (3), American Anthropological Association, USA.
- GARCIA CANCLINI, Néstor. 1984 a. "Ideología y cultura". En: CURSOS Y CONFERENCIAS, n° 3, SEUBE, FFyL, Universidad de Buenos Aires.

- GARCIA CANCLINI, Néstor. 1984 b. La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte. Siglo XXI, México.
- GARCIA CANCLINI, Néstor. 1986. Desigualdad cultural y poder simbólico. La sociología de Pierre Bourdieu. Escuela Nacional de Antropología e Historia, Cuaderno de Trabajo n° 1, enero, México.
- GARCIA CANCLINI, Néstor. 1987. "Cultura y política. Nuevos escenarios para América Latina". En: NUEVA SOCIEDAD, n° 92, noviembre - diciembre, Caracas.
- GARCIA CANCLINI, Néstor. 1987. "Políticas culturales y crisis de desarrollo: un balance latinoamericano". En: García Canclini, N. (Ed.). Políticas culturales en América Latina. Editorial Grijalbo, México.
- GARCIA CANCLINI, Néstor. 1991. "Los estudios culturales de los 80 a los 90: perspectivas antropológicas y sociológicas en América Latina". En: IZTAPALAPA, Año 11, n° 24, Universidad Autónoma Metropolitana, México.
- GARCIA CANCLINI, Néstor. 1987. (Ed.) Políticas culturales en América Latina. Editorial Grijalbo, México.
- GARCIA CANCLINI, Néstor. 1993. (Coord.) El consumo cultural en México. CONACULTA, México.
- GARCIA CANCLINI, Néstor. 1993. "El consumo cultural y su estudio en México: una propuesta teórica". En: García Canclini, N. (Coord.) El consumo cultural en México. CONACULTA, México.
- GARCIA CANCLINI, Néstor. 1995. Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización. Grijalbo, México.
- GARCIA CANCLINI, Néstor y PICCINI, Mabel. 1993. "Culturas de la ciudad de México: símbolos colectivos y usos del espacio urbano". En: García Canclini, N. (Coord.) El consumo cultural en México. CONACULTA, México.
- GARCIA CANCLINI, Néstor. 1994. (Coord.) Los nuevos espectadores. Cine, televisión y video en México. IMCINE - CONACULTA, México.
- GARCIA CANCLINI, Néstor et al. 1994. "Público y crítica de cine en la ciudad de México". En: García Canclini, N. (Coord.) Los nuevos espectadores. Cine, televisión y video en México. IMCINE - CONACULTA, México.
- GAUTHIER, Alain. 1996. Du visible au visuel. Anthropologie du regard. Puf, Paris.
- GEERTZ, Clifford. 1987. La interpretación de las culturas. Gedisa, México.
- GEERTZ, Clifford. 1991. "'Desde el punto de vista de los nativos': sobre la naturaleza del conocimiento antropológico". En: ALTERIDADES 1 (1), Universidad Autónoma Metropolitana - Iztapalapa, México.

- GEERTZ, Clifford. 1992. El antropólogo como autor. Gedisa, Barcelona.
- GENE, Juan Carlos. 1987. "Algunas reflexiones sobre la conducción del actor en el proceso de la puesta en escena". En: ESPACIO de crítica e investigación teatral, año 2, n° 2, Buenos Aires, abril.
- GENE, Juan Carlos. 1990. "Tradición y vanguardia". En: ESPACIO de crítica e investigación teatral, año 4, n° 6 y 7, Buenos Aires, abril.
- GETINO, Octavio. 1995. Las industrias culturales en la Argentina. Dimensión económica y políticas públicas. Ediciones Colihue, Buenos Aires.
- GIACCHE, Piergiorgio. 1991. Lo spettatore partecipante. Contributi per un'antropologia del teatro. Guerini Studio, Milano.
- GIACCHE, Piergiorgio. 1992. "Introduzione all'identità dello spettatore. Una ricerca di antropologia del teatro". En: Théâtre, publics et spectateurs, R.I.S.T. (Revue Internationale de Sociologie du Théâtre) n° 0, Université Libre de Bruxelles / Editori e Associati, Roma.
- GIACCHE, Piergiorgio. 1996. "De l'anthropologie du théâtre à l'ethnoscénologie". En: La scène et la terre. Questions d'ethnoscénologie, Internationale de l'imaginaire, Nouvelle Série, n° 5 / Babel, Maison des cultures du monde, Arles.
- GINSBURG, Faye. 1992. "Cuando los nativos son nuestros vecinos" (mimeo, traducción de Sergio Eduardo Visacovsky). Título original: "Quand les natives sont nos voisins". En: L'Homme 121, XXXII (1), janvier-mars, Paris.
- GIRARD, René. 1984. Literatura, mimesis y antropología. Gedisa, Barcelona.
- GISBERT, Justo. 1987. "Introducción al método de la acciones físicas". En: CUADERNOS DE DIVULGACION, n° 1, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, Dirección Nacional de Teatro y Danza, Secretaría de Cultura de la Nación, Ministerio de Educación y Justicia, Buenos Aires.
- GODELIER, Maurice. 1966. Racionalidad e irracionalidad en economía. Siglo XXI, México.
- GODELIER, Maurice. 1976. "Antropología y economía ¿Es posible la antropología económica?". En: Antropología y Economía. Anagrama, Barcelona.
- GODELIER, Maurice. 1976. (Ed.) Antropología y Economía. Anagrama, Barcelona.
- GODELIER, Maurice. 1980. Economía, fetichismo y religión en las sociedades primitivas. Siglo XXI, México.
- GODELIER, Maurice. 1986. La producción de los grandes hombres. Poder y dominación masculina entre los Baruya de Nueva Guinea. Akal, Madrid.

- GOFFMAN, Erving. 1981. La presentación de la persona en la vida cotidiana. Amorrortu Editores, Buenos Aires.
- GOLLUSCIO DE MONTOYA, Eva. 1984. "Innovación dentro de la tradición escénica rioplatense: El caso de Nemesio Trejo". En: BOLETIN Del Instituto de Teatro, n° IV, Instituto de Teatro, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 1984.
- GOLLUSCIO DE MONTOYA, Eva. 1985. "Para una historia social de las convenciones saineteras". En: Primeras Jornadas de Investigación Teatral en la Argentina, Buenos Aires, 11 al 14 de octubre de 1984, ACITA.
- GORDON, Mel. 1996. "Ethnoscénologie et *performance studies*". En: La scène et la terre. Questions d'ethnoscénologie, Internationale de l'imaginaire, Nouvelle Série, n° 5 / Babel, Maison des cultures du monde, Arles.
- GRIMSON, Alejandro. 1994. "Estudios culturales: notas sobre el debate actual". En: Causas y Azares, año I, n° 1, Buenos Aires.
- GUBER, Rosana. 1991. El salvaje metropolitano. A la vuelta de la Antropología Postmoderna. Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo. Editorial Legasa, Buenos Aires.
- GUTIERREZ, Alicia B. 1994. Pierre Bourdieu: las prácticas sociales. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.
- HABERMAS, Jurgen. 1982. Conocimiento e interés. Taurus, Madrid.
- HABERMAS, Jurgen. 1985. "La modernidad, un proyecto incompleto". En: Foster, Hal et al. La posmodernidad. Kairós, Barcelona.
- HABERMAS, Jurgen. 1986. Ciencia y técnica como 'ideología'. Teknós, Madrid.
- HABERMAS, Jurgen. 1993. "La utopía como consenso sobre el pasado". En: Delfino, S. (Comp.) La mirada oblicua. Estudios Culturales y democracia. La Marca, Buenos Aires.
- HALL, Stuart. 1984. "Notas sobre la desconstrucción de 'lo popular'". En: Samuel, R. et al. Historia popular y teoría socialista. Crítica, Barcelona.
- HALL, Stuart. 1993a. "La hegemonía audiovisual". En: Delfino, S. (Comp.) La mirada oblicua. Estudios Culturales y democracia. La Marca, Buenos Aires.
- HALL, Stuart. 1993b. "Los nuevos tiempos". En: Delfino, S. (Comp.) La mirada oblicua. Estudios Culturales y democracia. La Marca, Buenos Aires.
- HALL, Stuart. 1994. "Estudios culturales: dos paradigmas". En: Causas y Azares, año I, n° 1, Buenos Aires.

- HANNERZ, Ulf. 1992a. "Cosmopolitas y locales en la cultural global". En" Alteridades n° 3, Universidad Autónoma Metropolitana - Unidad Iztapalapa, México.
- HANNERZ, Ulf. 1992b. "Escenarios para las culturas periféricas". En" Alteridades n° 3, Universidad Autónoma Metropolitana - Unidad Iztapalapa, México.
- HARVEY, Edwin. 1996. Seminario Políticas Públicas: Sector Cultura. Cátedra UNESCO de Derechos Culturales, Universidad de Palermo, Buenos Aires.
- HASTRUP, Kirsten. 1992. "Out of anthropology: the antropologist as an object of Dramatic Representation". En: Cultural Anthropology 7 (3), American Anthropological Association, USA.
- HERNANDEZ, Graciela y ANAINE, Susana. 1990. "Teatralidad de la Escena Joven en Buenos Aires". En: DIOGENES Anuario Crítico del Teatro Latinoamericano, Vol. IV - 1988. Grupo Editor Latinoamericano, Buenos Aires.
- HERRERA, María José. 1993. "Arte y realidad: 'La familia obrera' como ready-made". En: Arte y Poder. V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. CAIA - Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- HERSKOVITS, Melville. 1954. Antropología Económica. Fondo de Cultura Económica, México.
- HOBSBAWM, Eric. 1991. "Inventando tradiciones". En: Historias 19, Lima.
- HOBSBAWM, Eric. 1996. Historia del Siglo XX. Crítica, Barcelona.
- HORKHEIMER, Max y ADORNO, Theodor W. 1987. Dialéctica del iluminismo. Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
- HORNE, William y HORNE, María. 1994. "El método Strasberg, una llave para abrir compuertas". En: Teatro al Sur, Año 1, n°1, junio, Buenos Aires.
- INDEC. 1992. Síntesis. Situación y evolución social n° 1. República Argentina, Presidencia de la Nación, Secretaría de Planificación, Instituto Nacional de Estadística y Censos, Buenos Aires.
- JAKOBSON, Roman y HALLE, Morris. 1980. Fundamentos del lenguaje. Editorial Ayuso, Madrid.
- JAMESON, Fredric. 1985. "Posmodernismo y sociedad de consumo". En: Foster, Hal et al. La posmodernidad. Kairós, Barcelona.
- JAMESON, Fredric. 1992. Ensayos sobre el Posmodernismo. Ediciones Imago Mundi, Buenos Aires.
- JAMESON, Fredric. 1993. "Transformaciones de la imagen en la posmodernidad". En: Revista de Crítica Cultural, n° 6, mayo, Santiago de Chile.

- JAVIER, Francisco y ARDISSONE, Diana. 1986. "Los lenguajes del espectáculo teatral". En: CURSOS Y CONFERENCIAS, n° 8, SEUBE, FFyL, Universidad de Buenos Aires.
- JAVIER, Francisco. 1990. "La influencia de Meyerhold sobre las puestas en escena que realicé con el grupo de teatro 'Los Volatineros'". En: ESPACIO de crítica e investigación teatral, año 4, n° 6 y 7, Buenos Aires, abril.
- JELIN, Elizabeth. 1985. *Los nuevos movimientos sociales 1 y 2*, CEAL, Buenos Aires.
- JIMENEZ, José. 1983. La estética como utopía antropológica. Bloch y Marcuse. Tecnós, Madrid.
- JULIANO, Dolores. 1992. "Estrategias de elaboración de identidad". En: Hidalgo, C. y Tamagno, L. (Comp.) Etnicidad e identidad. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.
- JULIANO, Dolores. 1994. "La construcción de la diferencia: los latinoamericanos". En: Papers n° 43, Barcelona.
- JULIANO, Dolores. 1997. "Universal/Particular: un falso dilema". En: Bayardo, R. y Lacarrieu, M. (Comp.). Globalización e identidad cultural. Ediciones CICCUS, Buenos Aires.
- KANTOR, Tadeusz. 1986. "Reflexiones y guión de Wielopole-Wielopole". En: ESPACIO de crítica e investigación teatral, año 1, n° 1, Buenos Aires, septiembre.
- KANTOR, Tadeusz. 1991. "Stanislavski, Meyerhold y yo". En: ESPACIO de crítica e investigación teatral, año 5, n° 10, Buenos Aires, septiembre.
- KARTUN, Mauricio. 1995. "El cuentito". En: Teatro XXI, Año 1, n° 1, Primavera, Revista del GETEA, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- KOPYTOFF, Igor. 1991. "La biografía cultural de las cosas. La mercantilización como proceso". En: Appadurai, A. (Ed.) La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías. CONACULTA - Editorial Grijalbo, México.
- KROTZ, Esteban. 1988. Utopía. Universidad Autónoma Metropolitana, México.
- KRYSINSKI, 1990. "Estructuras evolutivas 'modernas' y 'postmodernas' del texto teatral en el siglo XX". En: De Toro, Fernando (ed.). Semiótica y teatro latinoamericano. Galerna/IITCTL, Buenos Aires.
- LACARRIEU, Mónica. 1993. Luchas por la apropiación del espacio y políticas de vivienda: el caso de los conventillos de la Boca. Tesis de Doctorado. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

- LANDI, Oscar. 1984. "Cultura y política en la transición democrática". En: Oszlak, O. (Comp.) 'Proceso', crisis y transición democrática / 1. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.
- LANDI, Oscar. 1991. "Videopolítica y cultura". En: Dia-logos de la Comunicación, n° 29, marzo, Lima.
- LAPLANTINE, François. 1977. Las voces de la imaginación colectiva. Mesianismo, posesión y utopía. Gedisa, Barcelona.
- LASH, Scott. 1989. "Posmodernidad y deseo (sobre Foucault, Lyotard, Deleuze, Habermas)". En: Casullo, N. (Comp.). El debate modernidad-posmodernidad. Puntosur Editores, Buenos Aires.
- LEACH, Edmund. 1985. Cultura y comunicación. La lógica de la conexión de los símbolos. Siglo XXI, Madrid.
- LECHNER, Norbert. 1984. La conflictiva y nunca acabada construcción del orden deseado. FLACSO, Santiago de Chile.
- LEVI-STRAUSS, Claude. 1984. Antropología estructural. EUDEBA, Buenos Aires.
- LITTLE, Kenneth. 1993. "Masochism, spectacle, and the 'Broken Mirror' clown entrée: a note on the anthropology of performance in postmodern culture". En: Cultural Anthropology 8 (1), American Anthropological Association, USA.
- LLOBERA, José. 1975. "Post-scriptum: algunas tesis provisionales sobre la naturaleza de la antropología". En: Llobera, J. (Comp.) La antropología como ciencia. Anagrama, Barcelona.
- LLOBERA, José. 1979. (Comp.) Antropología política. Anagrama, Barcelona.
- LLOBERA, José. 1981. (Comp.) Antropología económica. Estudios etnográficos. Anagrama, Barcelona.
- LONGONI, Ana. 1993. "Entre París y Tucumán: la crisis final de la vanguardia artística de los sesenta". En: Arte y Poder. V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. CAIA - Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- LYOTARD, Jean François. 1984. La condición postmoderna. Ediciones Cátedra, Madrid.
- LYOTARD, Jean François. 1987. La posmodernidad (explicada a los niños). Gedisa, Barcelona.
- MALINOWSKI, Bronislaw. 1973. Los argonautas del Pacífico Occidental. Península, Barcelona.
- MALINOWSKI, Bronislaw. 1976. "La economía primitiva de los isleños de Trobriand". En: Godelier, M. (Ed.) Antropología y Economía. Anagrama, Barcelona.

- MANDRESSI, Rafaël. 1996. "L'ethnoscénologie ou la cartographie de *Terra incognita*". En: La scène et la terre. Questions d'ethnoscénologie, Internationale de l'imaginaire, Nouvelle Série, n° 5 / Babel, Maison des cultures du monde, Arles.
- MANUEL, Frank y MANUEL, Fritzie. 1984. El pensamiento utópico en el mundo occidental. Taurus Ediciones, Madrid.
- MANNHEIM, Karl. 1958. Ideología y Utopía. Aguilar, Madrid.
- MARCUS, George y Cushman, Dick. 1992. "Las etnografías como textos". En: Reynoso, C. (Comp.) El surgimiento de la antropología posmoderna. Gedisa, Barcelona.
- MARGULIS, Mario et al. 1994. La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires. Espasa Calpe, Buenos Aires.
- MARIAL, José. 1987. "Connotaciones y diferencias de dos movimientos del teatro argentino". En: ESPACIO de crítica e investigación teatral. Año 2, n° 2, abril, FUNDART, Buenos Aires.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. 1987. De los medios a las mediaciones. Ediciones Gustavo Gili, México.
- MARTINEZ-VEIGA, Ubaldo. 1990. Antropología económica. Conceptos, teorías, debates. Icaria Editorial, Barcelona.
- MAUSS, Marcel. 1979. "Ensayo sobre los dones. Razón y forma del cambio en las sociedades primitivas". En: Sociología y Antropología, Tecnós, Madrid.
- MEHL, Ruth. 1987. "Teatro para niños. Reflexiones y apuntes sobre el género". En: ESPACIO de crítica e investigación teatral, año 2, n° 3, Buenos Aires, diciembre.
- MEILLASSOUX, Claude. 1985. Mujeres, graneros y capitales. Economía doméstica y capitalismo. Siglo XXI Editores, México.
- MENDEZ, Lourdes. 1995. Antropología de la producción artística. Editorial Síntesis, Madrid.
- MEYER LAPOUYADE, Ursula. 1992. "Du spectateur modèle". En: Théâtre, publics et spectateurs, R.I.S.T. (Revue Internationale de Sociologie du Théâtre) n° 0, Université Libre de Bruxelles / Editori e Associati, Roma.
- MIRES, Fernando. 1987. "Continuidad y ruptura en el discurso político". En: NUEVA SOCIEDAD, n° 91, septiembre - octubre, Caracas.
- MONTERO, Paula. 1991. "Reflexiones sobre una antropología de las sociedades complejas". En: IZTAPALAPA, año 11, n° 24, Universidad Autónoma Metropolitana, México.
- MONTI, Ricardo. 1989. "El teatro, un espacio literario". En: ESPACIO de crítica e investigación teatral, año 3, n° 5, Buenos Aires, abril.

- MUÑOZ, Blanca. 1995. Teoría de la Pseudocultura. Estudios de Sociología de la Cultura y de la Comunicación de Masas. Editorial Fundamentos, Madrid.
- NIZIOLEK, Grzegorz. 1995. "Avant-garde après avant-garde". En: Le Théâtre en Pologne, XXXVII Année, n° 1 (401), Janvier - Février - Mars, Varsovie.
- OLIVEN, Ruben George. 1987. A antropología de grupos urbanos. Editora Vozes, Petrópolis.
- ORDAZ, Luis. 1989. "Frustraciones y fracasos del período inmigratorio en los 'grotescos criollos' de Armando Discépolo". En: ESPACIO de crítica e investigación teatral, año 3, n° 5, Buenos Aires, abril.
- ORTIZ, Renato. 1996. Otro territorio. Ensayos sobre el mundo contemporáneo. Universidad Nacional de Quilmes, Buenos Aires.
- ORTNER, Sherry. 1984. "Theory in anthropology since the sixties". En: Comparative Studies in Society 26, Society for Comparative Study of Society and History, USA.
- PACHECO, Carlos. 1985. "La continuidad del grotesco en la dramaturgia argentina. La generación del sesenta". En: Primeras Jornadas de Investigación Teatral en la Argentina, Buenos Aires, 11 al 14 de octubre de 1984, ACITA.
- PACHECO, Carlos. 1988. "Los caminos de la interpretación. Entrevista a Dominic De Fazio". En: ESPACIO de crítica e investigación teatral, año 2, n° 4, Buenos Aires, abril.
- PACHECO, Carlos. 1989. "Muestra de teatro joven en Buenos Aires". En: ESPACIO de crítica e investigación teatral, año 3, n° 5, Buenos Aires, abril.
- PACHECO, Carlos. 1990. "La Organización Negra o cómo estimular al público". En: ESPACIO de crítica e investigación teatral, año 4, n° 6 y 7, Buenos Aires, abril.
- PACHECO, Carlos. 1994. "Fieles e iconoclastas en un teatro incesante". En: Teatro del Sur, Año 1, n° 1, junio, Buenos Aires.
- PALLINI, Verónica. 1997. Un enfoque antropológico sobre políticas culturales: El Teatro Municipal General San Martín. Tesis de Licenciatura. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- PAVIS, Patrice. 1983. Diccionario de Teatro. Editorial Paidós, Barcelona.
- PAZ, Marta Lena. 1991. "Trascendencia del realismo: el sainete actual". En: ESPACIO de crítica e investigación teatral, año 5, n° 9, Buenos Aires, abril.
- PEIRANO, Luis. 1987. "Notas sobre la creación teatral en América Latina. Desde la perspectiva de la puesta en escena". Documento de trabajo preparado para el Seminario Regional sobre Creación Teatral en América Latina y el Caribe, organizado por la UNESCO, Lima, 13 al 16 de abril de 1987.

- PEIRANO, Maritza. 1991. Uma antropologia no plural: tres experiencias contemporáneas. Editora UNB, São Paulo.
- PELETTIERI, Osvaldo. 1986a. "El realismo en el teatro argentino de los años sesenta". En: ESPACIO de crítica e investigación teatral, año 1, n° 1, Buenos Aires, septiembre.
- PELETTIERI, Osvaldo. 1986b. "Presencia del sainete en el teatro argentino de las últimas décadas". En: Segundas Jornadas de Investigación Teatral, Buenos Aires, 17 al 20 de octubre de 1985, ACITA.
- PELETTIERI, Osvaldo. 1989. "Relaciones textuales entre el teatro de Pirandello y la obra de Arlt". En: ESPACIO de crítica e investigación teatral, año 3, n° 5, Buenos Aires, abril.
- PELETTIERI, Osvaldo. 1990a. "Palabra e ideología en el realismo rioplatense (1960-1989)". En: ESPACIO de crítica e investigación teatral, año 4, n° 6 y 7, Buenos Aires, abril.
- PELETTIERI, Osvaldo. 1990b. "Teatro Independiente: Utopía, continuidad y ruptura". En: ESPACIO de crítica e investigación teatral, año 4, n° 8, Buenos Aires, octubre.
- PELETTIERI, Osvaldo. 1991a. "El grotesco criollo o la productividad de un género popular en el sistema teatral argentino". En: ESPACIO de crítica e investigación teatral, año 5, n° 9, Buenos Aires, abril.
- PELETTIERI, Osvaldo. 1991b. "Modelo de periodización del teatro argentino". En: ESPACIO de crítica e investigación teatral, año 5, n° 10, Buenos Aires, octubre.
- PELETTIERI, Osvaldo. 1995. "La puesta en escena en Buenos Aires" Mesa Redonda de Directores En: Teatro XXI, Año 1, n° 1, Primavera, Revista del GETEA, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- PENNA, Maura. 1992. O que faz ser nordestino. Identidades sociais , interesses e o 'escândalo' Erundina. Cortez Editora, São Paulo.
- PERROT, Dominique y PREISERK, Roy. 1979. Etnocentrismo e historia. América Indígena, Asia y Africa en la visión distorsionada de la cultura occidental. Editorial Nueva Imagen, México.
- PICO, Josep. 1988. Modernidad y postmodernidad. Alianza Editorial, Madrid.
- PLATTNER, Stuart. 1991. Antropología económica. CONACULTA - Alianza Editorial, México.
- POLANYI, Karl. 1976. "La economía como proceso institucionalizado". En: Godelier, M. (Comp.) Antropología y Economía. Anagrama, Barcelona.
- PRADIER, Jean-Marie. 1996. "Ethnoscénologie: la profondeur des émergences". En: La scène et la terre. Questions d'ethnoscénologie, Internationale de l'imaginaire, Nouvelle Série, n° 5 / Babel, Maison des cultures du monde, Arles.

- PRATS, Llorenç. 1996. "Antropología y patrimonio", Mimeo. En prensa en: Prat, Joan (Ed.) El quehacer de los antropólogos. Homenaje a Claudio Esteva. Ariel, Barcelona.
- QUIROGA, Osvaldo. 1987. "Agustín Alezzo: la enseñanza teatral y otras reflexiones. En: ESPACIO de crítica e investigación teatral, año 2, n° 2, Buenos Aires, abril.
- REYNOSO, Carlos. 1992. El surgimiento de la antropología posmoderna. Gedisa, Barcelona.
- RIBEIRO, Gustavo Lins. 1993. "Ser e não ser. Explorando fragmentos e paradoxos das fronteiras da cultura". En: Fonseca, C. (Org.) Fronteiras da cultura. Editora da Universidade, UFRGS, Porto Alegre.
- RIBEIRO, Gustavo Lins. 1994. "Bichos-de-obra: Fragmentación y reconstrucción de identidades en el sistema mundial". En: Ciccolella, P. et al. (Comp.). Integración latinoamericana y territorio. Transformaciones socio-económicas, políticas y ambientales en el marco de las políticas de ajuste. Instituto de Geografía, FFyL, UBA / CEUR, Buenos Aires.
- RIFFLET-LEMAIRE, Anika. 1986. Lacan. Editorial Sudamericana, Buenos Aires.
- RODRIGUEZ MORATO, Arturo. 1996. "El impacto de la globalización en la articulación territorial de las dinámicas artísticas" En: Lobeto, C. y Wechsler, D. (Comp.) Ciudades. Estudios socioculturales sobre el espacio urbano (I). Ediciones Nuevos Tiempos / Instituto Internacional del Desarrollo, Madrid y Buenos Aires.
- ROMERO, Luis Alberto. 1992. "La identidad de los sectores populares: una aproximación histórico-cultural". En: Hidalgo, C. y Tamagno, L. (Comp.) Etnicidad e identidad. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.
- ROTMAN, Mónica. 1994. Articulaciones entre el campo cultural y la estructura económica: un análisis del proceso de transformación material y simbólico de las artesanías urbanas. Tesis de Doctorado. Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- ROVNER, Eduardo. 1990. "El teatro y la crisis de la rebelión tradicional". En: ESPACIO de crítica e investigación teatral, año 4, n° 6 y 7, Buenos Aires, abril.
- SAEZ, Guy. 1991. "Qui a besoin du public" En: Wallon, E. (Dir.) L'artiste, le prince. Pouvoirs publics et création. Musée de la Civilisation de Québec / Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble.
- SAGASETA, Julia Elena. 1990. "El teatro en la interrelación de las artes". En: 2as Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. CAIA - Editorial Contrapunto, Buenos Aires.
- SAGASETA, Julia Elena. 1991. "La experimentación en el teatro argentino actual". En: Cuadernos del Investigación Teatral del San Martín, Año 1, n° 1, primer semestre. Teatro Municipal General San Martín, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.

- SAHLINS, Marshall. 1976. "Economía tribal". En: Godelier, M. (Ed.) Antropología y Economía. Anagrama, Barcelona.
- SAHLINS, Marshall. 1977. Economía de la edad de piedra. Akal, Madrid.
- SAHLINS, Marshall. 1979. "Hombre pobre, hombre rico, gran hombre, jefe: tipos políticos en Melanesia y Polinesia". En: Llobera, J. (Comp.) Antropología Política. Anagrama, Barcelona.
- SALAMA BENARROCH, Rafael. 1993. "Teatro y Naturalidad (lógica dramática contra Realidad)" En: ARCHIPIELAGO, n° 15, Barcelona.
- SANCHEZ, Mara. 1996. "'Algo nuevo, algo viejo, algo usado ...'. Artesanía urbana en Buenos Aires". En: Lobeto, C. y Wechsler, D. (Comp.) Ciudades. Estudios socioculturales sobre el espacio urbano (I). Ediciones Nuevos Tiempos / Instituto Internacional del Desarrollo, Madrid y Buenos Aires.
- SARLO, Beatriz. 1988. "Políticas culturales: democracia e innovación". En: PUNTO DE VISTA, año XI, n° 32, abril - junio, Buenos Aires.
- SARLO, Beatriz. 1994. Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina. Ariel, Buenos Aires.
- SCHECHNER, Richard. 1988. Performance Theory. Routledge, New York.
- SCHECHNER, Richard. 1992. "Victor Turner's last adventure". En: Turner, V. The anthropology of performance. PAJ Publications, New York.
- SEGATO, Rita. 1990. "Una paradoja del relativismo: el discurso racional de la antropología frente a lo sagrado". En: Scripta Ethnologica, Supplementa, vol. 10. CAEA - CONICET, Buenos Aires.
- SEIBEL, Beatriz. 1988. "Entre semiótica y antropología teatral. Primer Encuentro Internacional en Italia". En: ESPACIO de crítica e investigación teatral, año 2, n° 4, Buenos Aires, julio.
- SENNET, Richard. 1978. El declive del hombre público. Ediciones Península, Barcelona.
- SERRANO, Raúl. 1986. "La estructura dramática". En: ESPACIO de crítica e investigación teatral, año 1, n° 1, Buenos Aires, setiembre.
- SIFFREDI, Alejandra y BRIONES, Claudia. 1989. "Discusión introductoria sobre los límites teóricos de lo étnico". En: Cuadernos de Antropología, Vol. 2, n° 3, Universidad Nacional de Luján, Buenos Aires.
- SILVA, Ludovico. 1985. Teoría y práctica de la ideología. Editorial Nuestro Tiempo. México.

- SMART, Alan. 1993. "Gifts, bribes, and guanxi: a reconsideration of Bourdieu's social capital". En: Cultural Anthropology 8 (3), American Anthropological Association, USA.
- SMITH, M. Estellie. 1991. "La economía informal". En: Plattner, S. Antropología económica. CONACULTA - Alianza Editorial, México.
- SONTAG, Susan. 1969. Contra la interpretación. Editorial Seix Barral, Barcelona.
- SPOONER, Brian. 1991. "Tejedores y comerciantes. La autenticidad de una alfombra oriental". En: Appadurai, A. (Ed.) La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías. CONACULTA - Editorial Grijalbo, México.
- TERRERO, Patricia. 1997. "Innovaciones tecnológicas y planetarización cultural". En: Bayardo, R. y Lacarrieu, M. (Comp.). Globalización e identidad cultural. Ediciones CICCUS, Buenos Aires.
- THOMPSON, John B. 1995. Ideologia e cultura moderna. Teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Editora Vozes, Petrópolis.
- TOURAINÉ, Alain. 1987. El regreso del actor. EUDEBA, Buenos Aires.
- TRASTOY, Beatriz y CHICOTE, Gloria. 1986. "Fusión de romance criollo y music-hall en 'Juan Moreira Super Show' de Pedro Orgambide". En: Segundas Jornadas de Investigación Teatral, Buenos Aires, 17 al 20 de octubre de 1985, ACITA.
- TRASTOY, Beatriz. 1987. "Nuevas tendencias en la escena argentina: el neogrotesco". En: ESPACIO de crítica e investigación teatral, año 2, n° 3, Buenos Aires, diciembre.
- TRASTOY, Beatriz. 1995. "El teatro para niños: un compromiso ético y estético". En: Teatro XXI, Año 1, n° 1, Primavera, Revista del GETEA, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- TRINCHERO, Héctor Hugo. 1992. Antropología económica. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires.
- TURNBULL, Colin. 1984. Los pigmeos, el pueblo de la selva. Javier Vergara, Buenos Aires.
- TURNER, Victor. 1982. From ritual to theater. The human seriousness of play. PAJ Publications, New York.
- TURNER, Victor. 1988. El proceso ritual. Estructura y antiestructura. Taurus, Madrid.
- TURNER, Victor. 1992. The anthropology of performance. PAJ Publications, New York.
- TYLER, Stephen. 1992. "La etnografía posmoderna: de documento de lo oculto a documento oculto". En: Reynoso, C. (Comp.) El surgimiento de la antropología posmoderna. Gedisa, Barcelona.

- URFALINO, Philippe. 1995. "Democratisation culturelle et enjeu social". En: Du Théâtre (la revue), hors série n° 3, mars, Paris.
- URRESTI, Marcelo. "Los modernos: una nueva bohemia posvanguardista". En: Margulis, Mario et al. La cultura de la noche. La vida nocturna de los jóvenes en Buenos Aires. Espasa Calpe, Buenos Aires.
- VALENZUELA, José Luis. 1986. "La racionalidad stanislavskiana". En: Segundas Jornadas de Investigación Teatral, Buenos Aires, 17 al 20 de octubre de 1985, ACITA.
- VALENZUELA, José Luis. 1987a. "Phersu: entre la rebelión y el arraigo". En: Terceras Jornadas de Investigación Teatral, Buenos Aires, 13 al 16 de noviembre de 1986, ACITA.
- VALENZUELA, José Luis. 1987b. "La ética de las máscaras". En: ESPACIO de crítica e investigación teatral, año 2, n° 2, Buenos Aires, abril.
- VALENZUELA, José Luis. 1989. "Barba y nuestro teatro débil". En: ESPACIO de crítica e investigación teatral, año 3, n° 5, Buenos Aires, abril.
- VALENZUELA, José Luis. 1991. "Contra las capitales: el Tercer Teatro de Eugenio Barba". En: ESPACIO de crítica e investigación teatral, año 5, n° 10, Buenos Aires, octubre.
- VAN KESSEL, J.J.M.M. 1996. "La renovación del método en la investigación sociocultural". Trabajo presentado al Primer Simposio Regional de Ciencias Antropológicas del Cono Sur, Universidad de Chile, Santiago de Chile.
- VATTIMO, Gianni et al. 1990. En torno a la posmodernidad. Editorial Anthropos, Barcelona.
- VATTIMO, Gianni. 1986. El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura posmoderna. Editorial Gedisa, Barcelona.
- VERON, Eliseo. 1984. "Semiosis de lo ideológico y del poder". En: ESPACIOS de crítica y producción, n° 1, diciembre. Publicación de la Secretaría de Bienestar Estudiantil y Extensión Universitaria - Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- VILA, Pablo. 1993. "Las disputas de sentido común en la frontera norte. El 'otro' en las narrativas de juarenses y paseños". Ponencia presentada al XIII Congreso Internacional de Ciencias Antropológicas y Etnológicas. Mimeo, México.
- VILCHES, Lorenzo. 1993. La televisión. Los efectos del bien y del mal. Paidós, Barcelona.
- VIRILIO, Paul. 1993. "Miradas indirectas" En: Delfino, S. (Comp.) La mirada oblicua. Estudios Culturales y democracia. La Marca, Buenos Aires.
- VOLOSHINOV, V. 1981. "El discurso de la vida y el discurso de la poesía". En: Todorov, Tzvetan (Comp.) Mikhail Bakhtine. Le principe dialogique. Seuil, Paris.

- WALLON, Emmanuel. 1991. (Dir.) L'artiste, le prince. Pouvoirs publics et création. Musée de la Civilisation de Québec / Presses Universitaires de Grenoble, Grenoble.
- WALLON, Emmanuel. 1995. "L'illusion mimétique". En: Du Théâtre (la revue), hors série n° 3, mars, Paris.
- WALLON, Emmanuel. 1995. "La mise en scène du conflit". En: Du Théâtre (la revue), hors série n° 3, mars, Paris.
- WEBER, Max. 1985. Ensayos de sociología contemporánea I y II. Planeta - Agostini, Barcelona.
- WILLIAMS, Raymond. 1982. Cultura. Sociología de la comunicación y del arte. Paidós, Barcelona.
- WOLF, Eric R. 1980. "Relaciones de parentesco, de amistad y de patronazgo en las sociedades complejas". En: Banton, Michael (Comp.) Antropología social de las sociedades complejas. Alianza Editorial, Madrid.
- YUDICE, George. 1993. "Tradiciones comparativas de estudios culturales: América Latina y los Estados Unidos". En: Alteridades, año 3, n° 5, Universidad Autónoma Metropolitana, México.
- YUDICE, George. 1994. "Estudios culturales y democracia". En: Revista de Crítica Cultural, n° 8, mayo, Santiago de Chile.
- ZAYAS DE LIMA, Perla. 1985. "Nuevos espacios escénicos. Una nueva dramaturgia". En: Primeras Jornadas de Investigación Teatral en la Argentina, Buenos Aires, 11 al 14 de octubre de 1984, ACITA.
- ZAYAS DE LIMA, Perla. 1988. "El Instituto Di Tella, coto de vanguardia". En: ESPACIO de crítica e investigación teatral, año 2, n° 4, Buenos Aires, julio.
- ZAYAS DE LIMA, Perla. 1990. "Articulación del discurso crítico con la producción teatral de la década 1980-1990". En: Articulación del discurso escrito con la producción artística en Argentina y Latinoamérica, siglos XIX y XX. 2as Jornadas de Teoría e Historia de las Artes. CAIA - Editorial Contrapunto, Buenos Aires.