

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Revista de artes escénicas y performatividad

Vol. 15, Núm. 26

octubre 2024-marzo 2025

Segunda época

ISSN impreso: 1665-8728

ISSN electrónico: 2594-0953

**Universidad Veracruzana
Centro de Estudios, Creación y
Documentación de las Artes**

Esta obra está bajo una licencia de Creative
Commons Reconocimiento-No Comercial 4.0
Internacional.



La creación actoral de Buenos Aires en perspectiva ideológica

Larisa Rivarola*

* Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos
Aires, Argentina.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-1792-729X>

e-mail: larisarivarola@gmail.com

Recibido: 17 de abril de 2024

Aceptado: 10 de julio de 2024

Doi: 10.25009/it.v15i26.2777

La creación actoral de Buenos Aires en perspectiva ideológica

Resumen

Artículo que aborda aspectos de una investigación reciente sobre las formas de producción teatral en el Subsistema Alternativo de la ciudad de Buenos Aires durante los años 2003-2015. Se exponen las concepciones artísticas, imaginarios y prácticas evidenciadas en las formas de producción de un corpus de obras teatrales. Se reflexiona sobre la subjetividad de las y los teatristas frente a la propia práctica, y para ello se plantean dos categorías de análisis: *actuación subordinada* y *actuación soberana*. A partir de ellas y dadas las características políticas de la época, se discute la relación de la práctica escénica con el Estado argentino. Finalmente, se expone el vínculo entre la gestión pública, las demandas de teatristas y el modo en que éstos desarrollaban su actividad.

Palabras clave: producción; teatro; política cultural; legislación; capitalismo; Argentina.

Theatrical Acting in Buenos Aires from an Ideological Perspective

Abstract

The article presents aspects of a research project that delves into the forms of theater production in the alternative subsystem of the city of Buenos Aires (2003-2015). The author discusses the artistic conceptions, practices and imaginaries of theatre artists, as evidenced in the forms of production of a given corpus of works. The subjectivity of theater practitioners in relation to their practice is addressed by means of two categories of analysis: *subordinate performance* and *sovereign performance*. Given the political climate of the project's timeframe, the author discusses the relationship of theatrical practice with the Argentinian State. The article concludes presenting the link between public management, the demands of the theater workers and the way in which they carried out their activity during those years.

Keywords: production; theatre; cultural policy; legislation; capitalism; Argentina.

La creación actoral de Buenos Aires en perspectiva ideológica

Introducción

En el marco de una reciente investigación¹ sobre las formas de producción teatral en el Subsistema Alternativo de la ciudad de Buenos Aires durante los años 2003 a 2015, abordamos en este trabajo las concepciones artísticas, imaginarios y prácticas evidenciadas en las formas de producción de un corpus de obras producidas en aquellos años.

A partir de una concepción de la producción teatral como sistema, consideramos que el teatro porteño se organiza en dos sistemas de producción: el público y el privado. Este último se subdivide, a la vez, en tres subsistemas: alternativo, empresarial y de inversor ocasional, que se diferencian por sus objetivos y su metodología. A estas categorías y subcategorías, propuestas hace tiempo y con otros objetivos por el productor teatral Gustavo Schraier (2006), agregamos el carácter de sistema y subsistema cuya denominación tomamos del investigador Osvaldo Pellettieri (1997), pues las entendemos como estructuras y subestructuras que, compuestas por variables relacionadas entre sí, constituyen un objeto: el modo en que se organizan las formas de producción teatral.

Como primera aclaración, si bien en el período estudiado se utiliza el término “independiente” en relación con este subsistema, consideramos pertinente el uso de la categoría “alternativo” para diferenciar al teatro producido dentro del sistema privado y fuera de

¹ Este artículo se basa en una investigación desarrollada en el marco para desarrollar la tesis doctoral de la autora, defendida en junio de 2024 en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y financiada por una beca otorgada por el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

los parámetros empresariales a partir de la década de 1970, de la primera organización teatral independiente creada por Leónidas Barletta en 1930, en la ciudad de Buenos Aires, cuya actividad se extendió hasta 1969, según consigna Pellettieri (2006), pues uno no es continuación del otro. El teatro fundado por Barletta se concebía como una herramienta artística de carácter didáctico y orientador. Su independencia implicaba el rechazo a la intervención estatal y a la proyección comercial de sus obras y artistas. Estos últimos desarrollaban su labor como una militancia en pos de un arte al servicio de la sociedad. Se organizaban de modo cooperativo realizando todas las tareas: actuación, confección del vestuario, escenografía, limpieza de la sala, atención de la boletería, etcétera, sin percibir retribución económica. A la vez, y contradictoriamente, si bien se concebía al teatro desde un pensamiento progresista de izquierda, los textos que se llevaban a escena (extranjeros y universales en su mayoría; amén de los precios accesibles de las entradas) acercaban a un público intelectual, de clase media y burgués. Ello era potenciado por el rechazo de Barletta a un pasado teatral argentino que se identificaba con géneros como el sainete, el grotesco criollo y el realismo finisecular representado por el nativismo-costumbrista. Este teatro no pudo elaborar estrategias que garantizaran su sustentabilidad. Entonces, si bien la producción por fuera de criterios empresariales u oficiales, desde la década de 1970 y hasta 2015 (el límite temporal de nuestra investigación), también se definía desde la autogestión y la organización cooperativa, sus fundamentos ideológicos y éticos ya no coincidían con el movimiento iniciado por Barletta, aunque en el lenguaje cotidiano se lo siguió denominando “independiente”. Esta continuidad discursiva la consideramos un problema, según planteamos en nuestra tesis doctoral, y funda nuestra elección del término “alternativo”, que mantenemos por ser pertinente al período temporal analizado.

Ahora bien, para pensar cómo se producía en el período analizado, partimos de que la base de la producción es la creación, en tanto es sobre ella que se organiza y desarrolla el proceso de producción orientado a materializar una idea en forma de obra teatral. Por ello, en nuestras alusiones, mencionamos *creación* y *producción* de manera conjunta. Entonces, para caracterizar las formas de creación y de producción del Subsistema Alternativo, analizamos las concepciones artísticas, hábitos y prácticas de las y los teatristas, así como también las relaciones que establecen con el entorno en el desarrollo de la actividad artística e, internamente, con la propia actividad. Ambas evidenciadas en los procesos creativos.

En este artículo nos proponemos dar cuenta del trabajo de las personas dedicadas a la creación escénica desde una perspectiva ideológica. Para ello, metodológicamente, asumimos el punto de vista de Antonio Gramsci (1924), quien, al caracterizar a los intelectuales, considera errónea la definición a partir de lo intrínseco de sus actividades y sugiere enfocarse en el sistema de relaciones en que dichas actividades se desarrollan. Para ser más precisos, afirma que un obrero no se caracteriza por el trabajo manual o instrumental que ejecuta,

sino por la situación de ese trabajo en determinadas condiciones de las que emergen unas relaciones sociales particulares. Así, colocamos la mirada hacia el interior de los diversos procesos de creación y producción con el objeto de dar cuenta de las relaciones que evidencian los modos en que las y los creadores piensan, viven y desarrollan su práctica.

En el Subsistema Alternativo observamos que los procesos se transitan de manera autogestiva, se financian por fuentes diversas (privadas y públicas) y las actividades se organizan de manera colectiva. En ese marco, los modos de creación y producción son diversos y las formas artísticas que resultan son múltiples. En ese universo, observamos que la articulación entre diferentes miradas artísticas, concepciones en torno a la práctica, posibilidades materiales, objetivos colectivos, deseos individuales y modos de organización, determinan complejas relaciones de producción. A la vez, puesto que abordamos un período histórico cuyas obras se caracterizaron por ubicar en el centro de las propuestas al cuerpo del actor, consideramos a la caracterización de todo el proceso definiendo a la creación desde la actuación. Es en este último sentido que, cuando observamos cómo se despliegan las diversas actividades de producción durante el proceso de construcción de obra, hacemos énfasis en el carácter artesanal de la actividad actoral en virtud del factor humano que la determina (De León, 2011).

En cuanto al corpus mencionado (que responde a la investigación marco ya referida), nuestra selección se funda en la actividad ininterrumpida de las y los artistas en el período abordado (sea que se vinculen de manera independiente e individual con cada proyecto o bien integren un colectivo estable), lo que nos permitirá analizar la evolución en el tiempo de la práctica. A la vez, consideramos su trabajo particular como representativo del Subsistema Alternativo porteño, ya que en todos los casos se evidencian las variables² con las que caracterizamos (en otro trabajo de nuestra autoría) su modo de producción. Finalmente, las obras que hemos tomado como referencia son las siguientes: *De mal en peor* (2005) *La pesca* (2008) y *El box* (2010), dirigidas por Ricardo Bartís; *La madonnita* (2003), *El niño argentino* (2006) y *Ala de criados* (2009), con dirección de Mauricio Kartun; *La omisión de la familia Coleman* (2005), *Tercer cuerpo* (2008) y *El viento en un violín* (2011), con dirección de Claudio Tolcachir; *Foz* (2002), *Dos minas* (2007) y *Amar* (2010), con dirección de Alejandro Catalán, y *El escondrijo* (2005), *La conspiración de los objetos* (2008) y *Ensayo sobre lo artificial* (2014), con dirección de Diego Cazabat del colectivo Periplo Compañía Teatral.³ Todas fueron estrenadas en la ciudad de Buenos Aires. Del mismo modo, hemos

² Nos referimos a autogestión, financiación privada y pública, organización democrática y colectiva e independencia creativa.

³ Compañía teatral argentina que trabajó de manera ininterrumpida durante 30 años en la ciudad de Buenos Aires, hasta 2024.

trabajado con testimonios de sus integrantes, de sus equipos artísticos y de producción respecto de los procesos de gestación, así como a otras figuras⁴ referentes de la escena teatral porteña del período analizado.

Conviene aclarar que no utilizamos este corpus para analizar la especificidad de las obras, sino como un medio para reflexionar en torno a la producción teatral desde una perspectiva tanto práctica como ideológica. Es decir que, lejos de considerar a las obras como un producto a analizar, son un insumo para observar relaciones. En síntesis, abordamos las obras en tanto evidencias de formas de producción.

Contexto histórico y justificación metodológica

En cuanto al perfil de obras del período, Silvina Díaz y Adriana Libonati (2015) describen un campo teatral porteño vasto y dinámico durante la primera década del siglo XXI, cuya caracterización toma como ejes “el espacio como categoría dramaturgica, el lenguaje y los signos escénicos, lo político y lo identitario, la ficcionalización de la realidad, las relecturas de piezas canónicas o la asociación del teatro con otras artes” (p. 23). En este sentido, las obras más significativas se caracterizaron por evidenciar, como afirma Hans-Thies Lehmann (2013), la centralidad del cuerpo del actor como elemento fundante del espacio escénico, cuestionando así, y al decir de las autoras antes mencionadas:

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

Comenzando por los procesos creativos y dado el perfil estético heterogéneo que, según Díaz y Libonati (2015), evidenció el Subsistema Alternativo porteño entre 2003 y 2015, observamos su denominador común estructurado sobre el cuerpo del actor como centro significativo de la escena. Este punto de vista, que da una profunda relevancia a la actuación desde su potencial creador, recupera la centralidad del ensayo como espacio esencial en el que la improvisación es la herramienta determinante, lo que consideramos de gran

⁴ En el transcurso del trabajo de campo de nuestra investigación, además de los equipos artísticos y técnicos de las obras referenciadas, hemos entrevistado a la especialista en gestión cultural pública Mg. Graciela Guarido; a los productores Gustavo Schraier, Lorenzo Juster y Maxime Seugé, así como al docente y dramaturgo Roberto Perinelli.

incidencia en los procesos de producción. De tal manera, los espectáculos del Subsistema Alternativo evidenciaron una importante diversidad de formas estéticas y éticas. Lo primero se puso de manifiesto, ya sea en términos de forma como de contenido, en propuestas que podían ir desde reelaboraciones o adaptaciones de textos clásicos hasta producciones originales que, utilizando recursos paródicos, trabajaron la intertextualidad dialogando con el pasado y/o presente histórico, ya sea manifestando una intención de homenaje o de cuestionamiento. Entonces, para pensar en la creación propiamente dicha como una de las dimensiones de la praxis artística, proponemos analizar cómo las y los creadores la concebían, entendiendo que, en el modo en que la actividad se ejerce o practica, subyace una concepción ideológica. Así, abordamos el modo en que las y los teatristas desarrollaron su tarea según su vínculo con la actuación y observamos dos modos en que se da esa relación a los que denominamos *actuación subordinada* y *actuación soberana*. Vale aclarar aquí que estas categorizaciones describen dos tipos de relación y no implican un juicio de valor sobre ellas sino que, en tanto categorías de análisis, nos permiten pensar diversas relaciones en el marco de los procesos de creación y producción.

En principio, recordemos que, desde el punto de vista de su organización económica y social, la estructura del período abordado fue la del sistema capitalista. Ello implicó, como rasgo fundamental, el rol hegemónico del paradigma mercantil como articulador de todas las relaciones. Para mayor precisión, mencionemos la descripción que nos brinda Jorge Dotti (1993): “[...] la función hegemónica que ha pasado a asumir lo mercantil como significación básica, que impregna las categorías en conformidad a las cuales se va instituyendo nuestra nueva sociabilidad” (p. 3). Dotti (1993) no alude al “mercado” en términos estrictos de las ciencias económicas sino a lo mercantil como un faro que refleja “[...] valores, expectativas, normas de conducta y creencias en general [...]” (p. 3). En el mismo sentido es que lo utilizamos nosotros. Entonces, el teatro, como todas las actividades sociales, estuvo a merced del dominio mercantil que caracterizó la década de 1990 en Argentina y que permaneció en las décadas subsiguientes. En ese sentido, observamos que el modo en que las y los artistas desarrollaron su práctica también fue atravesado por la lógica mercantil que operó de manera encubierta del siguiente modo: aparentó un desarrollo del subsistema teatral, pero impuso las reglas del mercado a través de las condiciones espaciales de exhibición, la dinámica de las funciones (tiempos de montaje-desmontaje, de ensayos, general y técnico), la preocupación por la cantidad de público, la sobrevaloración por el desempeño actoral vinculada a la proyección profesional, por la opinión de la crítica, la determinación de la cantidad de funciones conforme la exigencia de las salas y/o los organismos de financiamiento, entre las más relevantes. Para mayor claridad, detallamos el impacto de la estructura mercantil en las condiciones de creación y producción, con los siguientes ejemplos y conforme lo arriba expresado:

- La infraestructura de las salas: en el intento de cumplir con las regulaciones oficiales (sea para ser habilitadas, percibir subsidios o integrarse al circuito de exhibición), éstas se sujetaban a ciertas reglas de seguridad y funcionalidad, que resultaron en su homogeneización.⁵
- La dinámica de la temporada de funciones: caracterizada por la reducción en los tiempos de montaje y desmontaje de cada obra, en virtud de la obligación de convivir con otras en un mismo día de exhibición. Esta variable (externa a las obras) operaba como elemento de presión a la hora de elaborar una puesta en escena, promoviendo así un despliegue de escenografía e iluminación que economizara traslados y espacios de guardado y limitara el uso de recursos lumínicos disponibles en la sala en pos de la compatibilidad con el espectáculo anterior y/o posterior con el que debían convivir.
- El desempeño actoral y la proyección profesional: la evidente necesidad de reconocimiento mediático exigido por el subsistema, sobrevalorado por la opinión de la crítica periodística o académica, en un marco de proliferación de instituciones, organismos y grupos que otorgaban premios, apoyos u otros instrumentos de legitimación.
- La duración de la temporada: esta variable tenía relación con la cantidad de representaciones exigida por los organismos de financiamiento, siempre dissociada de la vitalidad de la obra o de su necesario fin.

Por lo dicho, definimos al vínculo con la actuación, por asimilación o por rechazo a las reglas que impuso la lógica mercantil, según la referimos en palabra de Jorge Dotti (1993). Desde nuestra perspectiva, el modo en que las y los artistas desarrollaron su práctica aparentó un desarrollo virtuoso de la actividad teatral en términos de cantidad de obras estrenadas y apertura de nuevos espacios, pero a costa de ser avasallado por la imposición del afán de lucro en las condiciones de creación, producción (y también de exhibición). Esto lo observamos en las diversas variables que se pusieron en juego cuando las obras entraban en contacto con las salas teatrales, previo al estreno. Nos referimos al momento en que se traslada la escenografía y el vestuario a dicho espacio, con miras a realizar la puesta de luces y ensayos finales, acciones que son parte de la instancia final de la etapa de producción y que detallamos anteriormente. Los resultados de estas actividades, cuyos resultados se tornan visibles en el estreno y la temporada de funciones constituyen parte de las condiciones de exhibición, operan como factores determinantes en los procesos de producción y puesta en escena de las obras, además de que tornan visible, en ellos, la lógica mercantil.

⁵ La homogeneidad de bienes y servicios es una característica del modo de producción capitalista.

A raíz de lo dicho, definimos el vínculo con la actuación en tanto centro del proceso creativo, por asimilación o por rechazo a las reglas que la lógica mercantil impuso y que constituyeron el marco que el Subsistema Alternativo produjo. En relación con ello, planteamos el modo en que las y los artistas se vincularon con la actuación, según las categorías propuestas, en virtud de las particularidades de un entorno organizado en tanto sistema económico y social, y en un contexto histórico determinado. Consideramos fundamental la relación entre creadores y dicho entorno, teniendo en cuenta de que toda categoría funciona cuando es historiada; es decir, que depende de su ubicación contextual específica para tener utilidad analítica.

Para completar el contexto de análisis, es importante mencionar que las formas de producción, las obras teatrales y la actividad creadora en sí están determinadas por su relación con las condiciones históricas de producción, además de la propia subjetividad de las y los teatristas. En dicho sentido, es importante mencionar que, entre 2003 y 2015, las políticas públicas a nivel nacional se orientaron a la democratización de una cultura pensada en términos de participación de la ciudadanía como protagonista de la producción, acceso, exhibición y transmisión de un patrimonio material e inmaterial propio. Por el contrario, en el ámbito porteño se transitó el pasaje de un proyecto de gobierno tan elocuente en su enunciación como errático en su ejecución, a la lógica del mercado de bienes culturales de acceso restringido. Para mayor claridad, respecto de la gestión de gobierno de la ciudad de Buenos Aires, explicamos el marco en el cual el paradigma mercantil se intensificó a partir de 2007. En diciembre de 2003, había sido reelecto el jefe de Gobierno Aníbal Ibarra, luego destituido en marzo de 2006, y finalizando su mandato el vicejefe de gobierno.⁶ En 2007 fue electo Mauricio Macri (luego reelecto, completando las gestiones 2007-2011 y 2011-2015), quien cambió la orientación política de la gestión promoviendo la participación privada en todas las áreas como política general. La geografía y las propuestas porteñas estuvieron en consonancia con la especulación financiera e inmobiliaria, sustentada por un discurso foráneo donde la ciudad, en términos culturales, era una marca. En la misma dirección, estas dos administraciones profundizaron las desigualdades tanto materiales como simbólicas, reservando el acceso a la producción y al consumo de bienes culturales, así como al ejercicio de la expresión en términos de derechos, a los sectores de la población de mayor poder adquisitivo, sosteniendo, además, una alta conflictividad con el campo artístico y cultural. Como última especificación contextual, y en virtud de nuestra alusión al modo de

⁶ El proceso instituido contra Aníbal Ibarra implicó la suspensión de sus funciones en noviembre de 2005 a los efectos de iniciarse el proceso de juicio político que finalmente resultó en su destitución. Hasta ese momento, la gestión porteña estuvo signada por una aguda crisis institucional. Todo esto sucedió a raíz de la denominada “tragedia de Cromañón”, incendio en el que murieron 194 personas.

producción capitalista estructurante de nuestra sociedad; cabe aclarar que, amén del cambio de paradigma que se evidenció en el proyecto político del gobierno nacional, que tendió a fortalecer la capacidad productiva local, redistribuir ingresos e implementar políticas inclusivas, recuperando valores identitarios vinculados a la cultura del trabajo y la justicia social, no se logró modificar una desigualdad económica estructural en la que se mantuvo vigente el predominio de valores mercantiles.

En cuanto a las políticas públicas que involucran el fomento a la actividad teatral no oficial, nos enfocamos en los subsidios a la producción de obra y, respecto de ello, consideramos pertinente las siguientes aclaraciones: en nuestro análisis mencionamos el acceso a fondos concursables en tanto el otorgamiento de este tipo de apoyos cobró un fuerte impulso en el periodo analizado. Por ello, sintetizamos brevemente los organismos responsables de su ejecución y algunas particularidades al respecto: el Instituto Nacional del Teatro (INT, autoridad de aplicación de la Ley Nacional de Teatro N° 24800/97) y el Instituto Proteatro (responsable del cumplimiento de la Ley N° 156/99 en ámbito porteño) implementaron sendos Regímenes de Concertación para la Actividad Teatral No Oficial.⁷ Del primero tomamos la política de subsidios aplicada a la denominada Región Centro, es decir: la ciudad de Buenos Aires; respecto del segundo, su único ámbito de injerencia es la misma ciudad. Por otro lado, el Fondo Metropolitano de la Cultura, las Artes y las Ciencias (FMC) y el Régimen de Promoción Cultural,⁸ ambos programas dependientes de la entonces Secretaría de Cultura de la ciudad de Buenos Aires (jerarquizada al rango de Ministerio en 2006), poseían líneas de apoyo entre las que se contemplaba la actividad de *creación* que permitía la presentación de proyectos de producción de obras de teatro.

Finalmente, el Fondo Nacional de las Artes (FNA), organismo autárquico⁹ que opera bajo la órbita del Ministerio de Cultura de la Nación (recategorizado como tal en 2014), concedió apoyos a la producción de obra, aunque con una incidencia baja en la actividad, pues otorgaba becas y subsidios de tal amplitud en cuanto al universo de destinatarios que excedía ampliamente la especificidad de la práctica teatral. En resumen, a excepción de los organismos sectoriales específicos (INT y Proteatro), si bien las otras referencias indicadas son aludidas en nuestro análisis por su eventual vinculación con las obras de nuestro *corpus* (que han accedido a sus fondos), en líneas generales las consideramos de incidencia relativa en la producción del subsistema alternativo porteño. Esto último se funda en que, o bien presentaron dificultades operativas en algún momento del período que los mantiene

⁷ En alusión al ya denominado Subsistema Alternativo.

⁸ En adelante Mecenazgo.

⁹ Significa que, por ley, tiene potestad recaudatoria para cumplir con sus metas.

sin apertura de convocatorias, o su creación fue posterior a 2003, por lo que su vigencia no abarca la totalidad del período analizado.

Una nueva perspectiva

Continuando con nuestro planteamiento inicial y puesto que proponemos como novedad teórico-metodológica una denominación que da cuenta de las formas de aprehender y comprender la actuación por parte de las y los artistas, estimamos relevante mencionar desde qué perspectiva hablamos de *soberanía* y de *subordinación* en las categorías propuestas y por qué. Para elaborar estas categorías nos preguntamos por la concepción de quienes se dedican a la creación escénica respecto de los procesos de creación y producción, por las ideas que estructuran dicha mirada y por el modo en que estas ideas se evidencian en la práctica. También, planteamos un interrogante en torno a la relación entre la práctica y el entorno en virtud de las reglas que este imponía. Para responder a ello, consideramos el modo en que las y los artistas se ubicaron en cada proceso de creación y producción a partir de su vínculo con la actuación; y en virtud de la presencia o ausencia de condiciones de búsqueda e investigación y por su propia necesidad de estimular dichas condiciones, priorizando el proceso de exploración por sobre sus resultados. Entendemos que la diferencia entre las categorías propuestas radica en la posibilidad de pensar la creación actoral y su correspondiente proceso de producción, asimilando una lógica mercantil o bien operando (o intentando operar) por fuera de ella.

Entonces, cuando hablamos de *actuación subordinada* observamos que las y los artistas alienan su actuación en relación con las exigencias del medio (estructurado por la lógica mercantil), bajo la forma de un producto enajenable que debe exhibirse y en el que quien actúa configura así su carácter de *profesional*, asimilando el resultado del proceso creativo a un fetiche. En este estado de alineación, las y los artistas ofician como reproductores de un modo de producción que *el medio* exige, desarrollando un proceso de transformación de la conciencia en el que se sobrevalora un resultado con el objetivo de exhibirlo. Esto implica la pérdida del dominio de cada artista sobre su propio proceso, orientándolo en función de las condiciones que el entorno impone. En cuanto a las condiciones, nos referimos a los ejemplos brindados anteriormente, respecto de la infraestructura de las salas de exhibición, la relación con la mirada externa legitimadora, etcétera. Así, la actuación, en tanto producción simbólica, es parte del engranaje de un sistema preestablecido.

Entonces, la *actuación subordinada* evidencia al artista operando como una máquina de producir sentido en virtud de la demanda externa en términos de resultados y vinculada a la exigencia interna de proyección profesional. De esta manera, la actuación se produce

como un hecho técnico acabado donde prima la ejecución por sobre la creación, y la precisión en la calidad de la representación es un valor *per se*. En esta demanda de un sujeto que opere como una máquina de producción simbólica constante, aparece el vínculo con los espacios de educación tanto formal como informal en los que el capitalismo también apareció, introduciendo el discurso del *artista integral* que debía constituirse, adquiriendo conocimientos de una multiplicidad de disciplinas que le permitieran actuar, cantar, bailar, efectuar números circenses, ejecutar un instrumento musical o varios, entre muchas otras capacidades.

Por otro lado, planteamos la *actuación soberana* como producto de una necesidad estética, de un imperativo expresivo que recupera un sentido humano que no está regido por la lógica mercantil, sino que opera (o lo intenta) por fuera de ella. Para desarrollar esta idea, tomamos lo dicho por Ricardo Bartís en alusión a las experiencias vanguardistas de principios del siglo xx, en ocasión de ser entrevistado por la revista *El ojo mocho*:

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

Con sus palabras nos referimos a un modo de aprehender la actuación que ubica a quien la desarrolla en un lugar social que restituye el aspecto humano de la práctica, en tanto percibe una realidad y la traduce a través de una técnica. Una lógica en la que priman la investigación y la experimentación, que persigue la creación de una sucesión de momentos extraordinarios, articulados por un ritmo interno y lejos de la lógica narrativa tradicional de causa y efecto únicamente. Una actuación que alude a un territorio de un orden singular, que produce estímulo y confronta los valores de la productividad capitalista. Como ejemplo de esto último, observamos el trabajo de Periplo Compañía Teatral. Los espectáculos, que dicho colectivo produjo en el período analizado tuvieron la particularidad de preservar el desarrollo del proceso creativo, respetando sus tiempos y demandas orgánicas. Así, ejercieron su actividad en el marco de un entorno de gran hostilidad en cuanto a exigencias de resultados, pero sosteniendo una autonomía que resguardaba su trabajo. Al describir lo producido por el grupo, el gestor cultural Ricardo Santillán Güemes es elocuente; lo define como “conocimiento situado” aludiendo, además, al teatro que el grupo produce como un modo de mediación socio-cultural. Más precisamente, dice Santillán

Güemes (2011): “[...] cómo esta compañía fue construyendo su identidad cultural, y cómo se expresa la misma en la producción de sentido tanto en lo cotidiano (gestión) como en la creación artística (lo simbólico expresivo)” (p. 14).

La creación actoral elabora una relación diferente con el espacio en cada una de las categorías planteadas. En procesos determinados por una actuación subordinada, la dirección o quien la ejerce, proyecta esquemas significantes desde el punto de vista pictórico o arquitectónico para contener a la actuación, planteando así, un espacio que se construye previo y disociado al proceso de quien actúa, y dentro del cuál, luego se debe representar. En la actuación soberana, la relación espacial que se plantea es vivencial, es un *continuum* sostenido en el ritmo vital del cuerpo de quien crea. En ese sentido, Diego Cazabat (2011), quien usualmente asume el rol de director del grupo Periplo, afirma:

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

Consideramos que las categorías planteadas nos permiten dar cuenta de formas de producción singulares, aunque ambas resulten en una obra estrenada. La relación con el proceso de producción que implica la actuación soberana requirió estrategias que fueron conformándose a medida que aparecía la obra. En el caso de los espectáculos examinados, se desarrollaron en el marco de un proceso de investigación que estimulaba a quien actuaba, resultando de ello una obra cuyos responsables pudieron decidir conscientemente cuáles de las condiciones¹⁰ que imponía el contexto permitirían que intervinieran en el proceso creativo, una vez que se hubiera decidido la exhibición.

En cambio, en la relación que instituye la actuación subordinada el proyecto se planifica, proyecta y produce conforme las reglas del medio. Así, el proceso creativo es organizado según una lógica mercantil, y en su desarrollo se evidencian las diversas variables que operan como agentes externos que ingresan en el proceso creativo, limitándolo. En esta dirección, es importante aclarar que la posibilidad de admitir el ingreso del mercado en el proceso de producción no siempre se da de un modo consciente, en virtud de las diferentes formas en que los procesos creativos se desarrollan. En cuanto esto último, re-

¹⁰ Nos referimos a las diversas variables, ya enunciadas, que ponen de manifiesto la lógica mercantil en el Subsistema Alternativo.

cordemos que espectáculos como *La pesca*, *El box* y *De mal en peor* dirigidos por Ricardo Bartís o *Amar y Foz* dirigidos por Alejandro Catalán, se iniciaron como ejercicios actorales, con el objeto de investigar un tema, un lenguaje, la espacialidad o el campo expresivo de quienes actuaban. En el proceso en el que fue desarrollándose el trabajo se conformó una estructura a partir de cuya emergencia se determinó el montaje y posterior estreno de cada obra. Mientras que espectáculos como *La omisión de la familia Coleman*, *Tercer cuerpo* y *El viento en un violín*, dirigidos por Claudio Tolcachir, nacieron como proyecto de obra y desarrollaron un modo de producción que se fue adscribiendo a una serie de reglas externas ya preestablecidas por el entorno. Elaboraron, así, un producto tangible, exhibible e intercambiable desde el inicio, independientemente de su consideración respecto de si la obra pudiera o no tener éxito en la convocatoria de público en el futuro.

El Estado: un actor relevante

En este punto, corresponde incorporar un factor de gran incidencia en las formas de creación y producción del período, pues cambió completamente las condiciones en las que se dieron las relaciones de producción: la intervención del Estado.¹¹ Si bien hemos abordado este tópico con especificidad en otro trabajo,¹² nos interesa aquí dar cuenta de las negociaciones, a veces explícitas, a veces implícitas, que debían realizar los colectivos teatrales en su relación con el Estado, pues ello fue parte relevante del contexto analizado. Nos referimos a la perspectiva de las y los teatristas en virtud de las particularidades de los procesos creativos y su vínculo con las herramientas estatales, estas últimas representadas por los subsidios a la producción de obra. En tal sentido, advertimos cómo las y los artistas percibieron las dinámicas de la burocracia oficial, en relación con el desarrollo de los procesos de creación y producción y la emergencia de las mismas obras.

Entonces, para precisar las relaciones mencionadas desde el punto de vista de la praxis artística y por lo tanto de la producción, y utilizando las categorías de *actuación subordinada* y *actuación soberana*, observamos que en el primer caso existe una negociación implícita e imprevisible entre el artista y las herramientas del Estado. Este vínculo se da como una relación no premeditada por la urgencia de las necesidades del proyecto y a partir de lo espontáneo de su proceso. Los subsidios a la producción, en tanto política pública, se rigen

¹¹ Vale aclarar que el accionar del INT corresponde a la intervención del Estado nacional, y Proteatro representa la intervención del gobierno porteño.

¹² Nos referimos a: "Producción teatral e intervención estatal en la ciudad de Buenos Aires" (Rivarola, 2022). Disponible en: <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/issue/view/2232>

por normas generales que tienden a una necesaria homogeneización (dado su horizonte inclusivo) y que al igual que la lógica mercantil (cuya ontología también es homogeneizante) es hostil a los tiempos de la creación teatral. Aquí se instala un diálogo en el que las y los creadores, sin posibilidad de reflexión respecto de las necesidades concretas del proyecto, responden de manera inercial intentando cumplir con las demandas de producir un objeto exhibible en el que también se exponen sus integrantes como profesionales. El proyecto es realizado en el marco temporal que el organismo otorgante estipula, realizando la cantidad de funciones exigida, procurando obtener las críticas que legitimen el producto en su condición de obra. Es decir, ajustándose a las reglas del mercado. Se da así una negociación inconsciente.

En cuanto a la creación en perspectiva de la “actuación soberana”, su negociación con el Estado es explícita en tanto en sus procesos la centralidad la tiene un proyecto que no se planifica, *a priori*, como obra. Su primer horizonte es la emergencia de un lenguaje poético, una expresividad. Esto pone de manifiesto la negociación del proyecto con los parámetros que rigen el medio, constituidos por variables como la cantidad de integrantes del proyecto, la duración del proceso, etcétera. Y una vez surgida la obra, la dimensión de la escenografía, la elección de sala, etcétera.

Como ya referimos, la negociación con el Estado en el primer caso es inconsciente. Por eso, en la categorización de las formas de actuación utilizamos el término *alienación*. En el segundo caso, al ser explícita la determinación de las y los artistas respecto a cuáles reglas sujetarse y a cuáles no, se establece una relación con mayores puntos de tensión. Según palabras de Osvaldo Pellettieri (2008):

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

En ese sentido, los diversos testimonios obtenidos en el marco de nuestra tesis doctoral coinciden en que la independencia creativa, la autogestión y la organización colectiva del período eran presionadas por las circunstancias de la realidad, definidas como el poco o mucho dinero disponible, los tiempos de trabajo disponibles y la exigencia de ocuparse de las tareas de gestión (que la solicitud de los subsidios implicaban) siempre con urgencia. Por un lado, el otorgamiento de fondos públicos a través de subsidios a los proyectos artísticos y a los espacios teatrales era percibido como una política de fomento muy importante; pero, al mismo tiempo, se observaba negativamente que, para acceder a ellos, se de-

bía cumplir con una serie de reglas y cronogramas que no se ajustaban a las necesidades del proyecto y así lo desnaturalizaban. Hubo quienes, sin tiempo ni posibilidad de reflexión, se sujetaron de lleno a estas nuevas reglas de juego, y hubo otros que, con una conducta más analítica, tal vez porque esta actitud ya era parte de la manera en que desarrollaban la práctica o bien porque frente a las nuevas condiciones tomaron una postura pragmática y crítica que advirtió ventajas y desventajas respecto de la intervención estatal, y pudieron capitalizar dicha reflexión al hacerla consciente.¹³

En el análisis de la relación entre los procesos creativos y los instrumentos del Estado para el fomento de la actividad teatral desde la perspectiva de las y los teatristas que realizamos oportunamente, observamos cómo las herramientas de fomento configuraron, a partir de sus requisitos, un perfil de artista con foco en la exhibición. Es decir, un tipo de profesional cuyo valor positivo radica en su capacidad productiva en términos cuantitativos. En el período analizado, Ricardo Bartís planteaba que esto era un signo de salud conforme la concepción neoliberal de la actividad, según la cual la actuación como acto profesional se configuraba como un negocio. En ese sentido, dentro de la cultura burguesa, al artista se le otorga el lugar de intérprete de un texto perteneciente a un universo ya existente. Visto de ese modo, la actividad creativa se desarrolla sin plena conciencia crítica del estado de sujeción a las reglas del mercado. Por ello afirmamos que sus negociaciones son implícitas e inconscientes, quedando obligado el artista a tomar decisiones constantemente ante la presión del medio, pero sin posibilidad de elegir con libertad plena.

¹³ Si ubicamos las obras de nuestro corpus a partir de estas categorías relacionales y según el abordaje de cada director o colectivo, su pertenencia sería la siguiente: dentro de la actuación soberana se encuentran *Foz* (2002), *Dos minas* (2007) y *Amar* (2010) de Alejandro Catalán; *El escondrijo* (2005), *La conspiración de los objetos* (2008) y *Ensayo sobre lo artificial* (2014), de Periplo Compañía Teatral. Dentro de la actuación subordinada consideramos a *La omisión de la familia Coleman* (2005), *Tercer cuerpo* (2008) y *El viento en un violín* (2011) de Claudio Tolcachir. Luego, observamos excepciones que conjugan ambas categorías en las siguientes obras: *De mal en peor* (2005), *La pesca* (2008) y *El box* (2010) de Ricardo Bartís, y *La madonnita* (2003), *El niño argentino* (2006), *Ala de criados* (2009) de Mauricio Kartun. El universo de excepción de estas últimas implica que establecen una relación entre el proceso de producción y las condiciones externas que tiene la siguiente particularidad: son obras que ostentan una estructura de producción tradicional o con elementos estandarizados en términos de etapas de producción que se insertan en el mercado de manera consciente y desafiante respecto de los parámetros mercantiles. Es decir, Mauricio Kartun y Ricardo Bartís gestaron y gestionaron sus proyectos manteniendo y protegiendo la centralidad del proceso de ensayos y experimentación. Así pudieron respetar sus inquietudes estéticas, los tiempos de cada proceso y la emergencia de la obra, logrando encaminar la obra en dirección a su estreno comercial.

Por el contrario, también hubo artistas que, en sus proyectos, ejercieron su práctica estableciendo con el Estado una relación de lúcida desconfianza. Esto último lo resolvían desde un punto de vista pragmático, tomando lo que era de utilidad y rechazando cada intento de intromisión de todo agente externo al proceso. La negociación aquí era explícita y consciente. Por ejemplo, cuando Ricardo Bartís accedió a mostrar un avance de obra en el marco del VI Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires en 2007 (conocemos su pensamiento en torno a la mercantilización de las obras que implican dichos encuentros) evidenció una conducta de negociación explícita y consciente a través de la cual utilizó el acuerdo propuesto como fuente de financiamiento de la obra.

Ahora bien, la cuestión central en torno al interés de las y los teatristas respecto de la intervención del Estado en la práctica suele ligarse a la búsqueda de financiamiento de los proyectos. Es por ello que hacemos énfasis en la política de subsidios a la producción de obra como variable relevante en el proceso de creación y producción. Pero aquí colisionan dos perspectivas: la del funcionamiento de la producción de bienes materiales, que es la perspectiva que adoptan los instrumentos de otorgamiento de fondos en la evaluación de proyectos, donde se aplican tiempos y resultados vinculados a formas de producción estandarizadas; y por otro lado, la manufactura artesanal de creadores en cuyo campo de acción los modelos de producción tradicionales no se aplican, pues la producción de bienes simbólicos se da bajo parámetros diferentes. Esto es porque las y los creadores se ajustan a necesidades y prioridades distintas; también toman decisiones diferentes en torno a los tiempos de creación y de producción en sus proyectos.

De las obras de nuestro corpus, si bien todas solicitaron fondos a diversos organismos e instituciones públicas y privadas, nacionales e internacionales, bastan algunos ejemplos de las instancias, motivaciones y objetivos de dichos pedidos para dar cuenta de las diferencias entre los posicionamientos que adoptan las y los artistas respecto de sus proyectos a la hora de solicitar fondos. Las tres obras dirigidas por Bartís tuvieron subsidio del INT. Además, *De mal en peor* obtuvo apoyo del FNA, *El box* obtuvo apoyo de Proteatro, y *La pesca* fue financiada con la inversión de un alumno del Sportivo Teatral a lo que se sumó un ingreso por el acuerdo con el VI Festival Internacional de Teatro de Buenos Aires (FIBA) ya mencionado. Cada organismo o instrumento permaneció afuera de los procesos de creación hasta que el colectivo decidió que, del proceso transitado, había surgido una potencial obra, y resolvió que la montaría. Se dio, en los tres casos, una negociación explícita en torno a cuáles de las exigencias del medio ingresaban al proceso y cuáles no. En cuanto a los tres proyectos dirigidos por Catalán, *Dos minas* y *Amar* recibieron subsidio de Proteatro; la primera, además, fue beneficiaria del INT y el FNA, y la segunda del FMC.

Periplo Compañía Teatral nos aporta otra experiencia, pues siempre preservó el proceso creativo de sus proyectos, financiándolos de modo autogestivo y sin intervención externa,

hasta que una vez consolidado cada uno en forma de futura obra solicitaron apoyos a Pro-teatro e INT. Su negociación también es consciente y pragmática. En el caso de las obras dirigidas por Mauricio Kartun, *Ala de criados* que fue producida íntegramente en el Subsistema Alternativo recibió apoyo del INT; en cambio, *La madonnita* y *El niño argentino* fueron producidas por el Teatro Municipal General San Martín.¹⁴ En estas dos últimas, Kartun cubrió con sus propios recursos las carencias que implicaba trabajar en el marco del sistema público. Para una mayor comprensión de esto último, vale mencionar que dicho sistema brinda un tipo de contratación que incluía un período de ensayos de dos meses solamente y una temporada de funciones de tres, cuando sabemos que la duración de los procesos de las tres obras fue muy superior, como suele suceder en el Subsistema Alternativo. Es decir, Kartun inició sus proyectos mucho antes de que su contratación con el teatro público entrara en vigencia. Cuando el teatro comenzó a pagar los ensayos de cada proyecto, el director y su equipo hacía meses que se encontraban en pleno proceso de producción (etapa de ensayos). Para estas dos obras, el promedio de elaboración transitado fue de ocho meses, aproximadamente. Así, el espacio, los elementos y el potencial vestuario utilizado hasta que comenzaron a trabajar en el marco de la contratación formal por parte del teatro fueron provistos por el director, o bien, por el colectivo que él encabezaba en cada momento. En síntesis, aunque los proyectos se estrenaron dentro del sistema público, la preproducción y una parte de la producción fueron desarrolladas de manera autogestiva y fuera de él, lo que a nuestro juicio lo ubica en el Subsistema Alternativo. Lo recién descrito da cuenta, también, de la negociación explícita del director con las limitaciones del sistema público.

Finalmente, en los proyectos dirigidos por Claudio Tolcachir, a la producción autogestiva y sin intervención estatal de *La omisión de la familia Coleman*, podemos oponer las coproducciones con las que se financiaron las obras *Tercer cuerpo* y *El viento en un violín*. La primera, como mencionamos antes, recibió el apoyo del Festival Teatro a Mil de Chile mucho antes de ser concebida. Luego, *El viento en un violín* fue coproducida nuevamente por dicho

¹⁴ Teatro oficial de la ciudad de Buenos Aires es de gran importancia en el campo teatral porteño, no sólo por su carácter público, sino por la controvertida tradición de historiar su origen con exclusiones y silencios. Aprovechamos su mención para citar los aportes de la investigadora Yanina Leonardi brindados en el VIII Congreso de Estudios sobre el Peronismo (1943-2022) en la Universidad Nacional Arturo Jauretche, en septiembre de 2023 que iluminan años de omisiones: “Si bien es cierto que el 25 de mayo de 1960 se produjo una inauguración, esta fue del actual edificio, ya que el Teatro Municipal Gral. San Martín (con esa denominación) data de 1950, cuando el Teatro Municipal recibió ese nombre en homenaje al Libertador en el año de la conmemoración del centenario de su muerte. Además, el Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires, tal como se llamó inicialmente, fue inaugurado en 1944, y más allá de los cambios de nombre y de la modernización del edificio, se trata de la misma institución que perdura hasta la actualidad, y que siempre se erigió sobre el mismo predio”. Véase Leonardi (2023).

evento, sumándose los festivales Tempo-Festival *des arts, d'Automne* de París y *Maison des arts et de la culture de Créteil*, junto al Fondo Iberescena a través de su Línea Creación.

La cuestión del otorgamiento de fondos públicos como acción de fomento abre un interrogante en torno a su efectividad. En los testimonios de referentes del campo teatral porteño ya referenciados, observamos un amplio consenso respecto de que dicha herramienta llega a cubrir como máximo el 50 % del costo total de un proyecto; incluso, en algunos casos, el 30 %. Y si bien tenemos conocimiento de que los subsidios, por normativa, no pueden otorgarse por el 100 % del monto total solicitado,¹⁵ teniendo en cuenta la inflación anual del período y la dilación existente entre los tiempos de solicitud del apoyo, si consideramos su adjudicación y el posterior cobro, su efectividad se plantea, cuanto menos, polémica.

En ese sentido, la reacción de las y los artistas frente a esto, es de mayor o menor aceptación en cuanto a lo beneficioso que puede resultar el financiamiento público o privado externo, lo que no puede dissociarse de una serie de cualidades que hemos abordado en una sección de nuestra tesis doctoral respecto de la identidad de las y los artistas y que involucra tres aspectos fundamentales: la autopercepción de teatristas en tanto trabajadores, la autoconciencia respecto de considerarse sujetos de derecho (lo que es determinado por el primer aspecto) y la incidencia de los dos primeros en el ejercicio de la práctica. Si bien esta cuestión no es el foco de este trabajo, no podemos dejar de mencionarla, dada su importancia.

Por otro lado, y específicamente en cuanto a la política de subsidios del INT, vale recordar que los otorgamientos se realizaban a partir de una evaluación de la que resultaba un puntaje para cada proyecto. A partir de ahí se conformaba un orden de mérito del cual resultaban financiados solamente los 30 proyectos de mayor puntuación. Esto podía darse en dos convocatorias al año, lo que duplicaría el número de apoyos otorgados. Pero, según los datos consignados en un trabajo realizado por Alejandro Rozenholc (2015),¹⁶ entre 2002 y 2010, en la ciudad de Buenos Aires, esto no sucedió. Aquí vale aclarar la complejidad que ostentan los organismos públicos en virtud de la influencia que tienen, en su gestión, variables como los años electorales, los cambios de funcionarios, las reducciones presupuesta-

¹⁵ Según el artículo 1 de la Ley Complementaria permanente de presupuesto N° 11672/99: "Ningún subsidio incluido en el Anexo M. (Asistencia Social) del Presupuesto será pagado a la institución beneficiaria sin establecer previamente su existencia y funcionamiento regular y si no comprueba contribuir con el 25% por lo menos de recursos propios ajenos al subsidio del Estado Federal a la atención de sus gastos [...]" (Congreso de la Nación Argentina, 1999).

¹⁶ Me refiero a su tesis de maestría *Análisis de los subsidios públicos otorgados a las cooperativas de teatro y a las salas o espacios teatrales pertenecientes al circuito de producción alternativo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires* (2015), [Facultad de Ciencias Económicas], Repositorio Institucional UBA. http://bibliotecadigital.econ.uba.ar/download/tpos/1502-0204_RozenholcA.pdf

rias, etcétera; estos evidencian el carácter esencialmente contingente de la disponibilidad de fondos públicos. En resumen, y teniendo en cuenta las particularidades de la ejecución presupuestaria recién mencionadas y las particularidades de la gestión política de la ciudad de Buenos Aires ya referidas, hubo años en los que se otorgaron 65 subsidios y otros en los que el número se redujo a 37. La variación fue amplia y responde a la lógica indicada.

Respecto de Proteatro, si bien el mínimo de subsidios otorgados se dio en el año de 2003 con 168, y el máximo se dio en 2014 con 394 (en 2015, el organismo no consigna estadísticas), la información no discrimina entre las líneas destinadas a grupos eventuales o grupos estables. Aun así, los apoyos llegan a una cantidad baja en relación con los estrenos consignados para el período por el sitio Alternativa Teatral.¹⁷ Este último brinda la siguiente información (siempre entre los años de 2003 al 2015): al inicio del período se produjo la menor cantidad de espectáculos estrenados que fueron de 834. Dicha cantidad se dinamizó en orden creciente y constante hasta alcanzar los 3,689 en 2015. Estos números parecerían sustentar la resignación de las y los teatristas antes referida en cuanto a la incidencia del apoyo en su trabajo, sobre todo si la acompañamos de las magras sumas y de la demora con la que se cobraban.

Observaciones finales

Consideramos que las dos categorías planteadas a lo largo del presente trabajo implican formas de producción singulares. En virtud de sostener que las condiciones generales de producción de una sociedad son determinantes de las condiciones de producción cultural, afirmamos que la producción teatral es expresión de las contradicciones de la propia estructura social. La centralidad del factor humano en el proceso de producción teatral nos hace considerar que se comete un error metodológico cuando se plantea un análisis que descompone un proceso de producción teatral en términos de cadena de valor, pues así se lo asocia a una actividad productiva para la que se utilizan herramientas de evaluación de costos y de rendimiento vinculadas a parámetros que ponderan la maximización de una inversión. Consideramos que esta concepción no corresponde aplicarla al universo del Subsistema Alternativo. En la misma dirección, cuando se ubica la producción escénica

¹⁷ Respecto al período abordado, en el marco de la investigación realizada para nuestra tesis doctoral, constatamos la ausencia de estadísticas formales y de acceso público, tanto de Proteatro como del INT. En virtud de ello, se realizó la consulta al sitio <http://www.alternivateatral.com>. El mismo es una página privada, de acceso público, que brinda herramientas y servicios para la gestión y la difusión de las artes escénicas, produce estadísticas y tiene amplio reconocimiento por la comunidad teatral porteña.

dentro de un denominado “mercado” de bienes simbólicos, creemos que, en tal caso, se debería hacer mención a un mercado informal. Esto debido a que presenta, en alguna de sus variables, cierto grado de irregularidad respecto de las normas que lo rigen.

Lo dicho se vincula con la discusión en torno a la necesidad de no asimilar dócilmente los supuestos que estructuran las categorías preexistentes, sino advertir acerca de la urgencia de analizar críticamente los discursos que circulan respecto de la organización cooperativa como alternativa, de manera de ponderar, en su justa medida, sus implicancias. Esto se relaciona directamente con el período previo a 2003, cuyas concepciones neoliberales se mantuvieron invisibilizadas. En dicha perspectiva, el sujeto había sido desechado incluso como fuerza de trabajo, pues al haberse reducido a su mínima expresión el mercado laboral casi no existía cadena productiva en la que pudiera insertarse. Así, su identidad como trabajador se transformó en una mera mercancía; de sujeto de derechos se había convertido en objeto de intercambio. Luego, amén de la recuperación institucional sucedida en 2003, esta concepción siguió vigente. Contra ello, y como acto de resistencia a la idea del cuerpo como mercancía, entendemos la reacción de la actuación soberana, cuya base ideológica asume la actuación desde la recuperación de la corporalidad y del sujeto como productor de sentido desde ese cuerpo, y como centro del acto creador le restituye su esencia y lo aleja de las expectativas del resultado, el efecto y el éxito. Es decir, interesa priorizar la expresión y el lenguaje, entendiéndose a estos como actos de libertad.

En cuanto a nuestro planteo, sin pretender brindar una respuesta categórica, nos propusimos establecer interrogantes, precisar actores, variables y estructuras que nos permitieran avanzar en el camino de la identificación de problemas, cuestionando hábitos y categorías, poniéndolos en relación con el objeto de desnaturalizarlos. Pensar las relaciones entre sujetos y praxis nos permitió delimitar una cuestión que se desarrolla en una nueva investigación, actualmente en proceso. Nos referimos a la legislación que enmarca la reglamentación mencionada antes y para cuyo análisis advertimos una serie de desafíos a futuro que involucran dos aspectos de la normativa vigente: por un lado, pensar en aquello no contenido en ella y que aparece como novedad, y por otro lado, analizar errores u omisiones en las mismas, evidenciadas en la práctica.

Finalmente, apelamos a contribuir a la discusión en torno a las políticas públicas que se pretenden inclusivas y justas, desde una perspectiva que entiende a la cultura como un derecho inalienable. En ese sentido, consideramos al Estado como el mayor garante de que cada sujeto ejercite sus derechos de modo pleno. Por ello, entendemos que no es posible gestionar políticas efectivas sin conocer a los actores sociales involucrados, dialogar con ellos, indagar en el territorio en el que se desarrolla su práctica, profundizar en la herencia que los produjo y con la que se relacionan, aun de manera inconsciente como ya observamos. Las categorías propuestas nos permitieron profundizar la reflexión en torno a la

práctica escénica. Y para profundizar esto estimamos imprescindible promover una revisión del mencionado marco normativo, poniéndolo en relación con el contexto que lo ha determinado, para efectuar un análisis completo de la práctica ejercida bajo la regulación implementada.

Fuentes consultadas

- Cazabat, Diego, Ojeda, Andrea, De Bernardi, Hugo y Fassone, Julieta. (2011). *Teatro misterios de un oficio poético: una creación de Periplo Compañía Teatral*. André Materon Ediciones.
- Congreso de la Nación Argentina. (1999, 30 de junio). *Ley complementaria permanente de presupuesto N° 11672*, Ministerio de Justicia de la Nación. <https://servicios.infoleg.gob.ar/infolegInternet/anexos/60000-64999/64004/texact11672.htm>
- De León, Marisa. (2011). *Espectáculos escénicos. Producción y difusión*. Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes.
- Díaz, Silvina y Adriana Libonati. (2015). *De la crisis a la resistencia creativa: el teatro en Buenos Aires entre 2000 y 2010*. rv Ediciones.
- Dotti, Jorge. (1993). Nuestra posmodernidad indigente. *Revista Espacios*, 12, 3-8.
- González, Horacio, Rinesi, Eduardo, Herrero, Liliana, Agostini, Nelson y Kang, Jung Ha. (1998). Ricardo Bartís: Agonía y pudor en la representación (Entrevista a Ricardo Bartís). *El ojo mocho*, 12/13, 34-51.
- Gramsci, Antonio. (1924). *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Archivo Chile, http://www.archivochile.com/Ideas_Autores/gramscia/d/gramscide0008.pdf
- Lehmann, Hans-Thies. (2013). *Teatro posdramático* (Diana González, Trad.). Centro de Documentación y Estudios Avanzados del Arte Contemporáneo; Paso de Gato.
- Leonardi, Yanina. (2023, septiembre). *El Teatro Municipal de la Ciudad de Buenos Aires 1943-1955* [Ponencia]. VIII Congreso de Estudios sobre el Peronismo 1943-2022, Universidad Nacional Arturo Jauretche.
- Pellettieri, Osvaldo. (1997). *Una historia interrumpida: teatro argentino moderno (1949-1976)*. Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo. (2006). *Teatro del Pueblo: Una utopía concretada*. Galerna.
- Pellettieri, Osvaldo. (2008). *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Galerna.
- Rivarola, Larisa. (2022). Producción teatral e intervención estatal en la ciudad de Buenos Aires. *Políticas Culturais em Revista*, 15(1), 418-445. <https://periodicos.ufba.br/index.php/pculturais/article/view/43928>
- Rivarola, Larisa. (2024). Relaciones entre modos de producción y obras de teatro en el

Subsistema Alternativo porteño (2003-2015): una propuesta de análisis sistemático [Disertación doctoral inédita]. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

Rozenholc, Alejandro. (2015). Análisis de los subsidios públicos otorgados a las cooperativas de teatro y a las salas o espacios teatrales pertenecientes al circuito de producción alternativo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires [tesis de maestría, Facultad de Ciencias Económicas], Repositorio Institucional Universidad de Buenos Aires. http://bibliotecadigital.econ.uba.ar/download/tpos/1502-0204_RozenholcA.pdf

Santillán Güemes, Ricardo. (2011). "Anti-prólogo". En Diego Cazabat, Andrea Ojeda, Hugo De Bernardi, y Julieta Fassone, *Teatro misterios de un oficio poético: una creación de Periplo Compañía Teatral* (pp. 9-21). André Materon Ediciones.