

2013-05-07

Paisajes Escenicos: El Teatro en la Ciudad Global. Buenos Aires 1988-2010

Carlos Ariel Gutierrez Torres
University of Miami, umariel@gmail.com

Follow this and additional works at: https://scholarlyrepository.miami.edu/oa_dissertations

Recommended Citation

Gutierrez Torres, Carlos Ariel, "Paisajes Escenicos: El Teatro en la Ciudad Global. Buenos Aires 1988-2010" (2013). *Open Access Dissertations*. 1001.
https://scholarlyrepository.miami.edu/oa_dissertations/1001

This Open access is brought to you for free and open access by the Electronic Theses and Dissertations at Scholarly Repository. It has been accepted for inclusion in Open Access Dissertations by an authorized administrator of Scholarly Repository. For more information, please contact repository.library@miami.edu.

UNIVERSITY OF MIAMI

PAISAJES ESCÉNICOS: EL TEATRO EN LA CIUDAD GLOBAL.
BUENOS AIRES 1988-2010

By

Carlos Ariel Gutierrez Torres

A DISSERTATION

Submitted to the Faculty
of the University of Miami
in partial fulfillment of the requirements for
the degree of Doctor of Philosophy

Coral Gables, Florida

May 2013

©2013
Carlos Ariel Gutierrez Torres
All Rights Reserved

UNIVERSITY OF MIAMI

A dissertation submitted in partial fulfillment of
the requirements for the degree of
Doctor of Philosophy

PAISAJES ESCÉNICOS: EL TEATRO EN LA CIUDAD GLOBAL.
BUENOS AIRES 1988-2010

Carlos Ariel Gutierrez Torres

Approved:

Lillian Manzor, Ph.D.
Associate Professor of Spanish

M. Brian Blake, Ph.D.
Dean of the Graduate School

George Yudice, Ph.D.
Professor of Latin American Studies

Eduardo Elena, Ph.D.
Professor of History

Beatriz Trastoy, Ph.D.
Professor of Theater
Universidad de Buenos Aires

Elena Grau-Lleveria
Associate Professor of Spanish

GUTIERREZ TORRES, CARLOS ARIEL
Paisajes Escénicos: El Teatro en la Ciudad Global.
Buenos Aires 1988-2010

(Ph.D., Spanish)
(May 2013)

Abstract of a dissertation at the University of Miami.

Dissertation supervised by Professor Lillian Manzor.
No. of pages in text. (174)

Globalization is fundamentally an economic process that influences all levels of everyday life transforming ways of production, thought, creation and experience. As such, globalization offers a compelling analytical polyphony that has been approached theoretically from historical, geographical, sociological and anthropological points of view. Although the notion of a globalized world is not a new concept, to study globalization from the perspective of a city offers an interesting set of perspectives. Nonetheless, there are very few studies, and none in relation to Latin America, that address the issue of the globalized city taking the theater scene as the starting point of analysis. *Paisajes escénicos* studies the urban transformations Buenos Aires has experienced in the last two decades and the impact these processes have had on theater practice. Taking Buenos Aires, Argentina, as a case study, it argues that just as economic globalization entails the creation of new social and political landscapes, it also involves the reconfiguration of a new “theatrical landscape.”

Shifts in urban space, generated by changing economic and political circumstances, change the experience of the city, including that of doing theater. A series of basic questions constitute the starting point for this research: What are the implications of urban transformation and the effects of globalization in Buenos Aires? Who benefits

and who is adversely affected by this process? What role does the state play in processes of social exclusion and gentrification? In relation to theater, this dissertation explores the reasons for the disappearance of conventional theater venues, the appearance of non-conventional ones, the configuration of new theatrical circuits in areas not traditionally associated with theater, and the emergence of new trends in theatrical practices and writing within the global city. *Paisajes escénicos* consists of three sections: a history, urban studies and theater. Chapter 1 contextualizes the 1988-2010 period, paying particular attention to the socio-economic variables of this period. Chapter 2 studies the process of urban transformation, taking as a case study three neighborhoods: San Telmo, el Abasto and Palermo. Chapter 3 analyzes the alternative theater scene of Buenos Aires, focusing on three issues: geography, subsidies and aesthetics. Finally, Chapter 4 approaches the study of theater in Buenos Aires from the perspective of the “theater field” and the theater market and analyzes the notion of “artistic parricide”. In terms of methodology, *Paisajes escénicos* uses statistical data in relation to economic growth and urban development and combines it with the most recent studies in urbanism, geography and urban historiography. Furthermore, a series of interviews with theater artists (performers, directors, playwrights, teachers), architects and urban researchers, alongside numerous newspaper articles, provide valuable insights and analysis of the impact of globalization on the shaping of urban subjects and their representational practices.

ACKNOWLEDGMENTS

I want to thank Jesus, the Virgin Mary and God for always being there with me, giving me strength, motivation and enthusiasm to carry on.

I would like to thank the following people for their contribution to this dissertation:

Dr. Lillian Manzor, whose constant support and encouragement contributed greatly to the completion of this project. I would also like to thank her for constantly opening new doors and providing new perspectives to experience theater and performance studies.

Dr. George Yudice, for sharing his expertise on urban and Latin American studies and for his continuous support during the writing process.

Dr. Eduardo Elena, for his intellectual openness and valuable suggestions to analyse Argentine history within the Latin American context.

Dr. Beatriz Trastoy, for all the coffee meetings to discuss the theater scene of Buenos Aires and invaluable knowledge of Argentine theater.

Dr. Elena Grau-Lleveria for her unconditional support and help throughout the program.

I would also like to thank all the actors, directors, playwrights, scholars and all the artists that have generously given their time for interviews and meetings.

This dissertation is dedicated to

Irma Torres de Gutierrez, Carlos Gutierrez, Maria Angeles Gutierrez Torres and Philippa Hambly.

TABLE OF CONTENTS

Chapter	Page
1. INTRODUCTION	1
2. HACIENDO HISTORIA	17
3. TRANSFORMACIONES URBANAS	44
4. TEATRO ALTERNATIVO, INDEPENDIENTE, <i>OFF</i> , <i>OFF DEL OFF</i> , <i>UNDER?</i>	72
5. CAMPO TEATRAL, MERCADO TEATRAL.....	126
6. CONCLUSIÓN.....	156
WORKS CITED	167

Chapter 1

INTRODUCTION

La problemática de la globalización se constituye como tema central tanto en la retórica empresarial, como en el discurso político, académico, cultural y en los medios. Vale mencionar que la noción de un mundo global, unido, en sentido amplio, no es un concepto nuevo. Peter Worsley sostiene que “el mundo siempre ha sido uno, mucho antes que las relaciones sociales de amplitud mundial se establecieran” (citado por Bayardo-Lacarrieu 13). La globalización o mundialización es fundamentalmente un proceso económico, productivo y tecnológico que afecta e influye en todos los niveles de la vida cotidiana transformando los modos de producir, pensar, crear y sentir. Estos procesos de cambio abren la posibilidad a una diversidad de análisis desde el momento que pueden ser abordados desde puntos de vista históricos, geográficos, sociológicos y culturales. Las transformaciones económicas a escala global han generado nuevas reconfiguraciones sociales, y el teatro no sólo hace parte de estos nuevos cambios, sino también da cuenta de ellos. Esta investigación tiene como objetivo analizar de qué manera las sucesivas transformaciones que experimentó la ciudad de Buenos Aires en el período 1988-2010 determinaron la reconfiguración del paisaje urbano de la ciudad y la aparición de nuevas teatralidades. El estudio de la relación entre el “boom” inmobiliario, el marketing barrial, las políticas de globalización urbana y la escena teatral abre el espacio para la elaboración de una matriz analítica que puede servir de modelo referencial para llevar a cabo estudios de similar naturaleza en otros contextos urbanos tomando en cuenta la especificidad de las variables históricas, económicas, culturales y arquitectónicas de cada contexto.

Paisajes escénicos consta de tres secciones: una histórica, una urbana y una teatral. El capítulo 1 se ocupa de la contextualización histórica del período 1988- 2010 tomando en cuenta las variables políticas y socio-económicas de dicho período. Posterior a la crisis inflacionaria de 1989 y la dimisión del Dr. Raúl Alfonsín, primer presidente desde el retorno de la democracia argentina en 1983, Buenos Aires entró en la década de 1990 de la mano de políticas neoliberales y un sistema económico que la insertaban en las coordenadas económico-espaciales del libre mercado. A partir de una fuerte política de privatización de empresas nacionales, grandes capitales llegan al país para hacerse cargo del aparato productivo nacional. Las altas tasas de interés sobre estos capitales y una creciente deflación en la segunda mitad de la década provocan una fuerte devaluación del 300 % de la moneda local con respecto al dólar y la implantación del “corralito financiero”, que desembocaría en las sangrientas jornadas de diciembre del 2001 y la renuncia del presidente Fernando De la Rúa. El desolado mapa que presentaría la Argentina de fin de siglo era un terreno fértil para inversiones extranjeras, fuertemente seducidas por el modelo cambiario y la posibilidad de adquirir propiedades a un costo relativamente bajo. Gradualmente, el panorama económico se reestablecería a partir de la reactivación del consumo interno, la implementación de nuevas políticas productivas de alcance nacional, la renegociación de la deuda con el FMI y un modelo económico comprometido con el mantenimiento del dólar a un precio fijo, entre otras medidas importantes adoptadas por el gobierno de Néstor Kirchner. Un acontecimiento lamentable que tendría un profundo impacto en toda la ciudadanía fue el incendio de la disco República Cromagnon en 2004, que dejó un saldo de 194 muertos y más de 700 heridos. Las repercusiones de esta tragedia marcaron, indudablemente, un antes y un después en

materia de políticas municipales. El "efecto Cromagnón", se refiere a la clausura masiva de espacios culturales que incumplían normas de seguridad provocando profundas modificaciones en la escena cultural. Las disfunciones entre necesidad y oportunidad, entre medios legales y económicos, entre políticas urbanas pensadas por y para el mercado, y no por y para la ciudad, han determinado que la Buenos Aires del siglo XXI presente un panorama por demás complejo. La segregación social, los flujos migratorios, la conformación de territorios de incluidos y excluidos y la fragmentación urbana operan como resortes de un tejido social en el cual la historia de la ciudad se inscribe y a partir del cual se reformula. El capítulo 2 se concentra en el proceso de transformación urbana, tomando como casos de estudio los barrios de San Telmo, el Abasto y Palermo, por ser zonas donde es posible observar como la implementación de políticas urbanísticas ligadas al "boom" de la economía cambiaron la fisonomía de los barrios y los "gentrificaron". Siguiendo a Saskia Sassen, la gentrificación constituye una marca distintiva de la emergente ciudad global (Sassen 1999). En otras palabras, es un proceso integrado a proyectos de reestructuración mayores, tanto urbanos como globales, en los cuales los cambios económicos son acompañados por cambios políticos en la medida que las ciudades se encuentran compitiendo en el mercado global. Sin embargo, el proceso de gentrificación ya no es exclusivo de las ciudades ni se encuentra, como en décadas anteriores, circunscrito a zonas específicas, sino que también está presente "en todos los centros nacionales y regionales que están experimentando una reestructuración económica, política y geográfica. Debe agregarse que las mismas fuerzas que desataron los nuevos paisajes gentrificados de la ciudad central son las que también han transformado los suburbios" (Herzer 33). Desde el momento en que un producto es único

y singular, dicho producto se transforma en un ítem valorado, deseado y rentable. Así, zonas de ciudades otrora abandonadas o postergadas (Soho en NY, Puerto Madero en Buenos Aires o la zona del Maremagnum en Barcelona) cambian su rostro para transformarse en *vedettes* urbanas mediante la afirmación de su propia diferencia. Ese es el primer paso para la adecuación y posterior mercantilización de un área de la ciudad que cuenta con rasgos culturales únicos e irrepetibles, dando lugar a la creación de un “ambiente”, una “onda” y una estética por demás atractiva al ojo ajeno. Esto es lo que Harvey denomina “market formation”. La contradicción que surge es que la ciudad comienza a experimentar una serie de “cirugías urbanas”, que a primera vista sorprenden y son celebradas (aunque no en todos los casos) por su carácter novedoso, pero que con el tiempo corren el peligro de repetirse y perder su interés, forzando a subsecuentes cirugías cuyo destino final es la deformación, el abandono y el olvido o la indiferencia. “The contradiction here is that the more easily marketable such items become the less unique and special they appear. In some instances, marketing itself tends to destroy the unique qualities” (Harvey 396, “Spaces of Capital”). Harvey agrega que la globalización es un proceso que viene de la mano del capitalismo desde sus inicios y juega un papel preponderante en la transformación geográfica. El sistema capitalista necesita construir nuevos espacios donde se dinamice la acumulación de capital. Dicha acumulación se hace presente en el espacio como capital inmobiliario y tiene, inevitablemente, un impacto en el paisaje urbano, determinando nuevas configuraciones espaciales que a su vez generan nuevas dinámicas de comunicación y encuentro en el marco de la ciudad. Las grandes inversiones realizadas en las regiones más ricas generan, según Harvey, “un proceso de producción de desarrollo temporal y geográfico desigual” (Harvey,

“Spacesneoliberalization”), a través del cual las zonas ricas incrementan su riqueza al tiempo que las más pobres se empobrecen aún más. Edward Soja considera que la división y fragmentación del espacio trae consigo la exclusión de los sectores más vulnerados y una notable pérdida de sociabilidad. Neil Smith alude a un “urbanismo neoliberal”; un sistema en el cual la gentrificación se convierte en una estrategia urbana global. El modelo global impacta el espacio local, provocando el desplazamiento de los sectores de menos recursos ante la inversión de capitales en áreas urbanas degradadas. Como consecuencia, muchos habitantes de la ciudad se ven acorralados por el aumento desmedido de los costos de la renta, viéndose forzados a emigrar a áreas de la ciudad más accesibles. Esta disparidad se hace manifiesta en el acceso a los servicios (espacios públicos, educación, salud, transporte, seguridad, etc...) que los habitantes de las distintas zonas tienen, lo que a su vez genera grandes dificultades para las personas de menores de recursos para establecer vínculos con personas pertenecientes a otras clases sociales, fragmentando gradualmente el tejido social. Para Lefebvre, la segregación destruye el concepto de lo urbano desde el momento que genera modelos donde la confrontación es eludida, anulando así posibilidades de encuentros, debates, divergencias y reformulaciones colectivas en torno a la estructura de la ciudad. Para Hilda Herzer, socióloga argentina e importante precursora y referente en el campo de los estudios urbanos, “los cambios económicos fueron acompañados por cambios políticos en la medida en que las ciudades se encontraron compitiendo en el mercado global, desreguladas con servicios y viviendas privatizados, en un marco de desaparición de las políticas de bienestar” (Herzer 33, “Con el corazón”). Los sociólogos Mark Gottdiener y Joe Feagin señalan que el movimiento de capital no solo tiene relación con el espacio

sino también con las políticas estatales. Es decir, no hay gentrificación sin intervención del Estado, el cual, a través de intervenciones violentas y desalojos masivos, desplaza a las familias de las zonas en disputa ofreciéndoles relocalización y subsidios habitacionales. Los procesos de gentrificación en las grandes ciudades encuentran su raíz en la tensión existente entre lo “global” y lo “local”. Las ciudades se presentan como mercancías a la venta en una especie de góndola urbano-cultural, al tiempo que intentan diferenciarse apelando a sus características distintivas. Esta competencia está determinada por lo que Harvey denomina como renta de monopolio, o renta monopólica, la cual se garantiza profundizando en la noción de autenticidad y diferencia para construir un bien de consumo que sea atractivo y genuino. En su ensayo “The Art of Rent”, Harvey aborda dicho fenómeno desde una perspectiva crítica que analiza la mercantilización de la cultura, y en particular, del patrimonio cultural urbano. Es notable que para mantener el carácter excepcional de los territorios urbanos y su valor cultural, debe existir, por parte del capital, una tolerancia hacia lo “heterogéneo” y lo “local”. En ese cruce, Harvey identifica “espacios de esperanza”, en el seno de los cuales pueden desarrollarse nuevos procesos de globalización alternativos. En cierto modo, la patrimonialización y la globalización dejan de ser procesos antagónicos y comienzan a complementarse. Mc Neill sugiere que “en vez de asumir que la globalización está homogeneizando la ciudad (...) sería mejor pensar en cómo el proceso global está siendo tomado e indigenizado como una forma de distinción, como una forma de destacar identidades particularistas” (citado por Cuervo-González 22). George Benko se refiere a este fenómeno:

En la era de la mundialización, se observa la reconstitución de una jerarquía de los espacios productivos con una especialización creciente. "Globalización" no significa por tanto homogeneización del espacio mundial sino, al contrario, diferenciación y especialización. Así, se han constituido grandes polos

económicos formando una economía mundial en "oasis", es decir, una red constituida por las regiones más dinámicas, dejando detrás suyo al resto del mundo. Las regiones se habrían convertido así en fuentes de ventajas comparativas. El horrible neologismo "glocalisation" expresa a su manera esta sinergia entre instituciones locales infranacionales y la competitividad que se aprecia en los mercados internacionales.

Una de las estrategias utilizadas por muchos gobiernos, en acción conjunta con inversores privados, para "vitalizar" a las grandes ciudades, es el turismo cultural. Es a través de estrategias de marketing urbano que las ciudades se transforman en productos atractivos y genuinos, diferenciándose del resto y amentando su valor comparativo. En líneas generales, la mayoría de los destinos turísticos contienen un valor patrimonial relacionado a la historia del lugar donde se encuentran. En algunos casos, es el valor arquitectónico el que es exaltado a través de la implementación de políticas públicas para su preservación, mientras que en otros, el valor edilicio es menos evidente y el foco está puesto en el valor de los relatos del pasado (reunidos en libros, investigaciones, coberturas periodísticas, fotografías, etc...) en torno a un lugar determinado. Para Marcelo Corti, arquitecto urbanista, "la pregunta correcta en todo caso es que memoria colectiva y que estética se promueven como generadores de rentas monopólicas, y a quienes benefician éstas; que segmentos de la población se beneficiarán del capital simbólico al que todos, a su modo, han contribuido" (Corti 2006). De un modo u otro, lo que se enfatiza a la hora de promocionar un destino es el carácter singular y "auténtico" que lo diferencia comparativamente de otras propuestas, volviéndolo atractivo.¹ Es así que surge un nuevo tipo de turismo, y de turista, cuyo interés no está

¹"Los atractivos turísticos no son cualidades intrínsecas *per se* de los lugares, sino el resultado de pujas sociales. Por el contrario, existe un proceso de selección de algunos aspectos que se promocionan, en función de intereses implícitos de algunos actores sociales, que logran imponer los sentidos dominantes. De este modo, lo más típico y pintoresco solo aparece como una mercancía que se reviste artificialmente de un pasado "mítico" ofrecido a sectores sociales con un mayor capital económico y cultural que los ubica en

estrictamente vinculado a rasgos geográficos, sino que lo que prima es el interés por la cultural local. Para estos nuevos turistas, la novedad la constituye la posibilidad de “experimentar la “cultura” en el sentido de una forma distintiva de vida (Hughes).

Santana Talavera señala que el uso que el turismo hace del recurso cultural que hoy conocemos como patrimonio se caracteriza por elegir y combinar elementos de un amplio stock que sean fáciles de colocar en el mercado. (citada en Herzer 335, “Con el corazón”). George Yudice destaca la importancia de la cultura, entendida como “recurso”.

Yo creo que deben potenciarse energías locales y es en este sentido que la cultura (...) contribuye a que una sociedad dialogue consigo misma, que abra espacios de diálogo y crítica, pero que además tenga efectos como el de crear empleo, construir sistemas de drenaje en villas miseria, etcétera. Antaño la crítica se hacía en los medios escritos y los protagonistas eran casi exclusivamente los intelectuales. Pues bien, han surgido otros actores que hacen su gestión en música, video, y otras expresiones, pero no exclusivamente en ese medio sino en relación con otros actores: periodistas, actores de ONG, el sector privado, la cooperación internacional, etc... Las energías de estos actores no se agotan en el anticapitalismo sino que se extienden a la apertura y creación de espacios de potenciamiento. (Castro y Piscitelli)

Este tipo de turismo que enfoca su interés en el valor cultural será una actividad característica de sociedades post-industrializadas,² en donde la memoria y el anhelo de un retorno a “la raíz” (en otras palabras, a épocas de pre-industrialización) emerge con

una posición privilegiada frente al consumo. Siguiendo la definición de atractivo turístico “atractividad”, desarrollada por Bertonecello, Zusman y Castro (2003), es posible observar como las prácticas turísticas se organizan en relación con atractivos (históricos-culturales o naturales) que no son atributos del lugar, sino que constituyen el resultado de un proceso social de construcción de “atractividad” (Herzer 285).

²Sin bien las elites europeas impulsaron la conservación del patrimonio cultural durante gran parte del siglo XIX, no sería hasta el siglo XX, con el auge del turismo como práctica social masiva, que se modelarían estrategias para la mercantilización de lo histórico-cultural. En la década de 1960, a partir de iniciativas de UNESCO y con el apoyo de otras organizaciones internacionales en las décadas subsiguientes, se logra incorporar la noción de “turismo cultural” en los programas de turismo en general. Gradualmente, se comienzan a organizar foros y encuentros internacionales donde el tema ocupa un lugar central. En 1980, la Asamblea General de las Naciones Unidas resaltó la importancia del turismo y sugirió implementar políticas para su desarrollo como forma de equiparar las grandes brechas existentes entre las grandes potencias industrializadas y el resto de los países.

fuerza y se traduce en proyectos de rescate de espacios olvidados y degradados para transformarlos en locaciones de consumo cultural. Llorenc Prats advierte sobre la falsa creencia que el regreso al pasado conduzca a una profundización de la heterogeneización cultural desde el momento en que estos “regresos” constituyen también tendencias globales, poniendo en cuestión la autenticidad del carácter heterogéneo que se intenta resaltar. “La impronta de lo diferente se conduce en la misma línea de lo global, simulando una distintividad cultural aparente que no es más que la otra cara de la realidad global, ya que si no hubiese homogeneización con la heterogeneización de los productos culturales quizás no habría nicho de consumo para ser vendido al mercado global” (citado en Gómez, Mariana). Para Yudice,

la defensa de lo autóctono no es necesariamente una defensa del folclorismo local sino de los criterios de selección de todo lo que existe en el mundo. Se puede ser totalmente cosmopolita a partir de criterios localistas. Es esto lo que nos enseñaron los brasileños, desde el Manifiesto Antropofágico de Oswald de Andrade (1928), pasando por los tropicalistas de fines de los 60 (Caetano Veloso, Gilberto Gil), que introdujeron la guitarra eléctrica en la música popular brasileña, hasta los funkeiros, raperos y fusionistas de hoy en día que no imitan sino que operan una selección creativa de lo que les llega para luego lanzar nuevas creaciones, como en el caso de Fernanda Abreu, Chico Science o Lenine. Creo que es anticuado pensar que la única opción es entre lo global y lo local, pero ello no quita que se quiera ser global desde la localidad. (Castro y Piscitelli)

En el caso de Buenos Aires, la ley de turismo aprobada por la legislatura porteña destaca la importancia del turismo cultural, cuyo desarrollo intenta fomentar el desarrollo de zonas de la ciudad degradadas o postergadas, incorporándolas a nuevos circuitos turísticos. Así fue el caso de barrios como Puerto Madero, el Abasto y San Telmo. Gradualmente, el proceso de intervención urbana a nivel arquitectónico comienza a ser apuntalado por programas culturales, ligando de este modo el valor cultural del patrimonio urbano a las mejoras en el espacio físico. Conjuntamente, la cultura se

transformó en el eje de las campañas oficiales del gobierno de la ciudad. El sitio oficial del Gobierno de la Ciudad presenta a Buenos Aires como la capital cultural de Latinoamérica, diferenciándola de sus pares regionales: “La Ciudad que combina pasión e intelectualidad no descansa; la capital de Argentina siempre se reserva sorpresas. La Ciudad de Buenos Aires es cultura”. El Gobierno de la Ciudad buscó legitimar esta propuesta declarando a la ciudad como Paisaje Cultural de la Diversidad ante UNESCO. De este modo, con el apoyo de un importante organismo internacional, Buenos Aires se aseguraría una importante validación de calidad en el mercado turístico internacional. La noción misma de “paisaje” fusiona al territorio y su cultura como una unidad, reconfigurando así el espacio urbano mediante la ligazón de la zona norte de la ciudad, de un poder adquisitivo más elevado, con la zona sur, históricamente postergada. Otro elemento que se sumó a las nuevas políticas de revalorización del patrimonio urbano fue la edición de libros sobre el tema, encuentros entre urbanistas, charlas y diversos programas culturales que acentuaron el carácter simbólico de estas zonas de la ciudad. De este modo, en el imaginario social, San Telmo y La Boca se transforman en barrios históricamente ligados a la producción artística, del mismo modo que el Abasto se vincula al tango por haber sido el barrio en donde vivió Carlos Gardel. La llegada de artistas de renombre y la apertura de galerías de arte y nuevos espacios culturales comienzan a imprimirle a un barrio una atmósfera bohemia que atrae a numerosos visitantes y nuevos moradores, cambiando su fisonomía. La combinación entre patrimonialización y éxito comercial crean una marca para el turista. Como lo señala el Presidente de la Asociación de Anticuarios y Amigos de San Telmo:

San Telmo es una marca reconocida internacionalmente (...) es producto de la feria de Plaza Dorrego con sus antigüedades y el mercado de antigüedades que es reconocido en todo el mundo. En San Telmo es como una marca fuertísima; o sea se conoce mucho más San Telmo que el Casco Histórico, la gente no dice “voy al Casco Histórico de Buenos Aires”, dice “voy a San Telmo”, y es más (...) en realidad la mayor riqueza histórica quizás está en Montserrat y no en San Telmo, (...) pero los mismos de Montserrat dicen San Telmo, porque San Telmo es como que a nivel de marca, lo cooptó”. (Herzer 330, “Con el corazón”)

En este contexto de marketing barrial y estrategias de atraktividad, la apertura de una gran cantidad de salas teatro, enmarcadas dentro del circuito *off*, puso en evidencia un nuevo fenómeno en directa relación con los procesos de revalorización. Esto nos lleva a preguntarnos que constituye el *off* en el teatro de Buenos Aires. El capítulo 3 aborda estos temas enfocándose en tres cuestiones: la cuestión geográfica, los subsidios, y la cuestión estética. La transformación de distintas zonas de la ciudad, otrora abandonadas y/u olvidadas, trajo aparejados cambios profundos no solo a nivel edilicio sino también en el plano de las relaciones humanas y las prácticas sociales. El caso del barrio del Abasto es central en esta tesis ya que es uno de los barrios en donde se evidencian claramente los mencionados procesos de patrimonialización y gentrificación, así como también la emergencia de un nuevo circuito teatral alternativo que se gesta en medio de estos de estos procesos y con el trasfondo de la convertibilidad, su posterior colapso y la implementación de un nuevo modelo político y económico a partir de la asunción de Néstor Kirchner y la continuidad del proyecto por parte de Cristina Fernández de

Kirchner. Sin bien el fenómeno de la proliferación de salas independientes no se vincula exclusivamente con el proceso de transformación de la ciudad, es posible leer este fenómeno como síntoma y respuesta a una serie de cambios profundos que afectaron el modo de vida de la ciudad y muchos artistas dieron cuenta de ello a partir de sus iniciativas. La ausencia de políticas culturales incluyentes e integradoras por parte de varias administraciones municipales, sumadas a la incapacidad e ineptitud de muchos funcionarios a cargo del área urbanística de la ciudad se evidencia cuando uno observa el mapa teatral porteño. Al atractivo eclecticismo y la profusa variedad de ofertas de la cartelera local se le agrega cierta sensación de atomización e incoherencia que inevitablemente genera cierta confusión no tanto para los habitués de las salas porteñas, pero sí para aquellos visitantes que llegan a Buenos Aires ávidos de descubrir y experimentar lo que pasa en sus tablas. Del mismo modo que los procesos de patrimonialización inyectaron capital y vitalidad a ciertas franjas urbanas, dejando a otras en el olvido, las políticas culturales parecen operar muchas veces en la misma dirección. Ante la evidente dificultad de contar con mayores subsidios para el desarrollo de la actividad teatral, la proliferación es un buen síntoma que indica que la comunidad teatral está dispuesta a continuar su labor más allá de las adversidades políticas, administrativas y económicas. Tal vez en ese carácter persistente, determinado y dispuesto resida una de sus principales virtudes y este sea su contribución más significativa a la vida cultural de Buenos Aires. Como fue mencionado, la situación legal de muchas salas del circuito alternativo era muy precaria. La tragedia de Cromagnon profundizó la crisis estructural de la mayoría de las salas de teatro y espacios culturales de la ciudad, dejando a un gran número de artistas huérfanos en términos de espacios de trabajo y representación. Ante

esta realidad, muchos integrantes de la comunidad teatral comenzaron a organizarse y a reunirse con funcionarios culturales para evaluar la situación e intentar encontrar soluciones, aunque transitorias, a una crisis de espacio, que sumada a la crisis económica de 2001, dejaba a muchos artistas en un total desamparo y en una coyuntura de difícil solución. Por un lado, los espacios que tradicionalmente abrían sus instalaciones para la producción de espectáculos y posterior representación cerraban sus puertas; por el otro, los costos para acceder a muchas salas eran inalcanzables para los grupos. A esto se sumaba el hecho que las que estaban habilitadas solo podían programar un número limitado de espectáculos, por cierto insuficiente ante cantidad de propuestas. Ante este panorama, la idea de comenzar a hacer teatro en viviendas o espacios propios cobró gran vitalidad. Algunos creadores aprovecharon los relativamente bajos precios de inmuebles en zonas alejadas del centro de la ciudad o en barrios cuya situación de seguridad era precaria. El Abasto fue uno de los barrios que experimentó un notable abandono y una desidia administrativa luego de la clausura del Mercado de Abasto en la década de 1980. Con la apertura del Abasto Shopping en 1998, el barrio comenzó a transformarse en una zona atractiva para nuevos emprendimientos comerciales y culturales. Varios creadores decidieron seguir el ejemplo de algunos que ya venían trabajando en sus propias viviendas y así comenzaron a desarrollarse nuevos canales de información y circulación, en su mayoría en el formato boca a boca, que daban cuenta de nuevas propuestas, talleres, escuelas y toda una serie de eventos relacionados al teatro, cuya abundancia y diversidad parecía no tener relación con la grave crisis que atravesaba el país. Sin embargo, la situación de la mayoría de los nuevos espacios era preocupante. Bernardo Cappa, director teatral, afirmaba:

Tener una sala independiente es un acto heroico. (...) No se especula con las ganancias: apenas si pueden pagar el teléfono. En muchas de estas salas entran 50 personas y, en muchos casos, no van más de 20. Deberían existir subsidios que contemplen los requerimientos de seguridad, porque no se puede exigir las mismas normas a una sala de mil localidades y a otra donde entra un grupo no mayor al de una fiesta de cumpleaños. Las salas deben contar con medidas de seguridad, pero las exigencias no deberían ponerlas en situación de marginalidad. (Hopkins)

Los reclamos no se harían esperar y como resultado de la acción conjunta de muchos teatristas, nucleados en varias asociaciones, entre ellas ARTEI (Asociación Argentina del Teatro Independiente), se comenzó a alertar al gobierno de la ciudad sobre la necesidad de legislar sobre el tema de las salas alternativas de modo tal que se pudiera llegar a dar status legal a lugares donde se llevaban a cabo actividades culturales con presencia de público. Finalmente, en el año 2006 se sanciona la ley 2147 como el primer paso para regular el funcionamiento de las salas alternativas. En los últimos años, nuevas agrupaciones adoptaron importante protagonismo, como el Colectivo Escena, que a partir de sus reclamos que las leyes sean menos exigentes en cuanto a los requisitos para las aperturas, logró la sanción de una ley que permitía a las salas funcionar con la habilitación en trámite. En la actualidad teatral de Buenos Aires, ya no es posible referirse a los distintos circuitos teatrales ligándolos a zonas específicas. La escena se atomizó de tal modo que salas alternativas conviven en la misma cuadra con salas comerciales, como es el caso de la Avenida Corrientes, epicentro histórico del circuito comercial. Según datos de PROTEATRO, entre salas comerciales e independientes, hay registradas 214 salas, con un total de 240 espacios (ya que hay teatros que cuentan con más de una sala). Teniendo en cuenta que la superficie de la ciudad de Buenos Aires es de 200 kilómetros cuadrados, estamos frente a una densidad de salas notable: más de una

sala por kilómetro cuadrado. Cada una de estas salas ofrece sus propios espectáculos. Se calcula que en 2011, la cantidad de estrenos rondó los 900 espectáculos, con un 80 % de obras de autores nacionales. La proliferación de nuevas salas y la nutrida oferta teatral también abre el espacio para una discusión sobre estéticas teatrales. ¿Qué tipo de teatro se hace en Buenos Aires? ¿Es posible referirse al teatro alternativo de Buenos Aires como una marca, del mismo modo que el vecino de San Telmo se refería a su barrio? ¿Qué pasa con los subsidios al teatro independiente? Para referentes como Ricardo Bartís, el tema de los subsidios afecta la producción de los artistas en la medida que estos quedan sujetos a ciertas exigencias específicas (número de funciones que deben ofrecer, fecha de estreno, etc...). En la visión del dramaturgo, esto termina generando una división entre espacios y grupos. Otros teatristas, como es el caso de Martín Wolff, observan que si bien los subsidios son importantes y sirven de incentivo para muchos proyectos, existe también la tendencia a crear cierta cultura acomodaticia donde en nombre de lo independiente se puede pedir y recibir, pero no se profundiza tanto en el tema de la gestión.

Finalmente, el capítulo 4 ensaya una aproximación a la escena local desde la perspectiva del “campo” y el “mercado” teatral y analiza la noción de “parricidio” artístico. Históricamente, el mercado siempre fue visto como la oportunidad de ganar visibilidad para poder así acceder a proyectos bien remunerados. Lo problemático es cuando el mismo mercado comienza a operar como motivación principal de muchos grupos, no sólo imponiendo estéticas, sino también modos de producción. Conjuntamente con el análisis del campo y el mercado, se analiza el rol y la labor de los productores teatrales, los críticos y los investigadores teatrales. La pregunta que cierra el capítulo se

centra alrededor de qué constituye lo nuevo y lo viejo en el teatro de Buenos Aires.

¿Quiénes son los referentes en la enseñanza teatral hoy en día? ¿Cuál es su importancia?

¿Es posible hablar de parricidio en el teatro de Buenos Aires en las últimas dos

décadas? El impacto que la globalización ha tenido en las grandes ciudades exige un

análisis cuidadoso y consciente de cada uno de sus actores sociales desde el momento en

que el arraigo y/o la adopción de un modelo hegemónico en la vida cotidiana tienen

directa incidencia en la conformación de los sujetos urbanos y en sus representaciones y

prácticas. El nuevo paisaje escénico de Buenos Aires es el resultado de una compleja

trama donde el fenómeno del “boom” inmobiliario se interrelaciona con el marketing

barrial, las políticas de patrimonialización y la escena teatral. Esta investigación tiene

como objetivo el acercamiento de la perspectiva de los estudios urbanos y los estudios

teatrales, observando el modo en que estos pueden dialogar y articularse para la creación

de nuevos espacios de discusión y análisis.

Chapter 2

HACIENDO HISTORIA

La historia de la Argentina de los últimos veinte años es un retrato complejo, dramático y contradictorio. En este capítulo, la intención es presentar el contexto histórico, político y económico de la Argentina en las últimas dos décadas, con el fin de comprender con más claridad la naturaleza de las profundas transformaciones que atravesó el país en este período y dar cuenta de las condiciones en las cuales se comenzó a desarrollar el proceso de globalización y de las consecuencias que el mismo conllevaría. El fin de la década de 1980 encontraría al país sumergido en una profunda crisis económica como consecuencia directa de la hiperinflación y a un amplio sector de la población empobrecido. Durante los años de la última dictadura militar (1976-1983), los gobernantes de turno (en este caso la Junta militar y su equipo de colaboradores) allanaron el camino para crear las condiciones precisas para un endeudamiento externo que abriría las puertas a una fuerte intervención interna por parte de los organismos internacionales. Este fuerte clima de incertidumbre e inestabilidad política, social y económica alentaría planteos astiestatistas que contaban con la venia de gran parte del empresariado y de un gran sector de la opinión pública. La solución que el entonces presidente Carlos Menem juzgó atinada fue la puesta en marcha de un plan de reformas de mercado, haciéndose eco de las medidas adoptadas por otros países de la región así como aquellos países de Europa del Este que venían abandonando el período comunista. Serían dos largos años los que transcurrirían hasta que la Convertibilidad se

transformara en el modelo a seguir. La estabilidad y la modernización económica que conllevó la adopción de este sistema le permitirían a Menem imponerse no solo en las elecciones provinciales y legislativas de 1991 y 1993, sino también lograr una reforma constitucional que lo habilitaría a ser reelegido para un segundo mandato. A pesar de los serios problemas que la convertibilidad suponía para el mercado exportador, el modelo continuó ganando adeptos y acérrimos defensores del sistema. Tras las elecciones de 1997 donde se impusiera la Alianza entre la UCR y el Frepaso, con la gran promesa de defender el modelo económico, sobrevendría un fuerte ciclo recesivo que agravaría enormemente los problemas sociales. El Presidente Fernando De la Rúa se encontró agobiado por la presión de un gran número de organizaciones sociales compuestas en su mayoría por piqueteros y desocupados, organizaciones vecinales y la presión de los gobernadores provinciales que reclamaban por mayores asignaciones de recursos y el pago de los intereses de la deuda externa. En diciembre de 2001 se produciría la debacle y el colapso total de la economía. La crisis hizo pensar que se repetiría el ciclo de ajustes e inestabilidad de los años ochenta. Sin embargo, la abrupta alza en los precios de las exportaciones dio el impulso necesario para que se iniciara la recuperación. Aun así, más de la mitad de la población seguiría viviendo en la pobreza por varios años y el empleo informal sería moneda corriente para la mayoría. La transición fue liderada por un gobierno de emergencia, integrado por un sector del peronismo, pero también en parte respaldado por parte de la UCR y el Frepaso, hasta que en el 2003 Néstor Kirchner sería electo como nuevo Presidente de la Nación. La fragmentación de los partidos le permitiría sumar aliados de distintas fuerzas y reorientar al grueso del movimiento peronista al tiempo que gobiernos de izquierda y populistas triunfaban en la región.

Para comprender con más claridad como la Argentina llega a mediados de la década del 2000 a un período de relativa estabilidad y clara recuperación económica, hay que remontarse a comienzos del año 1989. El caos económico desatado a comienzos de ese año, destruyó la moneda como medio de intercambio y de regulación de la economía. Los datos estadísticos confirman que en la Argentina, más que ningún otro país de la región, los ochenta fueron una década totalmente perdida: el PBI per cápita disminuyó entre 1981 y 1990 un promedio de 2,1 % anual: la deuda externa pasó a representar el 70 % del PBI y a ese monto se le sumaba la deuda con los jubilados y los proveedores del Estado. El empleo formal no había prácticamente crecido en diez años y si se toma en cuenta el marcado crecimiento del empleo público, será posible observar la dimensión de la caída en el sector privado. También había crecido el empleo informal un 2,8 % anual, lo que ayuda a entender que el promedio de las remuneraciones laborales bajara alrededor de un 30 % durante la década. La pobreza que había retrocedido al 16,1 % ascendió al 33,6 en 1987 y al 47,4 en octubre de 1989 (alrededor de 20 millones de personas).

Esta desigualdad material iba acompañada ahora de una profunda desigualdad simbólica y política. La mayoría de los sectores populares argentinos vieron debilitarse los canales a través de los cuales defendían sus intereses. La idea que se instaló desde el Presidente hacia abajo fue que "pobres hubo siempre", y esa fuerza de las cosas incluía el reconocimiento a aquellos actores que con su éxito habían demostrado ser más hábiles que la mayoría. Así, los ricos, los empresarios y los grandes inversores saltarían al centro de la escena generando más adhesiones que muchas instituciones y muchos intelectuales (Mora y Araujo). Según Marcos Novaro, "Los grupos que habían resultado vencedores en las pujas distributivas desde 1975 en adelante y se habían apropiado de todo tipo de

rentas creadas por el sector público antes, durante y después del Proceso, no eran el problema sino la solución" (220). De este modo, la visión antigua de "la patria financiera", como un modelo de país que beneficiaba a los especuladores y a los grandes inversionistas de turno, mudó hacia una visión opuesta que la opinión pública y la dirigencia política habían compartido durante la transición. Una visión según la cual los empresarios eran los modelos de éxito a seguir en un país signado por el fracaso. Para mantenerse en el poder, el presidente comprendió que necesitaba aliados políticos con poder de veto sobre cualquier política estatal. Estos aliados fueron los grandes empresarios nacionales y extranjeros, los bancos y los organismos financieros internacionales. Las objeciones doctrinarias del gobierno radical saliente hacia la inclusión de dichos actores políticos fueron drásticamente dejadas de lado para abrazar la causa de los grandes empresarios y las reformas de mercado que ellos proponían. El escenario político y social debía ser adaptado a las condiciones que imponía el capitalismo. Novaro agrega, "El problema venía a ser el resto del país (...) Había que adaptarlo, de una buena vez, a las condiciones que imponía el capitalismo. Que no se explicaba muy bien cuales eran: si invertir, producir y competir bajo reglas de juego transparentes e imparciales del mercado, o acumular poder y rentas del modo más fácil y opaco posible, descargando los costos en los demás" (220). Es a partir de esta idea contradictoria del capitalismo exitoso que el gobierno sellaría una alianza con el grupo empresario más importante del país, Bunge y Born.

Desde la esfera del poder (vale aclarar que Menem se autoproclamaba defensor de los valores del Peronismo, que históricamente se encolumnó por la causa de los trabajadores y la reivindicación de sus derechos), el discurso que emanaba podría

resumirse de la siguiente manera: El estado era ineficiente en la administración del capital público y tenía la obligación de atender las cargas sociales de los trabajadores. La intervención del Estado era la causa de la mayoría de los males económicos (y por ende sociales) que aquejaban al país, y el desarrollo de empresas estatales de servicio y productoras de energía había determinado el crecimiento desmesurado de sistemas burocráticos regulatorios al tiempo que había desvirtuado el funcionamiento de los mercados. El gasto fiscal se había visto incrementado por las partidas destinadas a la seguridad social, el consumo colectivo y las políticas de asistencia social universal como la salud y la educación. Este incremento generaba una fuerte presión tributaria sobre los sectores productivos con su consecuente aumento inflacionario.

Con este diagnóstico, el gobierno decidió elaborar un programa económico cuyo objetivo principal consistió en la reducción del gasto fiscal. Dicha reducción sería posible gracias a fuertes ajustes, recortes presupuestarios, reasignaciones y privatizaciones. En nombre de la defensa de la economía nacional, se restringieron sistemáticamente el financiamiento y las inversiones en el sector de salud pública, infraestructura, educación, investigación científica y seguridad.³ Gradualmente, los servicios públicos fueron privatizados casi en su totalidad y lo propio ocurrió con la seguridad social. En materia previsional, y para disminuir las fuertes cargas jubilatorias, se crearon las AFJP (Administradoras de Fondos de Jubilaciones y Pensiones). Desde la teoría, este nuevo mercado de capitales aliviaría la presión hacia el Estado e impactaría positivamente sobre el salario de los jubilados. Sin embargo, el plan de privatización previsional no previno el

³Es notable que el gobierno haya detectado déficit justamente en varias de las áreas donde el capital humano nacional representaba uno de los principales valores del Estado. Esto es, los científicos, los médicos, los docentes y los investigadores que con su trabajo intentaban recomponer un tejido social completamente diezmado por años de desidia, abandono y persecución ideológica.

hecho que al verse las arcas públicas privadas de gran parte de los aportes previsionales, el desequilibrio de las cuentas públicas sería significativo.

Simultáneamente a la designación del grupo B & B, Menem envió al congreso los proyectos de Reforma del Estado y Emergencia Económica. Dichos proyectos habilitaban al Ejecutivo a decidir arbitrariamente que empresas públicas debían ser privatizadas, cómo y cuándo, de qué manera debía ser afrontado el tema de la capitalización de la deuda externa en esas privatizaciones y que subsidios públicos debían ser suprimidos. A partir de ese momento, el Ejecutivo gobernaría, legitimado por las leyes ya mencionadas, a través de DNU (Decretos de Necesidad y Urgencia).⁴ Si bien el modelo privatizador gozaba de la complacencia de gran parte del empresariado nacional, uno de los errores principales fue poner al mando de la política económica a uno de sus principales referentes. El problema que se suscitó fue que al estar la economía conducida por un gran empresario, cada decisión en materia económica no se tomaba sin antes dar un guiño sobre cuáles serían las rentas más favorecidas. Esto generaría una rápida toma de posiciones del grupo elegido, y de todos los otros por imitación, para así poder sacar provecho de cada decisión, amentando de este modo los costos para las cuentas públicas y debilitando los esfuerzos de estabilización de precios. Una nueva devaluación y un aumento de tarifas determinó un segundo pico hiperinflacionario (recordemos que el primero ocurrió en 1989) y el intento de alianza gobierno/empresarios quedaría trunco, al menos por un tiempo. Sin embargo, aunque el gobierno directo de los grandes grupos había fracasado y no quedarán muchos de sus funcionarios en el Ministerio de Economía, las prácticas que esta alianza imprimió a la gestión permanecerían inalteradas a lo largo

⁴En poco tiempo, Menem dictó más de 300, diez veces más decretos que todos los presidentes anteriores juntos.

de la década, cambiando solamente los actores de turno. "De este modo, lejos de superarse, los mecanismos colusivos y rentísticos que habían caracterizado la relación entre empresarios y Estado en el viejo orden, se adaptaron a las nuevas condiciones e incluso se intensificaron y fortalecieron. Ellos definían, por otro lado, el tipo de capitalismo exitoso en el que creía Menem" (Novaro 222).

Ante este nuevo pico inflacionario y para contrarrestar el error de la alianza con los grupos empresarios, el gobierno ensayó un segundo plan; la ortodoxia recesiva. En el marco de este plan, un tipo de cambio alto mantuvo deprimido el nivel de consumo interno y puso freno a las importaciones para lograr así un freno en los precios internos y el equilibrio de la balanza comercial. También en el marco de este programa se decidió la disolución de 56 secretarías de Estado que, junto con una reforma en los salarios del sector público, apuntaba a reducir el gasto administrativo en un 25 %. Ante semejante reforma, la pregunta era si esta iniciativa no iba a encontrar fuerte resistencia no ya desde el mismo seno político, sino también desde el terreno social. La noción de crisis se había instalado en la sociedad de tal forma que ya operaba como una especie de entidad que debía ser eliminada a cualquier costo, incluso en detrimento de las propias leyes establecidas en la Constitución Nacional. La sensación que flotaba en el aire era que la hiperinflación y la inestabilidad volverían si no se atacaba en lo inmediato la raíz del problema. Sin embargo, la voz del empresariado no se haría esperar y reclamaría que en vez de poner la lupa en los ingresos, se continuara reduciendo el gasto público. La solución inmediata del gobierno sería la oferta de empresas públicas a empresas privadas con ganancias aseguradas. La contradicción se iba volviendo de a poco evidente. Por un lado, la prioridad era el recorte del gasto público, pero por otro el gobierno se encargaba

de asegurarles amplios márgenes de ganancia a los grandes inversionistas y no dudaba en sellar lazos con organismos internacionales que endeudarían al país hasta llevarlo a la ruina financiera. El dinero que se ahorra por un lado se destinaba a cubrir los abultados préstamos del FMI destinados al pago de la deuda interna, lo cual engrosaba la columna del debe en materia de deuda externa. Los mecanismos de préstamos de instituciones como el FMI, como es de público conocimiento, consisten en otorgar préstamos a países en situación de crisis o default con la aprobación, por parte de los gobiernos de dichos países, de acuerdos de implementación de fuertes medidas de ajuste económico. De esta manera, la reforma del sistema de leyes laborales para lograr así la flexibilización laboral se volvió condición ineludible. La ley apuntaba a incentivar la creación de nuevos puestos de trabajo, modernizar la producción local y fomentar la competitividad interna. Cada uno de estos objetivos debía hacer más competitiva la producción local e incentivar la creación de nuevos puestos de empleo a fin de disminuir la desocupación. La primera Ley de Empleo data de 1991, mientras que la última, la 25.550, es del año 2000. Esto marca que el tema de la reorganización laboral fue una prioridad a lo largo de la década. Sin embargo, el resultado concreto fue una baja importante en los salarios, la informalización del empleo, la extensión de la jornada laboral, una creciente precarización de los contratos de trabajo, el auge del trabajo en negro y una fuerte subida en los índices de desocupación. La flexibilidad laboral, que en principio prometía ser un aliciente a una ya endeudada economía nacional y mejorar las condiciones generales de empleo, devino en una trampa en la cual se generó una dependencia al empleo para poder sobrevivir y afrontar las deudas contraídas. Al estar vigente la Ley de Convertibilidad, promulgada el 1 de abril de 1991, por la que el dólar estadounidense se equiparaba al

peso nacional, el modelo económico se transformó en un tema central. Esto no se debía no tanto a una simpatía al entonces presidente Menem (quien ya gozaba a mediados de la década de una popularidad en caída), sino más bien a una incertidumbre general en función de los endeudamientos. La convertibilidad se transformó en un plan antiinflacionario sostenible que tomaba prestada la confianza en el dólar por parte de los mercados externos y apostaba a la recuperación de la moneda local. Se pensaba que a largo plazo, al no haber mucha diferencia entre la utilización de pesos o dólares en el mercado local, los grandes inversionistas y ahorristas no encontrarían grandes diferencias a la hora de operar en una moneda o en otra, devolviéndole así al peso cierta credibilidad. Durante los primeros años, el desequilibrio de la balanza comercial fue equilibrado con el gran flujo de inversiones externas. El Estado comenzó a beneficiarse a partir de un aumento considerable en la recaudación. La disponibilidad de créditos por primera vez en mucho tiempo permitió a los sectores medios volver a consumir bienes durables, reactivando así el mercado interno.⁵ Sin embargo, el aparente éxito económico no tendría correlación en materia administrativa. Una de las consecuencias de la pobreza en este sector (los técnicos en estas áreas entraban por concurso; muchos de ellos de dudosa transparencia), fue la gran influencia que habían logrado los organismos financieros internacionales. Así, el FMI, el BID y el Banco Mundial continuaron actuando como referentes centrales a la hora de dar recomendaciones, diseñar e incluso supervisar la implementación de medidas que, en gran parte y como se comprobaría con el correr de los años, no sirvieron más que para profundizar el endeudamiento del país y reforzar así una fuerte relación de dependencia y esclavitud a dichos organismos. El cumplimiento de

⁵Entre 1991 y 1994, el crédito al consumo se sextuplicó así como también crecieron los créditos hipotecarios.

las metas pactadas por el FMI permitió el destrabe de préstamos y reforzó la confianza en el nuevo modelo, alentando así a la inversión y la reactivación económica. Es notable, curioso y contradictorio que un país que buceaba en constantes crisis y tambaleaba a causa de dos picos hiperinflacionarios, en dos años lograra el primer superávit fiscal desde la década del 1920.

Es importante en este punto dar cuenta que todos estos procesos de reforma no se dieron sin una intensa discusión interna sobre quiénes eran los verdaderos beneficiarios de este modelo. ¿Eran los grandes empresarios, la clase media, los organismos internacionales? Si bien este debate continúa hasta hoy, en materia económica cabe señalar que una cosa fue Argentina hasta 1994, con la novedad de un nuevo modelo, un gran flujo de capitales y una escena económica y social bastante movilizadora que hacía que los verdaderos problemas quedaran tapados o bajo la alfombra, y otra muy distinta fue la etapa que vendría después y que coincidiría con una reforma constitucional (impulsada por el mismo Menem para ser reelegido), una gran reducción del mercado interno, deflación y el inicio de una profunda recesión que tendría consecuencias sociales catastróficas. Si uno repasa las estadísticas socio-económicas de las últimas décadas en Argentina, se verá un notable aumento de la pobreza y la desocupación.

Menem ya había hecho público su intención de ser re-elegido incluso antes de asumir su primera presidencia. El Ministerio del Interior, por entonces comandado por José Luis Manzano (hoy uno de los socios accionistas principales de uno de los canales de televisión de aire) y luego por Gustavo Beliz (reemplazo motivado por denuncias de corrupción contra el mencionado Manzano) fue el principal promotor de esta iniciativa. Para ello, sería necesaria la reforma de la Constitución. Para habilitar tal reforma y

remover la prohibición de ser reelegido, Menem necesitaba la mayoría en las cámaras. En ese contexto se firmaría el Pacto de Olivos mediante el cual, por primera vez en más de un siglo, los principales partidos políticos legitimaron la reforma constitucional. Como bien lo indica Marcos Novaro, “El espíritu que primó en su concreción, la modificación de la ley para adaptarla a la conveniencia política del gobierno de turno, siguió gravitando en la posterior indiferencia de los gobernantes respecto de sus esperados efectos institucionalizadores. Precisamente en el núcleo de las reformas introducidas en 1994, las reglas de elección y reelección presidencial, se harían ostensibles estos efectos deletéreos” (Novaro 259). En las elecciones de 1995, Menem obtendría la reelección con el 49 % de apoyo del electorado. Es importante resaltar el contexto en que dicha reelección se produjo ya que el estallido de la crisis financiera y la posterior recesión determinarían que en el mes de las elecciones (mayo de 1995), el índice de desocupación ascendía al 18,4 %. De todos modos, los resultados eleccionarios demostraron el apoyo con el que el modelo contaba y, como fue mencionado anteriormente, el voto reelector no sólo expresaba apoyo político sino que también conllevaba de modo implícito un profundo miedo ante cualquier cambio de modelo.

Los problemas que dieron inicio a la llamada "Crisis del Tequila" comenzaron en 1994. La devaluación del peso mexicano generó el temor que la convertibilidad no pudiera sostenerse por mucho más. Entre enero y marzo, muchos bancos cerraron sus puertas y los depósitos y las reservas sufrieron una sensible disminución. Para afrontar el coletazo del tequila, Menem contó con el apoyo de los organismos internacionales que enviaron alrededor de \$ 8.000 millones. Ante los pronósticos de muchos analistas que pensaron que el FMI iba a recomendar el fin de la convertibilidad retirando su apoyo, el

organismo continuó apoyando al modelo, generando así la dinámica de dependencia a la que nos referimos anteriormente. Esos recursos servirían para equilibrar momentáneamente a los bancos perjudicados, aunque el problema de fondo no era considerado. Ante el panorama de crisis, el gobierno se presentaba por un lado como víctima de una coyuntura que no lo encontraba como responsable directo y, por otro, como el único capaz de proponer soluciones viables para paliar la crisis y recuperar la senda de los primeros años de la convertibilidad. Si bien la recesión tuvo cierto efecto sobre los precios internos, los salarios continuaron cayendo al igual que los recortes en el sector público. Esto no frenó el aumento en el precio de los servicios que continuaron subiendo en consonancia con la inflación estadounidense (aumentos que por cierto estaban contemplados en las privatizaciones). Una vez más, el gobierno haría uso de la devaluación fiscal para acolchonar el impacto de esos aumentos en los consumidores en general. Se declaró la Segunda Reforma del Estado para reducir el gasto público, se suspendieron muchos programas y obras públicas en marcha y se vendieron las pocas empresas que quedaban en manos estatales. Con la liquidación de los pocos bienes que le quedaban al Estado ya no se contarían con los ingresos de las privatizaciones; por lo cual el Estado se vio obligado a generar nuevamente tanto deuda interna como externa.

Algunos números que ilustran este panorama: la deuda pública, que en 1989 era de \$ 57.777 millones había llegado en 1994 a \$ 70.748 millones (esto contando los \$ 9900 millones que se habían recibido en efectivo más \$ 13,200 millones por privatizaciones). Si a esto le sumamos \$11,000 millones que se pidieron para paliar la crisis y \$ 12,000 millones de deuda privada, nos encontramos con \$ 94, 000 millones de deuda en 1995

(año de la reelección). Al mirar los números, es claro que muchas cosas no se habían hecho nada bien.

El gobierno siguió haciendo lo que mejor sabía hacer. Buscar soluciones inmediatas y patear los problemas estructurales más serios para adelante, de modo tal que el descalabro financiero no explotara en sus manos. Hubo dos factores externos que contribuyeron a que la crisis no estallara: por un lado la demanda de producto de Brasil y el alza de precios de los productos exportados por Argentina en el mercado internacional. Estos factores, junto al apoyo de los organismos internacionales, previnieron al gobierno de tomar las medidas adecuadas para corregir los problemas de fondo y dejaron a la economía en una especie de estado de flotación que encontraría su final cuando ya no hubiera que vender, de donde recaudar y lo único que quedara fueran deudas. La evasión fiscal era moneda corriente y la sensación de vivir rodeados de un clima de corrupción constante abría el camino para hacerlo abiertamente. Un dato que ilustra esta situación es que durante 1995, en varias ciudades del interior, varios inspectores de la DGI fueron atacados por los vecinos cuando se disponían a clausurar sus instalaciones. La lectura que se desprende de este tipo de hechos es que la ciudadanía ya no confiaba en los entes regulatorios, a quienes veían al servicio de una política servilista y estéril que centraba su ataque sobre los sectores medios.

En este escenario político y económico, el gobierno se iba debilitando poco a poco al tiempo que la oposición comenzaba a ver la apertura de nuevos espacios políticos, en gran medida alimentados por el descontento general y la incertidumbre. Estos factores se conjugarían en la formación de una nueva alternativa política, la Alianza por el Trabajo, la Justicia y la Educación. Este nuevo partido fusionaba a la UCR, venida

a menos tras la salida de Alfonsín en 1989 pero aun liderada por el mismo Alfonsín, Fernando De la Rúa y Rodolfo Terragno; y el FREPASO, partido político creado en 1993 por sectores de la izquierda, la centroizquierda, grupos de derechos humanos y grupos peronistas detractores de la política menemista, cuyo líder principal era Carlos "Chacho" Álvarez. La Alianza tendría su primer examen ante el electorado en las parlamentarias de 1997. Allí, sacaría el 42 % de los votos, derrotando al peronismo que perdía su primera elección desde 1987. El caso de la Alianza como fenómeno político es muy particular y exige un estudio profundo y detallado para comprender su meteórico ascenso y su abrupto final. Para comprender su aparición en la esfera pública, es pertinente tomar en consideración muchos de los datos que fueron expuestos y traducirlos a la vida cotidiana. El descontento generalizado de amplios sectores sociales y políticos convergieron en la necesidad de conformar una opción política que pudiera hacer frente a un peronismo que, aun resquebrajado internamente y plagado de contradicciones, no había experimentado desde la primera presidencia de Menem una oposición organizada que contara con un programa político serio y dinámico. El problema que se presentaba era que ninguno de los partidos que se consideraban opositores lograba reunir por sí mismo la cantidad de votos suficientes para erigirse a nivel parlamentario como alternativa al modelo menemista.

Es en estas condiciones que los líderes de los distintos partidos deciden llamar a una interna abierta para elegir a quien sería el líder de la nueva coalición y sus colaboradores. Las internas se realizaron en 1998 con la participación de aproximadamente dos millones de votantes y se impuso el candidato por la UCR Fernando de la Rúa con más del 60 % de los votos por sobre la candidata del FREPASO

Graciela Fernández Meijide. Si bien se conformaba una fórmula política que podía darle pelea al peronismo, el problema de fondo era que sus conductores no estaban de acuerdo en muchos aspectos relacionados a la estrategia política a seguir. En ese clima de desencuentro y divergencia, la debilidad de cada una de las conducciones internas llevaría a la eventual fractura del bloque aliancista. Para ejemplificar el clima de desacuerdo interno, basta con observar la consolidación desigual del partido en distintos distritos. La Alianza no logró organizarse para las elecciones de 1997 en casi diez provincias y aun no lo haría para las elecciones de 1999, que consagraría ganadora a su fórmula presidencial. En las áreas donde los peronistas gozaban de prestigio y apoyo político, frepasistas y radicales seguían disputándose votos entre sí. Ante la escasez de espacios institucionales, unos y otros seguían cuestionándose la razón por la cual compartir dichos espacios y emergían las diferencias en torno a la concepción política de cada uno, las tradiciones partidarias (marcadamente conservadora por parte de la UCR y renuente a las alianzas, especialmente con sectores sindicales y de izquierda como los que conformaban el FREPASO).

La crisis interna de la Alianza y la situación económica imperante no prodigaban un futuro auspicioso para el nuevo gobierno, más allá del aire político que el cambio de gobierno imprimió en la sociedad. La situación política y económica a nivel mundial tampoco ayudaba mucho. La crisis del sudeste asiático en 1998 y la crisis rusa harían que la situación en los mercados internacionales se tornara delicada por demás y que la confianza de los inversores en las economías emergentes mermara considerablemente. Una vez más, la fuga de capitales del mercado local tomaría el centro de la escena. Desde el Tequila, el dólar se había revalorizado ostensiblemente frente a otras monedas y al

mismo tiempo el importe de la deuda seguía engrosándose, como vimos anteriormente, acompañado por un gran déficit público que alcanzaría los \$ 7,000 millones en 1999 (gran parte de esta deuda provenía del remanente del sistema previsional en manos del estado), a los que se sumaban \$ 3,000 millones de deuda provincial. Claramente, el panorama político que presentaba Argentina en el fin de la década no contagiaba optimismo ni concitaba el interés de inversores extranjeros y de eso daba cuenta el "riesgo país", índice que en poco tiempo estaría en boca de todos, como si se tratase de una opción en los juegos de azar. Esto se ligaba a diversas medidas de último momento por parte del gobierno saliente como, por un lado, el aumento del endeudamiento y el gasto elevando el déficit previsto para el año 2000 a más de \$ 10, 000 millones; y por otro la aprobación de la "ley de responsabilidad fiscal", que establecía el compromiso de reducir el déficit nacional en los siguientes cuatro años. Esta ley, que no establecía una regla equivalente a nivel provincial, sería el recurso peronista para limitar fuertemente al gobierno entrante y reducir su campo de acción a un estrecho corredor de alto riesgo político, económico y social.

El fervor inicial en defensa del modelo encontraría sus detractores hacia mediados del 2000. Las ideas iniciales de reforma de la convertibilidad comenzaban a acallarse para dar paso a lecturas mucho más pesimistas sobre el futuro del modelo. La respuesta del gobierno se dirimía entre el retorno a un modelo ortodoxo de reforma de mercado, apoyado principalmente por el presidente y sus aliados, y el abandono del modelo sin una propuesta clara para reemplazarlo, que encontraba eco en el seno aliancista. El desenlace no se haría esperar. Poco tiempo después de haber asumido, el vicepresidente Carlos Álvarez renunciaría a su cargo, convencido que la Alianza ya no reflejaba sus

convicciones ni la de sus seguidores. La renuncia de Álvarez ocurría en un delicado clima de tensión nacional que encontraba su clara expresión en los cortes de ruta (especialmente en muchas ciudades del interior) y las marchas de desocupados y sindicatos estatales. A medida que los recursos del gobierno se debilitaban, el fantasma de la devaluación y sus consecuencias crecía. Para salir de la crisis, el consenso del gobierno, y de gran parte de la opinión pública sería repatriar al ex ministro de economía Domingo Cavallo, apostados en la creencia que el único capaz de salvar al país del debacle de la convertibilidad debía ser su propio creador. El modelo ya tenía sus días contados y los nueve meses subsiguientes (de marzo a diciembre de 2001) la convertibilidad se sostendría en gran medida por la falta de opciones alternativas y el miedo al alto costo político que la salida del modelo suponía. Cavallo intentó, fiel a su estilo conservador y proteccionista de los grandes intereses, sacar al país de la crisis a través de impuestos de emergencia para lograr un déficit cero, la negociación de nuevos paquetes de ayuda de parte de los organismos internacionales que veían en él a un gran aliado, un "megacanje" que aplazaría por varios años los vencimientos de la deuda más cercanos e incluso una renegociación "no amistosa" de la deuda, con reducción de capital e intereses. Nada sería efectivo y tanto él como el Presidente De la Rúa comenzarían a quedar aislados en la búsqueda de soluciones transitorias; soluciones que por cierto no contarían ni con la confianza de los sectores políticos ni de la ciudadanía. La fuga de capitales se profundizaría en noviembre cuando el FMI anunció que no seguiría apoyando a la convertibilidad y Cavallo anunciara el "corralito financiero" que limitaba el movimiento cambiario y dejaba congelados los depósitos de millones de ahorristas. Si bien se puede pensar que el corralito constituyó una medida de emergencia que encontró

a los ahorristas y los bancos indefensos, hay razones para dudar que las casas matrices de los bancos extranjeros no estuvieran al tanto de dicha medida, contando así con un tiempo extra para efectuar el traspaso total de las divisas que tenían en el país a las sedes centrales y dejando al grueso de los ahorristas en un total desamparo. La sensación de hartazgo generalizada y el reclamo público de "que se vayan todos" encontrarían su epítome en los cacerolazos de diciembre de 2001 y los enfrentamientos del 19 y 20 de diciembre que culminarían con la renuncia del Presidente Fernando De la Rúa.

El 1 de enero del 2002, tras la renuncia de varios presidentes interinos (algunos durarían un puñado de horas con dicha investidura), la Asamblea Legislativa se reúne y elige por 262 votos contra 21 a Eduardo Duhalde como nuevo Presidente de la Nación, cuyo fin de mandato sería 2003. El país estaba sumido en una profunda crisis social, política y económica y Duhalde, en su discurso de asunción presidencial e intentando frenar el aluvión de quejas de ahorristas afectados por el "corralito" financiero, promete lo imposible: "el que depositó dólares recibirá dólares y el que depositó pesos recibirá pesos". El 9 de enero de 2002 marca el fin de la convertibilidad. La devaluación establece oficialmente que cada dólar pasa a costar 1,40 pesos. El 75 % de los depósitos queda inmovilizado durante al menos un año, lo que genera la violenta reacción de los ahorristas que toman las calles reclamando que le devuelvan lo que les pertenece. Las casas matrices de los bancos extranjeros anuncian que sus sucursales no darán apoyo alguno en la restitución de depósitos. A fines de enero de 2002 se realiza una importante manifestación a Plaza de mayo organizada por grupos piqueteros y la CTA. Esto ocurre al mismo tiempo que el FMI reclama que se otorguen garantías a las empresas multinacionales y presiona por una libre flotación del dólar. Finalmente Duhalde opta por

lo que se llamó “la pesificación asimétrica”. Esta consistió en que el gobierno le pague a los bancos las deudas al “1 a 1”. El problema que se había suscitado era que los sectores productivos endeudados con los bancos reclamaban cancelar sus deudas al “1 a 1”, y no a \$ 1,40 (el peso se había depreciado y este era el valor del dólar. Por lo tanto, los depósitos en dólares debían liquidarse a \$ 1,40). La decisión de que las deudas se le paguen a los bancos al 1 a 1 benefició no solo a pequeñas empresas sino también a los grandes consorcios, especialmente a los sectores exportadores como así también a aquellos que trabajaban en dólares. Era de esperar la airosa reacción de los bancos. La pregunta que se instalaba era: ¿Quién paga la diferencia entre liquidar depósitos a \$1,40 y cobrar deudas a \$1? El Presidente decide que la diferencia sería cubierta por el Estado. Eventualmente, la diferencia será cubierta por bonos de deuda. La economista Lorena Cobe observa que “quedó establecido el criterio de estatizar las pérdidas del sector financiero (...) La sociedad en su conjunto debería asumir una porción significativa de las pérdidas de ese sector proveniente de la caída del régimen de convertibilidad, del cual fue, ese sector, uno de los principales beneficiarios” (citada en Rapoport 58). Cobe señala también que inicialmente la pesificación benefició a los sectores sociales más débiles que estaban endeudados en dólares. Sin embargo, la devaluación del peso tendría serias consecuencias inflacionarias, provocando una pronunciada caída del poder adquisitivo. En otras palabras, “...aunque pesificada, la cuota resultaba más difícil de pagar” (60). Conjuntamente, como ya fue mencionado anteriormente, la decisión de que sea el Estado el compensador de los bancos abrió la puerta a mecanismos de distribución regresivos ya que sería la misma sociedad la que debería pagar la diferencia a los bancos. La pregunta que se instala es hasta qué punto le cabe a la sociedad como conjunto asumir la

responsabilidad política por descalabros en la administración por parte del gobierno.

Sería ingenuo pensar que la burbuja económica en la que vivió la Argentina durante los '90 no tendría, tarde o temprano, consecuencias graves para el desarrollo del país. Lo que pocos esperaban era que el desenlace ocurriera en cuestión de horas.

En medio de la crisis de la pesificación, vuelve a aparecer el FMI y solicita que se anule la ley de subversión económica que daba luz verde para la detención de los ejecutivos comprometidos en las malas prácticas administrativas que condujeron a la debacle financiera. A los pocos días, la ley sería derogada, en lo que constituye una demostración de la debilidad ética y política del gobierno de Duhalde. Las manifestaciones continúan en aumento y se multiplican los paros en protesta por la desocupación y las nuevas medidas económicas. El 26 de junio, durante una manifestación convocada por el bloque piquetero, se produce una violenta represión policial dejando el saldo de dos militantes muertos en la estación de Avellaneda. Pocas horas después se comprobaría que ambos fueron asesinados. Por dicho crimen, los ex policías Alfredo Fanchiotti y Alejandro Acosta fueron condenados a cadena perpetua.⁶ Al día siguiente, miles de personas marchan en repudio por la represión y el asesinato de los dos militantes. El presidente Duhalde, presionado por distintos frentes y viendo el descontento de la gente, decide adelantar el fin de su mandato y llama a elecciones para el 30 de marzo de 2003 (las mismas se postergarían posteriormente y se llevarían a cabo

⁶La decisión estuvo a cargo del Tribunal Oral en lo Criminal N° 7 de Lomas de Zamora, formado por Elisa Beatriz López Moyano (presidenta), Roberto Lugones y Jorge Eduardo Roldán. Así mismo, los ex policías Carlos Jesús Quevedo, Mario Héctor de la Fuente, y Félix Osvaldo Vega tendrán que cumplir una condena de 4 años de prisión por encubrimiento desde el momento que la sentencia quede firme. Conjuntamente, se ordenó investigar por falso testimonio al ex jefe de la SIDE, Carlos Soria, su colaborador Oscar Rodríguez y el ex ministro de Justicia, Jorge Vanossi. El tribunal también resolvió “hacer lugar a la querrela y enviar copias de los testimonios al juzgado federal N° 4, que investiga la responsabilidad política del ex presidente Duhalde y su equipo de gobierno; y a la UFI N° 11 de Lomas de Zamora, que investiga la responsabilidad del gobernador Felipe Solá, en aquellos hechos” (Lucesole).

el 27 de abril). Para dichas elecciones, los candidatos eran el ex presidente Carlos Menem, quien se mostraba como el único que podía sacar al país de la crisis haciendo alarde de sus relaciones con el 'establishment' financiero mundial, Néstor Kirchner, quien venía desempeñándose como gobernador en la provincia de Santa Cruz, Ricardo López Murphy, ex ministro de De la Rúa, Elisa Carrió representando al ARI, Leopoldo Moreau por la UCR, Rodríguez Saá con el Movimiento Frente Popular y algunas otras expresiones políticas de menor poder. Los resultados conducen a una segunda vuelta electoral, que debía realizarse el 18 de mayo de 2003, en las que el ex presidente Menem, con el 24,36 % de los votos y Néstor Kirchner, con el 22 %, se dirimirían el sillón de Rivadavia. A medida que se acerca la segunda vuelta, las encuestas muestran que Kirchner se perfila para ganarlas con más del 60 % del electorado, lo que propicia la deserción de Carlos Menem, consagrando así al santacruceño como nuevo Presidente de los argentinos.

Néstor Kirchner asume el 25 de mayo de 2003. Al analizar este período histórico, es importante subrayar dos aspectos centrales. En primer lugar, un país golpeado por una de las crisis financieras más graves de toda su historia, acéfalo en su liderazgo político y en constantes pujas por espacios de poder. Por otro lado, la emergencia del presidente "menos pensado", que llegaría al poder con solo el 22 % del electorado a su favor. En sus primeros pasos como presidente, Kirchner intenta ampliar su apoyo político a través de la transversalidad. Esto es, tomando cierta distancia de las estructuras añejas del peronismo tradicional y tejiendo nuevos lazos con un gran número de organizaciones sociales y movimientos populares que pronto se sumarían a sus filas adoptando el calificativo de organizaciones "K". De todos modos, atento a la posibilidad que el saliente presidente

Duhalde ganara nuevos espacios políticos, volverá a apoyarse en la estructura del PJ. Sin embargo, su militancia setentista y su estilo tan personal, alejado de formas protocolares, no le caerían en gracia a varios sectores, entre ellos las fuerzas armadas y la derecha tradicional. En relación a las estructuras sindicales y su relación con los trabajadores, el gobierno intenta mantener cierto equilibrio entre la CGT y la CTA. A pesar de estas dificultades, Kirchner se propone acumular fuerza política con el objetivo de reconstruir una base política tal que le permita iniciar una profunda transformación nacional. En materia de derechos humanos, Kirchner se propone desde su asunción tomar cartas en el asunto de los juicios a los responsables de los crímenes cometidos durante la dictadura. Remueve la cúpula del ejército y la policía y desarrolla una activa política orientada a castigar a los responsables de tanta masacre. Impulsa y logra la anulación de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final. Inauguró el Museo de la Memoria en la ESMA, hizo sacar el cuadro de Videla del Liceo Militar, forzó a la Marina a hacer una autocrítica y le dijo al mundo que los argentinos somos hijos y nietos de las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo (Natanson 5). En el mismo sentido, depuró una Corte Suprema de Justicia que se caracterizaba por cierto servilismo al poder de turno y propuso una política de no represión a las manifestaciones sociales. En el aspecto regional, Kirchner defiende la conformación de un bloque latinoamericanista para hacerle frente a las propuestas neoliberales propuestas por Estados Unidos principalmente, como lo fuera la creación del ALCA (Acuerdo de Libre Comercio de las Américas). En esa dirección, apuntala y participa de las reuniones preparatorias de la UNASUR (Unión de Naciones Sudamericanas). En materia económica, cancela la mayor parte de la deuda contraída con el FMI, eliminando de este modo los constantes monitoreos de la institución que

constantemente enviaba a sus inspectores a controlar la política económica del país. Se podría afirmar que su gobierno intentó sostener una política de desendeudamiento. De todos modos, vale aclarar que la dependencia aún continúa existiendo en la medida que el aparato productivo argentino está constituido por gran cantidad de capitales extranjeros.⁷ Del mismo modo, gran parte de la riqueza minera, energética y los servicios públicos aún permanecen en manos de capitales extranjeros. Cabe decir también que bajo la presidencia kirchnerista, el Estado pudo recuperar alguna de las empresas que pasaron a manos privadas en los noventa como el Correo (2003), Aguas Argentinas (2006), algunos ramales ferroviarios y en el 2012 la recuperación de YPF que se encontraba en manos de capitales españoles (REPSOL). La política económica de su primer mandato apunta a la revalorización del crecimiento industrial por sobre el financiero. Para tal fin se mantiene un tipo de cambio estable que estimula las exportaciones y desalienta las importaciones de productos manufacturados, logrando de este modo balanzas comerciales favorables y superávit en dólares. El encarecimiento de las importaciones permite que se recuperen muchas industrias que se encontraban paralizadas, bajando así los índices de desocupación a menos del 10 %. Es importante señalar que a partir de la crisis financiera cesan los préstamos y la inversión externa, lo cual es un indicador que la recuperación en materia económica se logra fundamentalmente gracias al ahorro doméstico. Una de las medidas más importantes de su gestión fue la integración al sistema jubilatorio de todas las personas que, teniendo la edad de jubilarse, no podían comprobar los años de servicio prestados y sus aportes previsionales. Así, el crecimiento del número de jubilados alcanza el 86.7 % del total de argentinos en condiciones de jubilarse. En este proceso, por supuesto, no faltan las críticas de sectores que apuntan al gobierno como una pequeña

⁷Aproximadamente el 70 % de las 500 empresas más importantes en la Argentina son extranjeras.

burguesía, enmascarada en el discurso y los ideales de los setenta, que se enriquece y enriquece a sus amigos del poder. Pero la sensación general es de recuperación, de “tener más aire” y de poder comenzar a pensar a mediano plazo. Es notoria la intención de continuar creciendo en un modelo de transformación nacional y popular, lo que genera profundos recelos y desencantos en los sectores de la oposición más ligados al empresariado y emparentados con ideologías más conservadoras. La Sociedad Rural protesta por las retenciones a las exportaciones, lo cual desencadenaría, ya durante el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner, un profundo enfrentamiento, en principio, entre el Gobierno y “el campo”.⁸

Concluido el período presidencial de Néstor Kirchner, el Frente para la Victoria lanza la candidatura de la esposa del saliente presidente, Cristina Fernández de Kirchner, quien, al igual que su esposo, proviene de la militancia de los años setenta y ha acompañado el proceso político desempeñándose como senadora nacional. Cristina conforma fórmula con Julio Cleto Cobos, ya mencionado anteriormente en alusión al conflicto con el campo. Los partidos de la oposición presentan como candidatos, entre otros, a Roberto Lavagna, quien fuera Ministro de Economía durante la presidencia de Eduardo Duhalde. Las elecciones se llevan a cabo el 28 de octubre de 2007 y arrojan como ganadora a Cristina Fernández de Kirchner con el 44,92 % de los votos contra el 22,95 % logrado por Elisa Carrió.

Sin bien esta investigación se centra en el período que va desde 1988-1989 hasta el 2010, cabe mencionar que mucho ha ocurrido en materia política y económica desde 2010 hasta la fecha. Sin embargo, no es objetivo primordial de este trabajo adentrarse en

⁸ En una de las votaciones más reñidas del senado en muchos años, el Vicepresidente electo Julio Cleto Cobos se inclinó con un voto en contra de la decisión del gobierno de aplicar las retenciones a las exportaciones.

un análisis crítico y exhaustivo de la gestión de Cristina Kirchner sino dar cuenta, a modo introductorio, de los hechos más significativos de su gestión como Presidenta de la Nación durante el período estudiado. En materia política se intenta consolidar el modelo iniciado en la gestión del gobierno saliente. Al tiempo que el Estado profundiza medidas relacionadas con los Derechos Humanos, la integración regional y la política económica, se recuperan algunas empresas privatizadas como Aerolíneas Argentinas e YPF. A mediados de 2008 se firma el tratado de la UNASUR (Unión de Naciones Sudamericanas), avanzando en la concreción de un bloque de naciones latinoamericanas asociadas que sirva no solo para protegerlas de un fuerte intervencionismo extranjero sino también para consolidar sus propios proyectos políticos. Ya fue mencionado el conflicto del campo, que giró principalmente en torno de la llamada “resolución 125”. Este proyecto tuvo como intención imponer retenciones a las exportaciones agropecuarias y encontraría una gran resistencia en los sectores más conservadores. Sin embargo, el conflicto del campo serviría también de pantalla política tras la cual se encolumnarían una amplia diversidad de fuerzas en franca oposición con la política kirchnerista.⁹

⁹ Es por demás interesante (y ocuparía una tesis completa del mismo modo que ocupa la atención de numerosos críticos e intelectuales), el fenómeno de polarización que se ha creado a partir de la continuación del modelo político, ahora emplazado en la figura de Cristina Fernández de Kirchner. Intelectuales de corrientes históricamente más emparentadas a la izquierda, como Beatriz Sarlo y Jorge Lanata, para nombrar a dos personalidades con cierto nombre, se colocan decididamente en franca oposición al gobierno. En el caso de Lanata, de ser fundador del periódico, ahora oficialista, *Página 12*, acepta pasar a las filas del grupo Clarín, escribiendo para dicho periódico y conduciendo su propio programa, *Periodismo para Todos*, en Canal 13. En la jerga política actual y en un espíritu de fanatismo propios de un Boca-River, el gobierno o los “K”, como los denomina “la corpo” (así se la denomina a la corporación mediática que lidera el Grupo Clarín, en público enfrentamiento con el gobierno), secundados por un grupo de intelectuales “progre” (nótese la nomenclatura condescendiente a todo lo que suponga disenso ideológico), pecan de populistas y nacionalistas. Sarlo comienza a tomar distancia en 2004 cuando declara: “Puedo sentirme políticamente próxima pero no me siento culturalmente próxima al gobierno. La diferencia está en las formas del discurso, los énfasis que se ponen en un tema, los tonos más nacionalistas y más populistas. Son rasgos difíciles de definir, pero configuran un estilo, una manera... Yo vengo de otra tradición” (Natanson, “Kirchner”). El paso del tiempo ratificaría esta posición de la intelectual, la cual sería más frontal y enérgica (cabe recordar el debate en el programa oficialista 6, 7, 8). Por su parte, el historiador Luis Alberto Romero también haría público su descontento hacia la política oficialista: “Es una continuación de los liderazgos populistas típicos de la historia argentina (...) Uno de los aspectos más

En las elecciones legislativas del 29 de junio del 2009, el Frente para la Victoria se impone por un mínimo margen en relación a la principal fuerza opositora, el PRO, liderada por el actual Jefe de Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, el ingeniero Mauricio Macri. Durante el segundo semestre del 2009, el gobierno implementa el proyecto “Futbol para todos”, que consistió en ponerle fin al monopolio que ejercieron sobre el futbol durante más de dos décadas a las empresas de televisión privada. Con este nuevo proyecto, el futbol se transmite por televisión abierta a todo el país. El principal grupo afectado por la nueva medida es sin duda el Grupo Clarín, dueño de los derechos televisivos del futbol.¹⁰ El grupo Clarín, conjuntamente con otros grupos dueños de medios de comunicación, verían sus espacios de poder aún más restringidos al aprobarse la “Ley de Servicios de Comunicación Audiovisual”, también conocida como “Ley de Medios”, que tiene como objetivo la restricción de la concentración informativa. Es decir, una empresa no puede ser dueña de más de cierto número de medios gráficos y audiovisuales, poniendo así un freno a la excesiva concentración de poder mediático que ejercieron durante mucho tiempo un puñado de empresas. Se pone en marcha el plan “Argentina trabaja”, cuyo objetivo es la creación de cooperativas que generen nuevos puestos de trabajo que reemplacen los subsidios de desempleo y se aprueba la Asignación Universal por hijo para todos aquellos que, no estando en relación de dependencia, no la

criticables es el componente nacionalista de su discurso” (Natanson 31/32). La singular combinación entre ideales setentistas, peronismo, desarrollismo y derechos humanos da pie a la aparición de un grupo de intelectuales, docentes, artistas y profesionales, en mayor o menor medida emparentados con la cultura, que convergen en una agrupación llamada “Carta Abierta”. Este grupo se caracteriza por su naturaleza crítica pero de apoyo al gobierno. No pasaría mucho tiempo para que comenzara el enfrentamiento de miembros de este grupo con los del grupo opositor al gobierno.

¹⁰Cabe mencionar que dicho monopolio sobre el futbol no era ejercido sin el pleno conocimiento, y probablemente la venia del titular de la Asociación del Futbol Argentino, Julio Grondona.

recibieran. Una vez más, estas medidas de fuerte carácter social generarían la antipatía de amplios sectores de la oposición.

El 2010 marcaría el año del Bicentenario de la Revolución de mayo. El país se preparaba para una gran celebración histórica en un áspero clima de fricción política, de feroces ataques mediáticos y de un fuerte aparato de propaganda por parte del Estado. La celebración del Bicentenario constituyó una de las puestas en escena más importantes en la historia del país en el último siglo, alrededor de la cual se suscitaron ricos debates que se multiplicaron por todo el espectro político, social y mediático a lo largo de los meses previos y posteriores al evento. Como nota final, hay que mencionar un hecho que sacudiría la estructura política del gobierno de Cristina Fernández de Kirchner. Néstor Kirchner fallecía el 27 de octubre del 2010. La imagen del ex presidente venía creciendo en las encuestas que lo daban como uno de los favoritos a ganar las elecciones presidenciales del 2011. Su fallecimiento marcaría el inicio de otra etapa política nacional, la cual continúa en la actualidad con la presidencia de Cristina Fernández de Kirchner, quien fuera reelecta para un segundo periodo el 23 de octubre del 2011.

Chapter 3

TRANSFORMACIONES URBANAS

Este capítulo analiza algunas características del proceso de transformación urbana que experimentó la ciudad de Buenos Aires en las últimas dos décadas para poder así trazar un mapa de lugar desde el cual abordar la situación del teatro local durante el mismo período. Partiendo de la base que la ciudad se ha transformado, objetiva y subjetivamente, cabe preguntarse cómo dichas transformaciones impactaron la escena de teatro de la ciudad e intentar determinar si dichos cambios propiciaron la aparición de nuevas estéticas tanto a nivel dramático como en lo que a puesta en escena se refiere. Por consiguiente, el capítulo consta de dos etapas. La primera aborda el tema específico de los cambios urbanísticos y la segunda se aboca más al fenómeno de los nuevos circuitos teatrales que aparecen como consecuencia, en parte, de los cambios mencionados anteriormente. Tomando como referencia varios estudios que tratan el tema de la globalización y evitando proponer un análisis reduccionista (ya que dicho tema es abordado en exclusividad por numerosos libros y tesis académicas), es posible concluir que el proceso de globalización ha determinado la emergencia de ciertas ciudades que se posicionan como “nodos” de la economía mundial. Estas ciudades se posicionan como nuevos mercados para las finanzas internacionales y como centros generadores de innovaciones para estos mercados. La emergencia de estas ciudades/nodo ha implicado que grandes franjas de territorio quedaran sistemáticamente excluidas de los procesos que nutren al sistema global generando así nuevas franjas de marginalidad, economías de

subsistencia alternativa y cierto tipo de alienación en varios sectores de las poblaciones urbanas y suburbanas que vieron, y continúan viendo, como el mundo se organiza con códigos cuyo acceso se limita a aquellos que puedan acceder a los conocimientos y a la tecnología que dichos códigos implican. Para ponerlo en términos teatrales, en la trama de los procesos de globalización, la obra sólo la ven los que pueden pagar la entrada. De este modo, asistimos a una profunda fragmentación del espacio urbano, la cual se yuxtapone a los órdenes urbanos tradicionales a través de los cuales los distintos territorios de la ciudad se organizan y se segregan a partir de la tenencia de suelo y la posición social.

Ahora bien, la pregunta que emerge a partir de los postulados anteriores es de qué hablamos cuando nos referimos a globalización en América Latina. Si tomamos una de las primeras formulaciones de la noción “ciudad global”, de Saskia Sassen, vemos que esta se refiere a un conjunto de procesos y relaciones sociales y económicas que integraban en un conglomerado metropolitano a New York, Londres y Tokio. Por lo tanto, es clara la dificultad de denominar “ciudad global” a Lima o a Caracas, más allá de las aptitudes y potenciales con los cuales las mismas pueden contar para poder ser denominadas de tal modo. Adrian Gorelik reflexiona sobre este tema:

Si una de las características de la economía global es que las fronteras nacionales se debilitan a favor de la conexión directa entre ciudades, las transformaciones de las últimas décadas en la región, lejos de favorecer ese tipo de conexiones “horizontales”, en muchos campos han fortalecido las relaciones verticales de cada ciudad con algún centro económico-cultural, en lo que ha implicado un notorio retroceso respecto de la vida cultural en las ciudades latinoamericanas durante buena parte del siglo xx. (Gorelik 40)

Gorelik plantea que desde el punto de vista de la intercomunicación “global”, las metrópolis latinoamericanas tienen una conectividad parcial y claramente desigual en

comparación a sus pares europeos o norteamericanos. En materia de política urbana en América Latina, la década de los noventa se caracterizó por la influencia de dos principios doctrinarios básicos: la revalorización de la ciudad como motor económico y su reubicación en el ámbito político mediante el protagonismo del gobierno de la ciudad. Dichos principios se inscriben en el contexto de una economía gradualmente globalizada y dentro de un programa de políticas macroeconómicas de ajuste estructural y denotan una preferencia por modelos menos orientados a políticas sociales y más cercanas a la administración empresarial.¹¹ Los principios mencionados tienen como sustrato los magros resultados obtenidos en el área de planificación por administraciones anteriores, el gran aumento de la población urbana durante los noventa (es importante recordar que tres de las megalópolis más grandes del mundo, con más de 10 millones de habitantes cada una, están en la región); el crecimiento del PBI interno y los procesos de democratización y descentralización del Estado que dieron lugar a la emergencia de capitales privados con intereses total o parcialmente orientados al desarrollismo urbano. Cabe mencionar que dichas políticas toman como referente a los procesos de transformación urbana puestos en marcha en otras ciudades del mundo, especialmente en Europa, desde fines de la década del ochenta.

El primer principio fue desarrollado por el Banco Mundial y tratado en el documento *Política urbana y desarrollo económico: un programa para el decenio de 1990*. Este documento sostiene la importancia de comprender los vínculos

¹¹ Cabe recordar aquí lo expuesto en el capítulo 1 en relación a la gestión presidencial de los noventa y a la exaltación de un modelo de “éxito” en el cual los empresarios se erigieron como el modelo social a imitar. Por cierto, la actual conducción de la ciudad de Buenos Aires tiene las mismas características de esa gestión y el actual intendente proviene de una familia de acaudalados empresarios que recibieron con gran simpatía las medidas neoliberales de los años noventa.

entre la economía urbana y las políticas macroeconómicas con el objeto de incentivar la productividad urbana. Sobre esta propuesta plantea tres líneas de acción. En primer lugar el incremento de la productividad, que obliga a reducir o eliminar obstáculos y deficiencias en materia de infraestructura, reemplazar instituciones reguladores ineficientes y reformular modelos de planificación que impidan la libre circulación de recursos privados. En segundo lugar, reducir los niveles de pobreza urbana mediante la estimulación de la demanda de trabajo y la garantía del suministro de servicios sociales eficientes y de una red de seguridad para los sectores más necesitados. En tercer lugar, la elaboración de políticas urbanas para la contención del deterioro del medio ambiente. En base a estas líneas estratégicas, el vínculo entre economía urbana y desarrollo macroeconómico plantea, en primer lugar, la necesidad de redefinir el rol de los gobiernos centrales en la materia, que de “reguladores” pasarán a ser mediadores o facilitadores de estos procesos de transformación, y que crearán (al menos en teoría) nuevos marcos normativos para la regulación de la inversión privada y la administración de los servicios y la infraestructura urbana (Cuenya 43).

El segundo principio subraya la importancia de interpretar la complejidad de los procesos globalizadores ya que si bien por un lado estos estimulan y generan nuevas oportunidades para que las ciudades se posicionen mejor en el mercado global, por otro tienen efectos que fragmentan y dualizan el territorio y la sociedad local, generando así brechas cada vez mayores entre sectores que continúan desarrollándose fuera de un modelo de integración. Para la implementación de políticas urbanas que no sólo respondan a las demandas de

competitividad y calidad sino que también se ocupen de cuestiones concernientes a la gobernabilidad y democratización del espacio urbano, es esencial un nuevo modelo de administración urbana “empresarial” y “promotora”, que priorice los aspectos empresariales de la gestión al tiempo que se ocupe de la promoción de la ciudad en el exterior, la cooperación entre capitales públicos y privados, la innovación política y administrativa, y que finalmente consolide un espíritu urbano más democrático donde se estimule y se respete la participación ciudadana (Borja 1996 y Batley 1998). Si bien la propuesta de Borja y Batley en relación a la participación ciudadana es pertinente, es este un aspecto muchas veces no considerado por las administraciones de turno. Cabe destacar también que todas estas interpretaciones provienen del Banco Mundial y el análisis de reconocidos investigadores y urbanistas que idearon estas bases en relación a las realidades de países desarrollados, que no viven en América Latina y que no toman en cuenta, en muchos casos, las particularidades locales y los mecanismos de los gobiernos o la ausencia de los mismos. Para Jordi Borja, reconocido urbanista catalán, el hecho que muchas decisiones estratégicas en materia de política urbana sigan en manos de gobiernos nacionales y capitales privados obliga a pensar que la herramienta política clave para hacer pesar la voz de los gobiernos locales es la planificación estratégica. Para Borja, el plan estratégico podría definirse como

el instrumento que construye un proyecto de ciudad a largo plazo, a partir de un diagnóstico obtenido por consenso, y que establece un marco para la cooperación de los actores sociales urbanos. Su resultado no es una norma o un programa de gobierno, sino un contrato político entre las instituciones públicas y de la sociedad civil. (citado en Cuenya)

Las transformaciones previamente descritas ocurrieron en la ciudad de Buenos Aires en la década de los noventa. Por un lado, la ciudad contaba con sectores pudientes, vinculados a los servicios financieros, el turismo, los negocios inmobiliarios y las corporaciones multinacionales. Por el otro, la tasa de desempleo comenzó a crecer de un modo exorbitante, generando así una profunda recesión económica que determinaría el colapso político, social y económico del país a fines del 2001. Desde principios de los noventa, las condiciones de recuperación de la economía y las reformas estructurales puestas en marcha a partir del impulso de políticas privatizadoras y de integración regional, crearon un escenario propicio para la inversión extranjera. Se calcula que entre 1990 y 1997, en la ciudad de Buenos Aires, hubo un ingreso de alrededor de 30.000 millones de dólares en concepto de inversión extranjera (Cuenya 44). Sin embargo, este crecimiento económico solo benefició a algunos sectores y no tuvo expansivos en el mercado laboral. Conjuntamente, estos procesos también han impactado a la configuración urbana a través de la construcción de varios emprendimientos: autopistas, centros comerciales, multiespacios destinados al entretenimiento, hoteles de lujo y nuevas sedes empresariales. En materia de espectáculos, cabe mencionar que el 80 % del capital destinado a este sector provenía de inversiones extranjeras. Sólo en la ciudad de Buenos Aires, las inversiones privadas en infraestructura superaron en cinco veces a la inversión pública. En el sector inmobiliario, una de las grandes novedades fue el aprovechamiento de tierras públicas que fueron utilizadas para el desarrollo de megaemprendimientos, como fue el caso de Puerto Madero, y la revitalización del casco histórico y otras áreas de la ciudad vinculadas al patrimonio histórico mediante una poderosa operación de marketing urbano por parte del gobierno de la ciudad con la colaboración de capitales

extranjeros e inversores privados. Sin embargo, como ya fue mencionado, el análisis y la puesta en marcha de proyectos orientados a imprimirle un fuerte “carácter global” a una ciudad, parten de escenarios teóricos que toman como referencia condiciones estructurales propias de sociedades y países desarrollados, y no en vías de desarrollo.

A diferencia de los procesos que Sassen analizó, considerando los casos de Londres, Tokio y Nueva York en donde el dinamismo globalizador se desarrolló en torno a servicios avanzados, los procesos de globalización en las ciudades latinoamericanas parecen estar más vinculados a servicios banales ligados al consumo y no a la producción (Ciccolella y Mignaqui). Ante este nuevo modelo de crecimiento urbano, estos investigadores proponían un plan de contención y resistencia a las políticas de inversión privadas mediante la inversión estatal directa en materia de infraestructura social. Por su parte, Max Welch Guerra sostiene que en Argentina no han surgido aportes orientados a elaborar una reacción urbanística para enfrentar las transformaciones. Guerra señala la importancia de revisar las experiencias en otros lugares a fin de elaborar nuevas herramientas urbanísticas que permitan afrontar las transformaciones y proponer cambios en políticas urbanísticas y territoriales. En esa dirección y vinculando el tema de las transformaciones urbanas a la dimensión sociocultural de las mismas, propone analizar las transformaciones tomando como punto de partida la experiencia de los habitantes de la ciudad, desde una perspectiva cultural y simbólica. Una reconocida investigadora que ha trabajado en esta dirección es Mónica Lacarrieu. Desde la antropología urbana, Lacarrieu analiza el fenómeno de las transformaciones urbanas partiendo del impacto que las mismas tienen sobre los habitantes de la ciudad. Desde una perspectiva diferente, Hilda Herzer analiza desde la sociología urbana el fenómeno de gentrificación y

segregación urbana. Herzer enfatiza la importancia de no caer en discursos tan generales sobre los efectos de la globalización sino que es importante analizar como en cada ciudad se construyen realidades diversas. Para Herzer,

las políticas urbanas propuestas para la zona sur de la ciudad de Buenos Aires aumentan los contrastes históricos entre esta y el norte, teniendo por objeto valorizar el área con el consiguiente aumento del precio del suelo, los inmuebles y las locaciones afectando, de ese modo, a los sectores de bajos recursos que allí residen históricamente. (citada en Jajamovich 186)

La propuesta surgida desde el Plan Urbano Ambiental del Gobierno de la Ciudad propone en su capítulo sobre el Área Central y Subcentros, “transformar la estructura urbana centralizada en una policéntrica que, en concordancia con el proceso de descentralización en Comunas, atienda tanto a la consolidación del centro actual como la promoción de nuevas centralidades y al simultáneo refuerzo de las identidades barriales” (Lacarrieu en Guerra 367). El tema de la centralidad en Buenos Aires requeriría un análisis pormenorizado y profundo dado la complejidad y la multiplicidad de elementos que lo conforman. En este capítulo, la atención se centra en determinados lugares de la ciudad que, ya sea por iniciativa de la administración pública y/o el poder privado, han sufrido transformaciones significativas tanto a nivel edilicio como a nivel socio-cultural, y que revisten importancia dentro de la escena teatral local. Tomaremos como ejemplo de zonas de la ciudad que se han transformado visiblemente a los barrios de San Telmo, Palermo y Abasto, y nos enfocaremos en este último como caso de estudio para ilustrar la relación entre los cambios a nivel urbanístico y el teatro de Buenos Aires. Siguiendo la línea propuesta por Lacarrieu, la opción de un punto de vista asociado al relato público es apropiada para analizar el impacto social que estos cambios han tenido y complementa a los estudios urbanísticos, etnográficos y sociológicos realizados en estas zonas. Tomemos

como referencia el testimonio de un habitante de la ciudad: "...hubo sí, alguna vez una unidad esperable en Buenos Aires, ya no está esa unidad, está dispersa, o sea tanto en la cultura como en la educación se dispersó todo. Buenos Aires se atomizó un poco, no está, a diferencia de la concentración económica lo demás se atomizó..." (citada en Guerra 368). La representación de la ciudad a la que el relato de este habitante alude da cuenta de dos aspectos importantes: por un lado, que en la conformación histórica de Buenos Aires operó un fuerte discurso civilizatorio, enmarcado en el antagonismo decimonónico de civilización y barbarie, que procuró alcanzar el ideal de integración social; por otro lado, que la ciudad actual es una ciudad fragmentada o, como el relato mismo ilustra, "atomizada". En su trabajo sobre el proyecto urbano de la ciudad, Marta Aguilar se refiere a este como una "corporización urbana de los fragmentos" (citada en Guerra 378); en otras palabras, un planeamiento en donde prima el diseño fragmentario, a través de procesos de reestructuración o de generación de nuevas centralidades y se impone cierta noción de archipiélagos urbanos dispersos en la que cada zona funciona con una lógica propia en una trama urbana claramente desmembrada. Según Lacarrieu, "el proyecto ha sido tan hegemónico que ha logrado atravesar no sólo el discurso del planeamiento urbano sino incluso el de los científicos sociales, así como el de los imaginarios de los habitantes" (citada en Guerra 378). Desde esta perspectiva, el planeamiento estratégico urbano no sólo se impuso como modelo unívoco a seguir (ya que se replica como calcos en cada ciudad a partir que Barcelona se transformara en la urbe a imitar), sino que también ha creado "ciudades de pensamiento único" (Fiori Arantes 2000).

En tiempos de globalización y de economías fuertemente neoliberales, los procesos segregatorios que los cambios urbanos suponen no podrían comprenderse si no

se los piensa en el contexto de una “política de lugares” (Delgado Ruiz) en estrecha relación con una política de la memoria impulsada por grupos públicos y privados que compiten por apropiarse de espacios materiales y simbólicos, al tiempo que contribuyen al desarrollo de una red que visibiliza y legitima no sólo grupos sociales sino también recorridos urbanos. Estas miradas divisionistas son reforzadas desde la administración actual de la ciudad que la transforma en un espacio de distinción habitado por personas que aparentemente merecen vivir en la ciudad y otras que no. Como bien lo explica Anabella Rodríguez,

Así, uno de los objetivos es anclar la memoria, por un lado, al pasado (ideal o real, y antes próximo que lejano) y por otro, anclarla a la cultura y a la identidad (...) se intenta así convertir al espacio estetizado de la ciudad en una “marca” (trade), asociada a la exclusividad y a la distinción derivadas de su uso y apropiación. Se trata de conseguir una Buenos Aires de identidad tautológica y esencialista, que pretende ser identificada y recordada por apelación a sí misma, estando subsumida a su vez en una “economía simbólica” en la que necesita gustar y atraer personas y capitales para estimular el consumo y las transacciones simbólicas en la flamante “cultura del placer”. Se trata, en definitiva, de convertir a Buenos Aires de lugar identificable en lugar identificador. (Rodríguez 14-15)

Siguiendo a Rodríguez, si el paradigma de la ciudad es el de vivir en el más bello de los mundos posibles, entonces “Buenos Aires necesita ser construida y reconstruida simbólicamente como una ciudad en donde sea posible apelar a “valores” comunales (en apariencia intrínsecos) y (...) aludir a un pasado mítico que amalgame imágenes reales y ficticias, y en donde la imagen cree sentido de lugar, es decir identidad socio-espacial” (Rodríguez 15). Cada uno de los barrios mencionados anteriormente como ejemplos puede pensarse como un “acontecimiento” que abre la posibilidad de imaginar nuevas historias en lugares cargados de “historia”. De este modo, estas nuevas historias, relatos únicos e irrepetibles, reales o ficticios, alimentan una imagen determinada que se quiere

dar a la zona en cuestión y sirve como punto referencial para leer el pasado y situarse en torno al presente y al futuro. Más allá de lo particular de los relatos, no son éstos sino manifestaciones de un relato urbano hegemónico que escoge lo que debe contarse y lo que no. Si uno toma el Programa de Visitas Guiadas publicado por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires en el año 2000, podía leerse: “Buenos Aires es una unidad armónica formada por distintas zonas que la destacan por su particular impronta. Cada barrio es una expresión única: la ubicación geográfica, su diseño urbano, su gente, sus costumbres, su ritmo”. En esta dirección podemos pensar cada barrio como un espacio único, diferente, central y particular, en y por sí mismo. Cada barrio cuenta con un mapa propio que destaca las razones por las cuales ese espacio es único dentro de la trama urbana y valoriza su experiencia. En otras palabras, cada barrio posee una “marca” personal y propone un “estilo de vida”. Estos mapas o recorridos intentan dar cuenta de “un espacio armónico, sin conflicto, a costa de invisibilizar actores y lugares que, con su sola presencia, disputan y ponen en cuestión la imagen que se pretende construir” (Durán et. al. 410-411). Retomando a Delgado Ruiz, estos recorridos son institucionalizados y legitimados al tiempo que se legitima también el olvido de otros espacios.

San Telmo

Los acontecimientos más importantes en el barrio de San Telmo ocurren a fines de los años ‘60 y durante la década del ‘70. A partir de la creación del Museo de la Ciudad y de la feria de Antigüedades en Plaza Dorrego se da impulso al proyecto de declarar esta plaza como centro histórico. En 1979, bajo la dictadura militar, y a través de la normativa U24, se decide preservar al barrio en vistas de su creciente deterioro. Hasta

ese momento, San Telmo era considerado en la normativa urbana como una zona destinada a usos comerciales y como espacio para urbanización futura, lo cual lo volvía propenso a la destrucción de viejas estructuras de importante valor patrimonial para la construcción de nuevos inmuebles. Es por eso que este período es referido por algunos como la “fundación de San Telmo”, ya que es en este momento que el barrio se significa como lugar histórico a partir de una puesta de una escena de la memoria y la tradición local. (Grillo 14-24). Esto establece un punto de inflexión para la historia de una zona de la ciudad que pasó de ser un barrio viejo, con perspectivas futuras inciertas, a transformarse en un enclave histórico tradicional. Lo que es interesante analizar también, y el caso de San Telmo no es excluyente, es la gestión en el barrio. Mientras que en la dictadura, el centro histórico adopta un fuerte carácter preservacionista, haciendo culto a los héroes y las tradiciones patrias, durante los 90 adopta una versión más “light”, de fácil consumo, que centra su eje en la estética del espacio. Por ello, es entendible que la mayor parte de las refacciones e intervenciones que se han desarrollado en este espacio por cuenta de la Subsecretaría de Turismo y Patrimonio del Gobierno de la Ciudad, hayan apuntado la instalación de faroles antiguos, el reempedrado de las calles, la peatonalización de la calle Defensa, articulando así el circuito Plaza Dorrego-Parque Lezama y finalmente la activación del proyecto Balcarce-Chile, que con el apoyo de una línea de créditos del Banco Ciudad apuntó a generar un polo de atracción complementario para el asentamiento de jóvenes profesionales en la zona.

La plaza Dorrego es el espacio alrededor del cual se organiza la feria dominical que atrae a miles de personas. El público se compone en su mayoría por turistas y gente de clase media. Una de las principales atracciones, conjuntamente con la diversidad de

antiquarios y “atelieres” de artistas, la constituye los shows de tango “a cielo limpio”, publicitados como mejores que “cualquiera que pueden ver por Europa y mucho más barato”. La idea de un pasado mítico, tanguero y bohemio inscripto en las calles del barrio, imprime a San Telmo ese “qué se yo, viste?”, al que el poeta Horacio Ferrer se refiere en la piazzolesca *Balada para un loco*. El Estado fue el principal impulsor de este proceso revitalizador a través de las secretarías de Patrimonio, Turismo y Cultura. Sin embargo, hubo también una fuerte presencia de capitales privados, asociaciones de anticuarios, inmobiliarias y comerciantes, entre otros, que impulsaron esta transformación para poder hacer llevar adelante sus proyectos. No obstante, San Telmo alberga también, como lo define Lacarrieu, “microrrecorridos de la crisis” que tienden a descalificar el “recorrido del progreso”. Un ejemplo lo constituye la asamblea “20 de diciembre”, que se conformó poco después del estallido social de diciembre del 2001 en una esquina conocida por nuclear vecinos de casas tomadas de la zona. Ante la protesta de algunos vecinos contra algunos sectores del barrio, la asamblea respondió apropiándose, por unas horas, de la misma esquina que usaban los vecinos que se quejaban. La respuesta de la asamblea no sólo constituye una disputa de poder al grupo de “vecinos notables” sino también una crítica a todo el “producto San Telmo”, tal como se vino construyendo en las últimas décadas. La discusión en torno al sentido que se le ha dado al área desde la esfera oficial impulsó a estos vecinos a crear una feria alternativa a la que se desarrolla en la Plaza Dorrego sobre el Pasaje Giuffra. Esta feria está más vinculada a los mercados populares donde se vende de todo y se diferencia del carácter más exclusivo de los anticuarios. En esta procura de contribuir a la reescritura de otro tipo de historia barrial, se apela a la vertiente histórica “no oficial”, la de los negros que vivían en el barrio. Es

interesante que este encuadramiento “se intenta desde lo ilegítimo de la historia barrial, aunque utilizando para su legitimación símbolos de la cultura que contribuyen a la disputa” (Lacarrieu, “El patrimonio”). Así, el candombe se vuelve la música *popular* del lugar haciéndole frente al tango, más vinculado a lo extranjero.¹² En dicho sentido, la inclusión de una murga en el acto de protesta tiende a reafirmar dicho posicionamiento.

Palermo

El barrio de Palermo comienza a experimentar cambios sustanciales en su fisonomía a partir de la década de 1980. En 1985 nace la sociedad de Fomento de Palermo Viejo y en la Plaza Serrano, más tarde bautizada Plaza Julio Cortázar, abre sus puertas el bar El Taller, en donde se realizaban todo tipo de actividades culturales y puede ser considerado un espacio precursor de la dinámica cultural de la zona. Históricamente un barrio de casas bajas, poca densidad de tránsito, calles arboladas y ritmo tranquilo, Palermo recibe al inicio de la década del '90 la llegada de jóvenes profesionales, diseñadores, artistas e intelectuales, atraídos por la “buena onda” del barrio y su ubicación no tan lejana del centro de la ciudad. Una de las características del proceso de cambio de este barrio fue, en una primera instancia, el reciclado de casas y antiguos

¹²En el siglo XIX, San Telmo contaba con una considerable población africana. “En los años de trata de esclavos, en el Parque Lezama compañías francesas comercializaban el contrabando de negros. A fines del siglo XVIII las diferentes etnias africanas comenzaron a organizarse comunitariamente como naciones. En 1795, se les dio permiso a los negros del Congo para que realizaran bailes los domingos y en 1799 a los negros de Cambudá, que tenían en 1820 su sede en Chile 333. Con las pestes, la epidemia de fiebre amarilla, las guerras de la independencia, el mestizaje y el descenso de las corrientes inmigratorias africanas, la población afro-descendiente fue perdiendo visibilidad. La generación del '80 pregonó un país europeizado, fomentando la inmigración de "blancos". Buscó la reducción de los candombes y de los negros, que continuaron desfilando en un número reducido y muy marginado hasta la crisis de 1930. En los años '70 en las calles de San Telmo se volvió a bailar al ritmo del candombe. Muchos uruguayos comenzaron durante los feriados festivos, a realizar un recorrido desde la Plaza Dorrego al Parque Lezama. Esta tradición que se mantiene”(http://www.ensantelmo.com.ar/Sociedad/Participacion/Eventos/desfile_candombe.htm).

talleres que se fueron transformando paulatinamente en bares, restaurantes, hoteles boutique, ferias americanas y “youth hostels”. En otras palabras, la tendencia dominante del proceso transformador del barrio fue netamente comercial y se orientó a la producción de servicios vinculados a la gastronomía, la moda y el diseño industrial. A fines de la década y a principios del 2000, comienzan a instalarse en el barrio un número importante de productoras de cine y televisión y una franja del barrio comienza a identificarse con el mote de “Palermo Hollywood”, mientras que otra sección del barrio, dividida por la Av. Juan B. Justo, adopta el de “Palermo Soho”. No pasaría mucho tiempo para que estas etiquetas se hicieran eco en los precios de las ofertas inmobiliarias y así, toda la zona circundante del barrio sufriera un profundo efecto al que podríamos denominar “Palermización”. Tal es el caso de una zona de Villa Crespo al que en la jerga inmobiliaria denominan *Palermo Queens*. Nótese que la alusión a barrios de Nueva York guarda relación con los procesos de transformación que se llevaron a cabo en dicha ciudad a principios de los años ‘70. Estas denominaciones se cristalizan en los nuevos mapas comerciales de la ciudad, donde los límites barriales son puestos en cuestión, forzados o alterados en función de los caprichos del mercado inmobiliario.

Según De Certeau, la realidad en donde se desarrolla la praxis cotidiana “se encuentra como marco en una profunda semiotización de la esfera de la vida” (citado en Oropeza 705). A la par de las clásicas instituciones de la modernidad de socialización (familia, escuela, etc...) algunos autores como Scott Lash y John Urry afirman que en la vida cotidiana comienzan a imponerse otras instituciones asentadas en estructuras de producción y consumo de signos y símbolos. En estas estructuras, los individuos son agrupados por su capacidad de consumo y quedan encerrados en espacios de

significación que retroalimentan con sus acciones. Este sistema, sostienen los ingleses, asegura una perpetuación del orden economicista en la vida cotidiana e impacta directamente sobre los modelos de formación de identidad. De este modo, se crean espacios sociales cuyo sentido principal lo da el consumo, que a su vez contiene una serie de referencias simbólicas. Cada barrio, como fue mencionado, propone no sólo su marca personal sino también su estilo de vida. En Palermo, por ejemplo, podemos pensar en un sector social ligado a la ideología del “design” que describe Vattimo.¹³ Muchos de los locales de moda están decorados con obras de arte en sintonía con las nuevas tendencias artísticas. El sector que consume en estos locales tiene un poder adquisitivo que le permite acceso a canales de información y se identifica con ciertas prácticas cotidianas singulares como la “vida natural”, los viajes a destinos exóticos y el consumo de comida “étnica”. Inevitablemente, la tendencia a la tribalización se impone y surgen grupos de pertenencia. Estas tribus, según Mabel Piccini, personalizan el espacio, transforman el espacio público en un objeto de consumo estético contemplativo para el uso de un clan de entendidos o comunidad de interpretación” (citada en Oropeza). De allí se desprende que muchas personas se sintieran atraídas por la “onda distinta” que Palermo propone. A propósito de la transformación que se llevó a cabo en Palermo, Carmelo Ricot plantea en un elocuente artículo,¹⁴ su preocupación por la tendencia irreversible de transformar Palermo en un caso paradigmático de “boludización” de la ciudad. Ricot entiende por “boludización” al “conjunto de intervenciones individuales que afectan el uso, el disfrute, la estética y la erótica del barrio de Palermo, transformando la experiencia de su recorrido

¹³Ver Vattimo, Gianni. *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós, 1990.

¹⁴Ricot es suizo y vive en Sudamérica donde trabaja en el sector de prestación de servicios administrativos a la producción del hábitat.

en una sucesión de boludeces urbanas que desanima al caminante no excesivamente boludo”. Con tino, Ricot advierte sobre lo que para él pasó de ser uso a abuso del barrio. El abuso se materializa, para citar un ejemplo, en el sector gastronómico. En este sector se advierte la gran proliferación de locales gastronómicos en un período corto y una excesiva distorsión en los precios. Así, Palermo pasó de ser un barrio con restaurantes a transformarse en “un barrio de restaurantes”, donde el restaurante pasó a denominarse *bistrot*, la típica cantina de barrio se volvió un mega emprendimiento de diseño y lo que pulula son locales o *restós*, donde, según Ricot, “la simpática informalidad de los viejos mozos y dueños se reemplazó por la cara avinagrada de las camareras sobreexplotadas”. Otro aspecto en donde el proceso de revalorización de Palermo expone su lógica comercial es la fuerte distorsión de la renta urbana. A partir de la proliferación de emprendimientos comerciales, cada casa del barrio se vende al precio de la expectativa de ganancia que representa el futuro emprendimiento en cuestión. De este modo, el barrio se gentrifica desalentando la compra de inmuebles para uso residencial, elevando ostensiblemente los precios de los alquileres y empujando al vecino del barrio a salir del mismo en busca de áreas más accesibles y “vivibles”. El operador inmobiliario Horacio Berberian, de la inmobiliaria Shenk, pionera de la zona, afirma que en 2004 se concretaron alrededor de 120 operaciones de alquiler y 50 ventas de inmuebles situados en un perímetro de 20 cuadras de la Plaza Cortázar. “La mayoría de esas propiedades se transformó en comercios. Y hay muchas familias que decidieron alquilar el garaje o el living de sus casas y retirarse a la parte trasera para asegurarse un ingreso anual que puede oscilar entre los 900 y los 4000 dólares” (Diario *La Nación*, 16-01-2005). Entre el 2001 y el 2004 se habilitaron 800 locales en un radio de pocas cuadras aledañas a la

Plaza Cortázar y para el 2007 el número se había elevado a 3500 locales funcionando en el sector gastronómico y de indumentaria y diseño. La megainversión de capitales transformaron el carácter bohemio, tranquilo y artesanal del barrio en un sitio, según la óptica de muchos vecinos, “imbancable”.¹⁵ Lo predominante en Palermo es lo snob, la presunción y lo caro por sobre el espíritu artesanal que supo tener el barrio. La letra de la canción *La grasa de las capitales*, del grupo Serú Girán, encajaría certeramente con la opinión de muchos vecinos del barrio. El “no se banca más, no se banca más” de la letra ilustra lo mencionado anteriormente. Ricot es un buen ejemplo del vecino cuya mirada sobre la realidad del barrio se ha vuelto irónica, escéptica y pesimista, cuando no repulsiva como las declaraciones del músico Fito Páez, que posterior al resultado de las elecciones para intendente de la ciudad celebradas en julio del 2011, expresara su “asco” por la mitad de la población de la ciudad que decidió otorgar su voto al candidato que representa, en cierto modo, el paradigma de la *ciudad shopping*, *la ciudad temática*, “*la ciudad boluda*”, muestrario urbano de “boludos, boludas, boluditos y boludeces”. Su correlato estadounidense sería lo que David Brooks denomina como BoBoS (bourgeois, bohemians) en su libro *BoBoS en el paraíso*, quien define a estos como “mitad artistas, mitad mercaderes”. En una nota aparecida en el diario *La Nación* se los describe así:

Se los ve en cada esquina. Vestidos con pantalones pinzados... simples túnicas... y ojotas... toman capuchinos helados en coquetos bares atiborrados de libros y diarios y compran comida orgánica tres veces más cara que la común (...) y lucen como intelectuales de la Rive Gauche. Para ellos, gastar en una televisión gigante es vulgar. Pero gastar la misma cantidad en una ducha de roca metamórfica es considerada una inversión sensata para unirse al ritmo Zen de la naturaleza. (Libedinsky)

¹⁵Es útil aquí referirse a la acepción del verbo *banicar* en la jerga del lunfardo porteño. *Banicar* se refiere a poder soportar, aguantar o sostener económicamente.

Aunque la diferencia de ingresos entre unos y otros pueda ser de varios ceros, el estilo de vida de estos BoBoS encaja bastante bien con la de sus pares de Palermo. Según Brook, todos quieren imitarlos porque representan el símbolo del poder y en una sociedad consumista, como ya lo marcaba Sartre, el poder pasa por “una realización personal a través de los objetos de consumo” (Baudrillard 1985).

El Abasto

La zona conocida como el Abasto cuenta con una ubicación privilegiada, situada a unas 20 cuadras del centro de la ciudad. Situado dentro del perímetro del barrio de Balvanera y Almagro, el barrio debe su nombre al antiguo mercado de frutas y verduras de la ciudad llamado “Mercado de Abasto”. Su se circunscribe en gran medida a la apertura en 1893 del primer mercado y a la construcción del nuevo mercado en el predio en donde hoy funciona el Shopping Abasto. La zona se transformó en el centro de una intensa vida comercial. Cinco décadas después sería trasladado al partido de La Matanza en el oeste de la provincia de Buenos Aires y el edificio quedaría totalmente vacío y sin uso. Del mismo modo que la decisión de promulgar una normativa para la revalorización del casco histórico de San Telmo constituiría un punto de inflexión para la historia del barrio, algo similar ocurre en el Abasto con la apertura, en 1998, del shopping que lleva su mismo nombre. Para los grupos inversores, entre los que se destacó el poderoso empresario húngaro-norteamericano George Soros, estaba claro que una de las prioridades para el proceso de transformación del barrio era el cambio de imagen y la rejerarquización de una zona cuya reputación negativa era notable, en parte por los altos niveles de delincuencia y también por el gran número de inmuebles ocupados o “casas

tomadas”. Por lo tanto, este proceso no sólo incluyó la construcción del shopping, un hotel de la cadena Holiday Inn (hoy llamado Abasto Tower), un hipermercado de marca nacional (Coto) y un mega proyecto inmobiliario de torres de apartamentos, sino que incluyó también el inicio de un agresivo plan de expulsión de todo lo que se consideraba “indeseable” para la nueva cara del barrio. Para dicho fin, sería importante también el dispositivo mediático activado en relación al nuevo emprendimiento. Desde esta perspectiva, el Abasto había sufrido un éxodo masivo de vecinos, cansados de la delincuencia por parte de los “amigos de lo ajeno” (Villalonga). Es notable como no se hace referencia a los ocupantes de casas como si fueran vecinos del barrio sino que se los invisibiliza, ya que el objetivo central era “repoblar” el barrio de los “verdaderos” vecinos que habían desaparecido. Es así que se comienza a hablar de la refundación o renacimiento del barrio como si el tiempo transcurrido entre el cierre del viejo mercado y la apertura del shopping se hubiera suspendido o existiera en cierta franja espacio-temporal abstracta o incluso olvidada. Del mismo modo que un siglo atrás se promocionaba el nacimiento del barrio a partir de la apertura del mercado, lo cual atrajo un gran número de inmigrantes, ahora los medios destacaban las casi 600 viviendas que habían sido construidas en poco tiempo y los 3000 nuevos vecinos que habrían de llegar. (Iglesia). Esta versión de un barrio con ocupantes, sin nombre y sin historia, invisibilizados por los medios y los relatos oficiales, se hacía eco de las políticas gubernamentales que intentaban, en el mejor de los casos, reflejar una imagen desprestigiada de estos ocupantes, o simplemente una no-imagen.

En cada caso de transformación, y el Abasto no es una excepción, se lleva a cabo una especie de proceso de “ennoblecimiento” de una zona de la ciudad. O’Connor y

Wynne definen este proceso como un proceso de “inversión del movimiento centrífugo para afuera desde el centro de la ciudad, por parte de las clases acomodadas, que deviene en un recentramiento de áreas de la ciudad anteriormente consideradas marginales” (citado en Carman 140, “Las trampas”). El Abasto era una zona deprimida de la ciudad y en esto había un consenso generalizado entre vecinos, comerciantes y agentes inmobiliarios. Es por ello, que el lavado de cara y el cambio de imagen o, citando a Carman, “la invención del barrio noble”, se volvieron necesidades inminentes. Dicho “ennoblecimiento”, en el caso del Abasto, trajo aparejado una interpenetración de territorios desde el momento que “a las antiguas fronteras barriales se les procuraba imponer otras delimitadas por intereses empresariales” (Carman 147, “Las trampas”). Para el proyecto de renovación del área aledaña al shopping y el “lifting” del barrio, IRSA (Inversiones y Representaciones Sociedad Anónima), cuyo principal accionista era el mencionado Soros, invirtió alrededor de 200 millones de dólares. No es un detalle menor que desde que el mercado fue comprado por la empresa, comenzaron a multiplicarse los operativos policiales con una gran dosis de espectacularidad. Como dato adicional, es de interés repasar entrevistas publicadas en trabajos de investigación y en diarios locales sobre los cambios en el barrio, en los que se refleja como un importante número de vecinos de clase media del barrio compartían la sensación que el efecto dominó de la apertura del shopping iba a contribuir en la erradicación de la delincuencia y la usurpación de casas en la zona.

Tendrían que hacerlo rápido (el shopping) porque está lleno de casas ocupadas, abandonadas, de ladrones... es una vergüenza. (Comerciante del barrio, 40 años aprox.) (Citado en Carman)

Ya por suerte a los de la cortada de Gardel los sacaron. Ahora faltan los de Agüero; todavía queda mucho conventillo ahí... Pero como el Mercado se

vendió en block, van a sacar los conventillos esos, los van a hacer bola...”
(Ana, propietaria de un departamento, 55 años) (Citada en Carman)

Otros vecinos, por su parte, expresaban su optimismo en torno de la apertura del shopping, con la convicción que de un modo u otro el proyecto iba a ser próspero para el barrio y esa prosperidad los iba a alcanzar también a ellos, aunque sea de efecto rebote. Claudio, dueño de un taller mecánico decía: “Va a tardar un montón arreglar el mercado, pero de a poco, yo creo que (el barrio) va a levantar (...) porque este es un oasis de la ciudad...pero un oasis pobre” (ídem). Gabriel, dueño de un viejo departamento de dos ambientes que se encontraba rodeado de casas tomadas se ilusionaba:

Yo creo que una vez que terminen con las obras ahí dentro van a llegar hasta acá. Porque como también va a haber un COTO, parece que van a necesitar depósitos, lugares para guardar la mercadería, así que quizá quieran comprar acá, porque les interesa que sean cosas en block. (...) Seguro que el almacén de la esquina va a quedar, pero capaz que les interesa todo esto desde el taller, el otro edificio y el nuestro. Nosotros si nos hacen una buena oferta vendemos y nos compramos algo en otro lugar. (citado en Carman)

El paisaje urbano inicial del mercado y las calles aledañas fueron transformándose y se les fueron anexando nuevos elementos y referentes barriales resignificados en la nueva versión o “relato” del barrio que se intentaba imponer, transformándolo, forzando un poco la mirada de Zukin, en un “panorama onírico de consumo visual” (citado en Carman, “El barrio”). La experiencia urbana moderna, siguiendo a Arantes, propicia la aparición de territorios en contextos socio –temporales más efímeros. En esta línea, “el barrio puede ser pensado, también, como una sucesión de zonas intersticiales y marcos fragmentarios donde se entrecruzan distintas fronteras” (Carman 147). Un ejemplo que ilustra esta mirada lo constituyen las “calles con candado” dentro del barrio: por un lado los terrenos baldíos tomados en la cortada Carlos Gardel , y por otro, como ejemplo

antagónico, los terrenos utilizados para la construcción de las torres-country construidas por IRSA. Aunque parezca que el proyecto responde principalmente a una iniciativa privada, el Gobierno de la Ciudad jugó un papel preponderante también en este proceso. Entre sus contribuciones se cuentan el Programa de Recuperación de la Avenida Corrientes, el rescate de la figura mítica de Carlos Gardel para la apertura de la Casa Museo Carlos Gardel, situada en la calle Jean Jaures, la peatonalización de una calle de dos cuadras de extensión que lleva el nombre del cantante, la construcción del monumento al mismo y un arreglo general de las calles aledaña. También se hizo presente en la organización de diversas actividades culturales, como el Festival Internacional de Cine Independiente (BAFICI), la presentación del *MapAbasto*, la organización de una edición de Estudio Abierto y de varias actividades en torno al tango y a la figura de Gardel.¹⁶

Conjuntamente con los procesos de transformación enumerados, el caso del Abasto incluye un fenómeno único en relación a los otros barrios mencionados: la apertura de un gran número de salas de teatro independiente conformando un nuevo circuito de teatro en la ciudad. Hoy en día, se contabilizan alrededor de 20 salas en el barrio. La proliferación de salas en zonas de la ciudad históricamente no vinculadas al teatro guarda relación con la profunda crisis económica que atravesara el país a fines del 2001, el efecto Cromagnon y la nutrida oferta de propuestas teatrales que no encontraban espacios para ser mostradas.¹⁷ Ante los altos costos de alquiler de salas importantes, la

¹⁶ Estudio Abierto es un festival multidisciplinario, organizado por la Secretaría de Cultura del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires a través de la Subsecretaría de Patrimonio Cultural, que celebró nueve ediciones entre el 2000 y el 2006. El festival tenía como protagonistas a artistas que vivían en distintos barrios de la ciudad y mostraba arte en diferentes formatos, intervenciones urbanas, videoarte, cine, danza y teatro en plazas, galpones vacíos, edificios desocupados y territorios urbanos desarticulados en un intento de integrar a cada barrio de una manera vital a la dinámica creativa de la ciudad.

actividad teatral independiente comenzó a concentrarse en espacios alternativos donde las reglas de juego dependían mucho de la particularidad del lugar y de sus dueños. También entraba en cuestión la necesidad de encontrar lugares de experimentación y la negativa de la mayoría de las salas comerciales, e incluso las salas de ensayo, de realmente experimentar a nivel escénico en sus instalaciones, volviendo así el trabajo de los creadores más complejo aún. Ante esta situación, transformar la propia vivienda en una sala o remodelar espacios usados para otros fines y adaptarlos para la labor teatral eran posibilidades tentadoras ya que aseguraba la continuidad creativa, la visibilidad en la escena teatral y constituía un nuevo espacio desde el cual poder reflexionar sobre un mapa teatral que estaba en constante movimiento y en el cual cada uno debía insertarse como pudiese. El dramaturgo Mauricio Kartún ofrece un interesante análisis sobre esta situación a partir de su propia experiencia en el barrio de Villa Crespo:

En esta cuadra la mayoría de los locales grandes se transformaron en depósitos. Eso se corresponde con un Villa Crespo comercial que giraba alrededor de la Avenida Canning, hoy Scalabrini Ortiz, donde estaba la comunidad judía que vendía ropa. Mi estudio es la unión de dos talleres de costura que pude comprar gracias a que ya no existen talleres de costura. La mayoría están afuera. Ya no tiene sentido tenerlos. Por lo tanto estos espacios ya no tienen valor. No tienen la función que tenían antes. En este cambio, uno ve acá la reconfiguración urbana. En esta cuadra pasaron todas las modas, las hipótesis fracasadas de la clase media por ganar dinero. Los locutorios, las casas de venta de artículos de limpieza al por mayor, comida orgánica, los parripollo, los lavaderos, todas duran un año, las más dos y después cuando se terminan los alquileres, vuelven a alquilarlo a otro señor de clase media que seguramente cobró una indemnización el día que lo rajaron de algún lado y sueña con transformarse en pequeños comercios. Es una especie de cementerio de pequeños comerciantes. Y lo que uno ve es que en este devenir las cosas van cambiando y de pronto, estos locales se alquilan barato porque desaparecieron las buenas indemnizaciones y los comienzan a alquilar gente que da, por ejemplo, clases de teatro. Esta nueva ecuación económica produce nuevos

¹⁷ República Cromagnon era un local situado en la zona de Once donde se organizaban conciertos y donde un incendio ocurrido la noche del 30 de diciembre de 2004 dejó el saldo de 194 muertos y centenares de heridos. Las repercusiones de esta tragedia marcaron, indudablemente, un antes y un después en materia de políticas municipales. El "efecto Cromagnon", se refiere a la clausura masiva de espacios culturales que incumplían normas de seguridad.

lugares y lo que empieza a pasar es que aparecen estos servicios como servicios rentables. Es en los últimos años que se puede vivir dando clases de teatro. Hace 25 años los lugares donde se estudiaba teatro eran contados. (Entrevista personal)

Del mismo modo que los procesos de renovación y “revalorización patrimonial” beneficiaron a algunas zonas de la ciudad, dejando a otras zonas de lado, en el sector teatral pasan cosas parecidas. Sin embargo, y esto debe ser subrayado como un buen síntoma del teatro porteño, la defensa de las salas independientes ha logrado erigirse como un espacio de resistencia ante los embates de políticas municipales más interesadas en los emprendimientos privados que en la valoración del patrimonio cultural. Las distintas iniciativas de autogestión de salas en la ciudad no siempre son auspiciosas y los procesos son muchas veces arduos y cansadores en vista de la gran cantidad de obstáculos que se presentan a la hora de poder abrir y habilitar un espacio y la ausencia de reglas claras en esta materia. La situación de la mayoría de las salas de teatro independiente de la ciudad antes de Cromagnon era bastante ambigua. En el año 2005, como resultado de la tragedia, el tema de las habilitaciones y los requisitos para mantener una sala abierta ocuparía el centro del debate público. La mayoría de las salas de teatro independiente no estaban habilitadas pese al reclamo y las gestiones de muchos de sus propietarios. Ante la coyuntura se imponían distintos interrogantes: ¿Cuáles serían los nuevos requisitos para abrir una sala? ¿Se contarían con los subsidios necesarios para llevar a cabo las modificaciones pertinentes? En una reunión celebrada en 2005 en El Camarín de las Musas, los representantes de las salas independientes del Abasto ya se quejaban ante el desamparo y la incertidumbre bajo las cuales funcionaban. Norma Montenegro, titular del Teatro del Abasto, observaba:

Hay muy pocas salas independientes habilitadas como teatros y desconozco el porqué. Mi sala se abrió como Club de Teatro, lo que significa que se pueden dar clases, pero hacer sólo cinco funciones por año, a modo de muestra. Y sabemos que eso no se respeta. Intentamos un diálogo muchas veces, pero no tuvimos respuesta. Necesitamos un proyecto de ley que reglamente las condiciones de habilitación: queremos funcionar como salas independientes y que no nos obliguen a mentir. (Hopkins)

El director Bernardo Cappa agregaba:

Tener una sala independiente es un acto heroico. (...) No se especula con las ganancias: apenas si pueden pagar el teléfono. En muchas de estas salas entran 50 personas y, en muchos casos, no van más de 20. Deberían existir subsidios que contemplen los requerimientos de seguridad, porque no se puede exigir las mismas normas a una sala de mil localidades y a otra donde entra un grupo no mayor al de una fiesta de cumpleaños. Las salas deben contar con medidas de seguridad, pero las exigencias no deberían ponerlas en situación de marginalidad. (Hopkins)

Finalmente, Rubén Szchumacher, a cargo del teatro El Kafka, señalaba: “Es cierto que durante la gestión de Carlos Grosso se hizo cualquier barbaridad pero el impacto ambiental de las salas independientes no es negativo. Nosotros reivindicamos los 75 años de la escena independiente” (Cabrera). Para el director, la dificultad de encontrar una figura legal no sólo se debe a la negligencia de teatristas y funcionarios sino también al hecho que la actividad teatral independiente, en muchos casos, no es rentable:

A los independientes nos cuesta recuperar lo invertido en una obra. Eso cuando va bien. Y si nuestro trabajo no genera ganancias, ¿para qué, digo, nos van a tomar en cuenta? Uno, como dueño de este tipo de sala, casi no tiene empleados, por ejemplo. Tiene colaboradores transitorios o voluntarios. ¿Qué normas legales nos aplicarían en estos casos? (ídem)

Otra de las preguntas importantes giraba en torno a que pasaría con las salas que funcionaban en talleres abandonados, sótanos, terrazas y casas. Durante el Festival Internacional de Buenos Aires, muchos programadores de Europa y Estados Unidos se sorprendían no sólo por la calidad de los espectáculos, sino también por el hecho de ver

teatro en lugares impensables en la realidad de sus países. En materia legal, el sector teatral logró la sanción, tras varias décadas, de la Ley Nacional del Teatro (Ley 24.800, de 1997), la creación del Instituto Nacional del Teatro (INT) y la ley 156 que dio lugar a la creación de Proteatro, institución que se creó para apoyar la actividad teatral independiente. Ante la necesidad de crear una figura legal para las salas que tomara en cuenta las singularidades de cada espacio, aparecía la dificultad que el Código de Planificación Urbana no contemplaba a los teatros independientes. Otro de los obstáculos para que los espacios logren habilitaciones es la burocracia municipal existente desde siempre. Un caso record e importante antecedente en este tema es el del Teatro Payró, cuyo trámite de habilitación duró 21 años (el trámite comenzó en 1953 y lograría su habilitación en 1974). En relación a la regularización de las salas es importante establecer con claridad el marco legal que les permite solicitar la habilitación. La tragedia de Cromagnón en 2004 marca un antes y un después en esta materia.

Como hemos visto, los procesos de recualificación del suelo urbano, los programas de revaloración patrimonial, los megaemprendimientos privados y la instrumentación de políticas públicas orientadas al fomento de la industria turística han determinado nuevas reconfiguraciones socio-espaciales en la ciudad. Estos cambios también han impactado la escena teatral, dando lugar a nuevas prácticas y hábitos que podrían pensarse como nuevas formas de “hacer ciudad”. En la escena teatral de Buenos Aires se pueden identificar tres circuitos: el comercial, el oficial y el alternativo. Históricamente, el circuito de teatro comercial se asentó sobre la Avenida Corrientes y sus cercanías. Este circuito, donde se concentran la mayor cantidad de espacios teatrales (unas 15 salas entre comerciales y oficiales a lo que se suman unas 10 salas

independientes), dejó de ser el centro teatral de la ciudad y la actividad comenzó a extenderse a otros barrios como el Abasto, Chacarita, San Telmo, Villa Crespo, Palermo, Balvanera, Monserrat y Boedo. El circuito oficial lo conforman el Teatro Colón, el Cervantes, el Teatro General San Martín, el Presidente Alvear, el Teatro de la Ribera, el Teatro Regio y el Teatro Sarmiento. Como fuera mencionado en la introducción, en Proteatro, organismo que depende del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, hay registradas más de 200 salas, de las cuales, al menos 150 pertenecen al llamado “circuito independiente” o circuito “off”.¹⁸ A estos datos hay que agregarle todos los centros culturales que cuentan con sala teatral y que no están contemplados en ninguno de los tres circuitos. Sin embargo, cuando nos referimos al circuito alternativo, *off* o independiente, ¿de qué hablamos?

¹⁸Esta estadística no es completa ya que hay muchas salas que funcionan como teatros que no están integradas a estos circuitos.

Chapter 4

TEATRO ALTERNATIVO, INDEPENDIENTE, *OFF*, *OFF DEL OFF*, *UNDER*?

El nacimiento del teatro independiente en Argentina data del año 1930 con la fundación del Teatro del Pueblo de la mano de Leónidas Barletta. El teatro independiente comenzó a desarrollar su actividad por fuera de los canales oficiales y comerciales y supo aglutinar a muchos artistas que encontraban en este espacio no sólo aire fresco para desarrollar nuevas estéticas sino también un espacio en donde poder discutir y debatir ideas que no estaban en sintonía con las políticas gubernamentales. Es así que las salas de teatro independiente se transforman gradualmente en nuevos espacios de pertenencia y resistencia cultural, características que aún perduran en el espíritu de muchas salas y muchos creadores. El movimiento se desarrolla con fuerza hasta los años '60 y es en ese momento que surgen nuevas variables que comenzarían a transformar la escena independiente: el auge de la televisión, la profesionalización de los actores, la inauguración del Teatro San Martín y la emergencia de nuevos grupos que trabajaban en salas de forma temporal. A mediados de los '70, con la llegada de la dictadura, muchos espacios cerraron y otros continuaron su labor de manera casi clandestina en estudios de teatro alejados del centro de la ciudad para no estar tan expuestos. Comienzan a proliferar nuevos espacios creados en viejos galpones, locales comerciales sin ninguna publicidad, casas viejas, etc..., rompiendo de algún modo con las convenciones más tradicionales del teatro: la crítica, el teatro a la italiana, las butacas fijas, el centro de la ciudad como espacio por excelencia para la ubicación de las salas. Surge en esos años un ciclo que

marcó un momento muy particular en la historia del teatro argentino, *Teatro Abierto*. Este movimiento fue, de algún modo, una de las respuestas culturales más enérgicas contra la dictadura.¹⁹ Con el retorno de la democracia, el teatro independiente continuó creciendo al punto de transformarse en el circuito teatral más importante y desde el cual surgen la mayoría de los artistas, directores, técnicos, músicos, bailarines, fotógrafos, iluminadores, dramaturgos, guionistas y vestuaristas que nutren las ficciones televisivas y las producciones del cine nacional. Como fue mencionado, el carácter independiente lo determinaba en cierto modo una producción que no guardaba relación con los entes culturales oficiales ni con el teatro comercial y ponía en cuestión una serie de prácticas establecidas y validadas comercialmente. Es en el teatro independiente que se comienza a trabajar con obras de dramaturgos europeos y norteamericanos, se exploran distintas líneas del trabajo del actor (de Stanislavski y su método en adelante) y se experimenta con procedimientos escénicos nuevos. Es también este el ámbito propicio en el cual emergen nuevos dramaturgos y directores cuyos intereses y prácticas se encontraban, en su mayoría, lejos de los presupuestos estéticos del teatro comercial. Con el tiempo, la naturaleza de los grupos independientes fue modificándose y en la actualidad, su constitución, estética, ideología y objetivos es tan variada y compleja como la escena teatral de Buenos Aires. La idea que un grupo de teatro independiente se funda con la premisa de priorizar el desarrollo de lenguajes propios, crear nuevas formas de producción,

¹⁹*Teatro Abierto* fue un movimiento de los artistas de teatro de Buenos Aires que surgió en 1981 por impulso de un grupo de autores dispuestos a reafirmar la existencia de la dramaturgia argentina aislada por la censura en las salas oficiales y silenciada en las escuelas de teatro del Estado. El 28 de julio de 1981 se inició el Movimiento del Teatro Abierto, una reacción cultural contra la dictadura militar argentina que tuvo una amplia influencia en la sociedad. Entre los autores se encontraban Osvaldo Dragún y Roberto Cossa y contaron con el apoyo de Adolfo Pérez Esquivel, quien recibiera el Premio Nobel de la Paz y el escritor Ernesto Sábato. El ciclo se repitió en 1982, en 1983 con el lema de "ganar la calle", y en 1985, el "teatrzo", con el lema En defensa de la Democracia, por la liberación Nacional y la Unidad latinoamericana). Entre las obras de aquellos ciclos pueden mencionarse *Lejana tierra prometida* (1981) de Ricardo Halac, *Decir sí* (1981) de Griselda Gambaro, *Gris de Ausencia* (1981) de Roberto Cossa, *Tercero Incluido* (1981) de Eduardo Pavlovsky, *Oficial Primero* (1982) de Carlos Somigliana. (www.teatrodelpueblo.org.ar)

fomentar la producción y difusión de nuevas expresiones, y guardar autonomía total del sistema sin interés comercial alguno, se aplica a la realidad de muchos grupos, aunque no se puede generalizar; y cabe destacar que los modos de producción han ido transformándose a lo largo de las décadas y la situación del teatro independiente ha cambiado significativamente en algunos aspectos. Aquí se instala una pregunta pertinente a la hora de hablar de teatro independiente. ¿De qué hablamos cuando hablamos de teatro alternativo, teatro *off* o teatro *off* del *off*? Entre las varias categorías existentes, la más funcional para el análisis es la de “teatro alternativo”, aunque el término alternativo no sea tan claro en sí mismo. En todo caso, es conducente pensar a esta escena de teatro como alternativa, al igual que en sus inicios, al circuito comercial y oficial. Para echar luz sobre esta cuestión, este capítulo se centra principalmente en entrevistas a dramaturgos, periodistas, críticos, actores, docentes, directores y propietarios de sala que participan activamente de la escena teatral actual. Es claro que no existe una definición única y totalizante sobre este tema, lo cual nos da la pauta que el teatro es un movimiento vivo, en constante transformación, y las fronteras internas de su mapa constantemente se modifican, se redefinen, se entrecruzan y en muchos casos, también se fusionan.

Hoy por hoy, la referencia al *off* ha perdido el marco contextual que la caracterizara y el simple mote del *off* en muchos casos se utiliza para diferenciarse de las producciones del circuito comercial o para referirse a ciertos circuitos teatrales alejados del centro de la ciudad. Sin embargo, veremos más adelante como muchos de los procedimientos existentes en la estructura del teatro comercial son reproducidos a escalas menores por sus pares del *off*, transformando a éstos en un circuito más pequeño y variado pero igualmente inserto en la rueda comercial, con todas las implicancias del caso

. Para ilustrarlo claramente, podemos pensar en un espectador que va, para tomar un ejemplo, al teatro *La Carpintería*, situado en el Abasto. El espectador pensará que está en una sala alternativa porque este teatro no es comercial, como lo sería el Multiteatro, en la Avenida Corrientes, ni es un teatro oficial. Es decir que su noción de lo que sería *off* la construye por oposición y/o por contraste. Sin embargo, ese espectador desconocerá, en la mayoría de los casos, las internas de las salas independientes, los procedimientos con los que se manejan, las cooperativas existentes en muchas de ellas, las estéticas que circulan, las decisiones que priorizan lo económico sobre lo artístico, etc... Ale Cosin, docente y crítica de danza y teatro, lo expresa claramente:

Yo creo que ya la escisión entre categorías de los teatros no se da por un tema netamente marketinero, o de cataloguización de los medios; se da por dos causas que se relacionan a la pregunta sobre el arte, sobre qué es arte y para qué hacerlo. Por un lado, están los teatros de Corrientes y el *off* sería *off* Corrientes, pero eso que parece ser un tema hasta geográfico, es también un tema económico...o mejor dicho, era. Hoy tanto los teatros de Corrientes como del Abasto, quieren sustentarse y ganar dinero. Y vamos con lo que venga. En Palermo o en Corrientes, la idea es ganar dinero. (Entrevista personal)

En relación al tema geográfico del teatro, cabe destacar que en la misma Avenida Corrientes, símbolo por excelencia del teatro comercial, es posible encontrar teatros como el Belisario, que es más *off* en su programación que el Camarín de las Musas, sito en el barrio de Almagro. Este es un buen ejemplo de como la categorización en base a la ubicación geográfica de las salas es equívoca ya que claramente la ubicación de las salas no determina a que circuito pertenecen. Por otro lado surge un tema estético. Hasta hace pocos años, en los teatros y salas miembros de ARTEI

(Asociación Argentina del Teatro Independiente), era posible ver teatro alternativo al comercial. En la actualidad eso ha cambiado y el teatro más vanguardista de la ciudad ocurre muchas veces en salas que funcionan en condiciones muy precarias, muchas de ellas sin siquiera contar con una habilitación municipal. Algunas de ellas se agrupan en colectivos, como es el caso del Colectivo Escena, para poder plantear cuestiones comunes a la coyuntura, mientras que otras deciden continuar su labor al margen de los debates y las discusiones. Cosin agrega: “todo se mezcla, porque suceden dos cosas: una es que todos quieren ganar dinero y/o prestigio; y también, al mismo tiempo, todos quieren luchar contra lo establecido, contra el aburguesamiento del teatro... Todo eso puede verse hoy en una cuadra de Corrientes o del Abasto...” (Entrevista personal). Cosin toma como ejemplo ilustrativo el caso de la obra *Estado de ira*, dirigida por Ciro Zorzoli. Esta obra que, según Cosin, “ha salido de las huestes del teatro más intelectual” (ídem), pasó de un teatro oficial, el Sarmiento, al Metropolitan, en pleno corazón de la Avenida Corrientes sin intercalar en ninguna sala del *off*. Y concluye: “Cuando yo digo alternativo, no me refiero a lo económico (...) Digo alternativo a las estéticas de moda, las estéticas reconocidas, las estéticas que son ya predigeridas. Alternativo sería un teatro, ídem en danza, por supuesto, que no se contenta con el éxito sencillo” (ídem).

Las categorías *off* o alternativo son indudablemente complejas tanto a la hora de definir puestas como de pensar en espacios. Algo que está claro es que el teatro independiente, *off*, alternativo o como quiera llamárselo, se ha consolidado como la escena más interesante a nivel local. Tal es la importancia de la escena independiente que se han creado premios que dan cierto prestigio y muchos de los directores, actores y dramaturgos que pasan al circuito comercial o televisivo se refieren a su experiencia y formación en la escena independiente con mucho orgullo, identificándose

plenamente como “productos del *off*”. Pero esta categoría genera muchas preguntas. ¿Qué ocurre con la antigüedad del teatro, con el tiempo de existencia? ¿Es posible que un teatro con extensa trayectoria pertenezca al *off*, o el paso del tiempo lo inhabilita para ser parte de este circuito? El mismo acto de persistencia, ¿no lo transforma en espacio validado al haber sido frecuentado por muchos “agentes legitimadores” (críticos, público, grupos internacionales, directores de festivales internacionales, etc...)? El hecho que un teatro no sea propiedad ni del Estado ni de ningún empresario vinculado al sector, ¿determina que el teatro forme parte del *off* o establece algún parámetro? ¿Es determinante el hecho de recibir subsidios oficiales o de ser miembro de una asociación que nuclea a teatros independientes como ARTEI? En este caso se podría decir que no, ya que hay muchas salas de *off* que reciben subsidios (como por ejemplo de Proteatro) y otras que no; algunas de ellas son miembros de ARTEI y otras no. ¿Es posible que un teatro pertenezca y no pertenezca al circuito *off* al mismo tiempo? Por ejemplo, si un teatro tiene dos salas, una grande y una más pequeña, ¿pueden coincidir estéticas disímiles en una misma sala o no? En materia técnica, ¿es importante si una sala tiene parrilla de luces o no la tiene? El hecho que una sala tenga gradas en lugar de asientos o que la visión en distintos lugares de la sala no sea pareja para todos, ¿establece parámetro? Recorriendo algunas salas de la ciudad, estas cuestiones no parecen establecer criterio. Muchos espacios no publican su dirección en la publicidad de las obras y el número de teléfono publicado generalmente corresponde a un celular privado. El hecho que a veces sea un poco difícil encontrarlas (no olvidar que un gran número de salas funcionaron, y algunas aún operan irregularmente, es decir, sin papeles que las habiliten a abrir sus puertas al público y cobrar entrada), ¿las hace más *off* o alternativas? Como puede observarse, las preguntas son numerosas y enriquecen a un debate ya instalado en cierta zona de

la comunidad teatral. Lo interesante en este caso son las respuestas que plantean varios de los participantes de la realidad teatral de Buenos Aires ya que son éstas las que permitirán, siempre de manera parcial aunque genuina, la elaboración de un análisis más detallado, actualizado e informativo sobre el presente del teatro porteño.

En este capítulo nos centraremos en tres cuestiones de la escena local generalmente utilizadas para demarcar el teatro independiente del comercial: los subsidios, la cuestión geográfica y la estética. En relación a los subsidios, es importante establecer una diferencia entre los subsidios para salas de teatro y grupos de teatro. En lo que a salas de teatro respecta, es la tragedia de Cromagnón en 2004, como fue mencionado en el capítulo anterior, lo que marca un antes y un después en materia legal. Voces como ARTEI venían alertando a los distintos gobiernos de turno sobre la necesidad de elaborar una legislación que diera una figura legal a espacios donde se llevaban a cabo actividades culturales con presencia de público, como las salas de teatro, ya que esto generaba un vacío legal en esta materia. Pero no es sino a partir de la tragedia de Cromagnón que comienzan las clausuras masivas de todos los establecimientos cuyo funcionamiento estuviera fuera de la ley. El problema es que como en el Código de Planeamiento Urbano no existía la figura de teatro independiente, no se podían habilitar los lugares. Es a partir de esta situación que la comunidad teatral se moviliza y con el apoyo de algunos funcionarios, solicitan la creación de una instancia legal que les permitiese a las salas continuar funcionando. La sanción de un Decreto de Necesidad y Urgencia (DNU) daba la posibilidad a las salas de no ser clausuradas a condición que ciertas requisitorias básicas fueran cumplimentadas. A fin del 2006 se sanciona la Ley 2147 que regula el

funcionamiento de dichas salas.²⁰ La ley contemplaba a todas las salas que, a la fecha de la sanción la ley, venían funcionando como espacios independientes. Para Ricardo Bartis, director del Sportivo Teatral,

todo fue producto de una insufrible, agotadora y desgastante pelea palmo a palmo contra cada uno de los funcionarios y personas que fueron apareciendo. Nosotros existíamos mucho antes de las negociaciones con las instituciones estatales. Los espacios existen por producción teatral. Esta situación estuvo trabada y siempre va a estar trabada. Si estuvo menos trabado es producto de nuestra presión. (Halfon y Jaroslavsky)

El siguiente paso en materia de habilitaciones fue la sanción de la Ley 2542, en la que se crea la denominación “Sala de Teatro Independiente”. Esta ley es prácticamente una copia de la primera pero agrega la Ley de Accesibilidad y el requisito de tener habilitación a la hora de empezar a funcionar. La Ley de Accesibilidad, que contempla el ingreso a las salas de personas discapacitadas, encontró resistencias por parte de varios titulares de salas que no podían cumplir con el requerimiento por el alto costo que suponía hacer los cambios necesarios. Gabriela Lerner, actriz y representante de ARTEI, expone su mirada en relación a este tema: “La Ley de Accesibilidad nos parece muy importante pero muy difícil de aplicar porque implica que cualquier sala que estuviera en un sótano o en un primer piso debería tener ascensor o similar, algo imposible económicamente para una sala independiente” (Halfon y Jaroslavsky). Lerner da como ejemplo el caso de Timbre 4, un teatro creado en un PH (propiedad horizontal) en el barrio de Boedo que tiene un entrepiso y al que se le exigía tener un acceso para discapacitados,²¹ con lo cual era necesario construir un ascensor para subir al mismo. Bartis agrega:

²⁰La Ley 2147, que contempla las salas pre-existentes al momento de la sanción de la ley, establece las normas de habilitación y se refiere, entre otros puntos a las medidas que la sala debe tener, número de butacas, cantidad de matafuegos, luces de emergencia, etc...

²¹La propiedad horizontal se podría definir como un conjunto de viviendas dispuestas a lo largo de un pasillo que se distribuyen hacia el pulmón de la manzana.

Nos obligan todo el tiempo a transformar el espacio en relación a una nueva necesidad y los espacios van perdiendo el carácter de fractura con el poder uniforme. Ahora muchos de los teatros alternativos son espacios que reproducen un modelo como si fuera Cine A, B, C.²² Se reproduce un modelo absolutamente industrial. Exagero esto porque me parece que esa idea de uniformidad en el espacio lo que está produciendo es uniformidad y estancamiento en los lenguajes. (ídem)

La sanción de estas leyes, si bien constituyó un gran avance en el terreno legal a la hora de regularizar la situación de muchos espacios, suscitó también la reacción de un grupo de salas que reclamaron por el hecho de no estar contempladas en dichas leyes. Es a partir de este reclamo que varias agrupaciones, entre ellas el Colectivo Escena,²³ se juntan con algunos legisladores, especialmente con Juan Manuel Beati,²⁴ quien actuó como puente de la demanda de los teatreros, y logran la sanción de la Ley 3707, que les permite a las salas continuar funcionando durante seis meses, con requerimientos mínimos, mientras está en trámite la habilitación. Si bien la sanción de esta ley se puede interpretar como un avance para los titulares de salas independientes, es importante observar que no soluciona el tema de base que es la gran dificultad existente a la hora de abrir una sala por todos los vericuetos legales que esto implica. Martín Seijo, miembro de Escena, admite que si bien la ley intenta

²²A partir de esta ley, las salas de teatros independientes se clasifican en: Sala de Teatro Independiente “Clase A”, hasta ochenta (80) localidades; sala de Teatro Independiente “Clase B”, desde ochenta y una (81) a ciento cincuenta (150) localidades; sala de Teatro Independiente “Clase C”, desde ciento cincuenta y una (151) a doscientas cincuenta (250) localidades; sala de Teatro Independiente “Clase D”, desde doscientas cincuenta y una (251) hasta trescientas cincuenta (350) localidades. Las salas de teatro independiente son compatibles con café, bar, restaurant, venta de libros y discos, galerías de comercio, de arte, salones de exposiciones, de conferencias, estudios profesionales, clubes, instituciones y todo local que sea utilizado como manifestación de arte y/o cultura.

²³El colectivo se compone hoy en día de veintitrés teatros, agrupados bajo el nombre de ESCENA (Espacios Escénicos Autónomos), con el objeto obtener mejoras en su actividad.

²⁴Juan Manuel Beati, asesor legal del ministro de Cultura, Hernán Lombardi, preside (hasta mediados de 2011) la Unidad de Permisos Especiales (UPE) de Espacios Culturales y actualmente se desempeña como Director Administrativo de Proteatro.

“no ser un parche” (Yaccar, “Ahora”), fue esencialmente una resultante de la urgencia. Según César Mathus, gestor cultural y miembro de ARTEI,

Las leyes de habilitación, con sus limitaciones, con sus cosas que estructuran, las tuvo que generar ARTEI. Por ahí no quedaron bien y hay cosas que se fueron modificando en el último tiempo, pero la 2147 y la 2542 son las piedras que dan comienzo a que el teatro independiente sea reconocido legítimamente y con derechos dentro de la ciudad de Buenos Aires, que no existía. Llegamos al 2000 con los procesos de habilitación y ya siendo los teatros reconocidos y con los organismos de financiamiento.²⁵ (Entrevista personal)

El debate sobre la cuestión de los subsidios se hacía presente a través de la publicación de algunos artículos en algunas revistas especializadas y en sitios web dedicados al teatro local. Karina Mauro, desde Alternativa Teatral, afirmaba que la política de subsidios a la escena independiente había generado cambios significativos:

No cabe duda que el teatro actual no es ni independiente, ni mucho menos *under*. Lo cierto es que la posibilidad más o menos lejana, según la personalidad de la que se trate, de hacerse acreedor a una suma de dinero bastante irrisoria, pero susceptible de ser destinada exclusivamente a la creación teatral, ha dinamizado el circuito. No queremos dar la impresión inexacta de que todas las obras que hay en cartel tienen subsidio. Pero no podemos negar que la política subsidiaria marca muchas pautas. En principio, está marcando un monto mínimo y máximo que posibilitaría montar una obra y que, aunque falaz, funciona como parámetro de producción de aquellos espectáculos que deben reunir ese monto por otros medios. Hace poco asistimos a una charla en el marco del VI Festival Internacional de Buenos Aires, en la que un joven director afirmaba pertenecer a la “generación de los 3000 pesos”. Por otro lado, el sistema de subsidios es como una especie de carrusel que siempre ofrece otra chance de subir en la próxima vuelta y en el que una vez arriba, es difícil que a uno lo bajen, o por lo menos, no sin suscitar cierto escándalo.

La pregunta que se instala es si la categoría de teatro *off* o “alternativo” debe tener invariablemente relación con el hecho de recibir subsidios o no. Beatriz Trastoy, profesora titular de Análisis y crítica del hecho teatral e Historia del teatro

²⁵Entre el 1997 y el 2000 nacen los organismos de financiamiento. A partir de la sanción de la Ley Nacional del Teatro (Ley 24800) nace el INT (Instituto Nacional del Teatro) y Proteatro que se suma al Fondo Nacional de las Artes, que sin bien es nacional tiene injerencia en la ciudad.

latinoamericano y argentino en la Universidad de Buenos Aires, ofrece su mirada al respecto:

Me parece que a esta altura habría que redefinir lo que es teatro independiente. Nos estamos manejando con una nomenclatura que no se corresponde con las formas de trabajo del momento en que aparece como categoría. A mí este uso de lo independiente me incomoda porque el teatro independiente está fechado. Arranca en el '28 y en el '30 se firma el acta fundacional, con Barletta y demás, llega hasta mediados de los '60 y se disuelve por la profesionalización de los integrantes y porque ya no había tanto espacio para esa modalidad porque los actores querían formarse de otra manera. (Entrevista personal)

Esta experiencia teatral, agrega Trastoy, no sólo era independiente a nivel estético sino que también era independiente de una tutela oficial. Es decir, no recibía ningún subsidio del Estado. “No digo que esté bien o mal. Me parece bien que tengan fondos, pero no sé si es justo utilizar esa palabra que identificaba un modo de trabajo, un modo de producción que era el de los históricos independientes” (ídem). Para Juan José Santillán, periodista que escribe sobre teatro para el Diario Clarín, una de las preguntas que se impone es qué se discute cuando hay un subsidio. Santillán observa que en la actualidad, una gran cantidad de grupos reciben subsidios del Estado y que el subsidio te impone una serie de condiciones a cumplir. Trastoy, en relación a lo propuesto por Santillán, se pregunta si no hay cierto formato de obras cuya estética está condicionada para agradar al jurado.

Esto no lo sé, es una hipótesis, habría que pensar si no hay algo mutuo... si el jurado no espera algo y los grupos calculan esa expectativa y responden a ese modelo. Lo mismo que para postularse para los festivales hay un formato de video, se está armando casi involuntariamente un archivo de registro de esos espectáculos ya con un formato oficializado. (Entrevista personal)

Para el dramaturgo y crítico teatral Juan Crespo, la hipótesis de Trastoy parece ser una certeza:

Hoy por hoy, las cooperativas planifican una propuesta de búsqueda más o menos coherente y programada para que el subsidio económico llegue lo antes posible, y vía agente de prensa instalar la obra, más como una necesidad narcisista que como medio de difusión. Los espectáculos off asumen una

forma de producción seriada que inevitablemente plantea exigencias en la futura pieza teatral. Las obras serán lo que se espere de ellas o no serán nada, tanto para el público que carece de opciones que lo modifiquen en esencia, como para las instituciones benefactoras, encabezadas por jurados de gustos ciertamente muy predecibles.

Ricardo Bartis observa que la denominación “teatro independiente” quedó desdibujada a partir de la aparición de los subsidios porque “la producción de los artistas queda determinada por una serie de exigencias que plantean estos subsidios, como que hay que estrenar en determinado momento, que tiene que estar en una sala determinada, con cierta cantidad de funciones. Esto también genera una división entre espacios y grupos, que no son lo mismo” (citado por Méndez, “Argentina. El origen”). Para Martín Wolff, gestor teatral, docente y director, el tema de los subsidios nunca fue un condicionante a la hora de crear ciertas estéticas.

Yo siempre que he recibido un subsidio he podido hacer lo que quise. Estamos insertos en un sistema capitalista dentro del Estado. Desde esa perspectiva, te dan subsidios. Pensar que no hace falta plata para hacer teatro es una estupidez. Dentro de los postulados del teatro independiente, el dinero estaba mirado desde un lugar raro. Se miraba distinto. Era también otra realidad económica. No este capitalismo tan fuerte. Ahora el Estado te contrata.²⁶ (Entrevista personal)

Wolff considera a lo independiente como todo lo que no está sistematizado, industrializado o comercializado, y que está inevitablemente ligado a un posicionamiento ideológico y ético, en relación con los fundamentos sobre los cuales se fundó el teatro independiente en los años ‘30. Para el gestor, una de las estrategias para mantenerse independiente hoy en día son las capacitaciones. “Cuanto más autonomía, más independiente” (Entrevista personal). Al mismo tiempo, critica cierta postura acomodaticia por parte de algunos:

Acá se entendió al revés, Todos pidiendo cosas. En nombre de lo independiente se hace cualquier cosa. Desde ahí parece que se puede pedir,

²⁶Wolff se refiere a un formato reciente de co-producciones entre el teatro oficial y capitales privados.

recibir y demás. Hay que gestar sino no se puede hacer, sino no te anclás en términos de la dimensión política del teatro. Sino es llevar el teatro a una élite, hacer el teatro en mi casa y comunicar hasta un punto. Uno tiene que cambiar la mirada con relación al Estado y a lo privado y conseguir los medios para hacer lo que uno quiere hacer y ése es el límite. A mí no me interesa ese teatro que no se mete con nada, no quiere contacto con nada. No me interesa un teatro desideologizado. (Idem)

Mauricio Kartún, reconocido dramaturgo, docente y director teatral, sostiene que el hecho que las salas reciban un subsidio y, como contrapartida, deban ofrecer un número de funciones mínimas al año sin las cuales no podrían recibir dicho subsidio, no soluciona el problema de base. Para Kartún, el problema reside en la no comprensión por parte de las autoridades de cultura de la verdadera importancia del teatro como actividad cultural trascendente, necesaria e incluyente de una comunidad a través de la cultura:

Aun teniendo una Ley de Teatro, aun teniendo Proteatro, el teatro liga migajas. Porque a la hora de repartir la guita en los presupuestos anuales, le toca una parte desconsiderada, en el sentido literal, no está considerada. No se termina de entender esta función de lo artístico como puerta de acceso a lo cultural y lo cultural como puerta de acceso a la educación. Y si no hay educación no hay inclusión, no hay manera, no hay presupuestos posibles en una actividad social que sea inclusora si no hay una educación que de alguna manera la promueva. (Entrevista personal)

También resalta el hecho que la actividad teatral de la ciudad de Buenos Aires es proporcionalmente muy superior en volumen al del resto de las ciudades del país y por ello supone un plus notable a la hora de reclamar presupuestos que permitan sostener la actividad.

No se puede pensar en un presupuesto de cultura que intente apoyar el teatro en una provincia del Norte de la misma manera que lo hace en la capital. Es como darles la misma cantidad de plata a Mendoza y Entre Ríos para la producción de vino. Parece profundamente unitario esto que CABA necesita un montón de dinero para financiar su teatro. Pero es un fenómeno único que tiene más actividad que muchas ciudades del mundo. De esto se trata. Es una actividad propia, singular. Hoy el turismo cultural que tiene Buenos Aires encuentra una de sus patas en el teatro. Y no en el teatro industrial sino en el independiente. En los industriales es notable la inversión en la promoción y no

tanto en la producción pero es este otro teatro el que necesita apoyo. Es el teatro que reclamarán los festivales internacionales, ese va a ser el teatro que va a representar a la Argentina afuera. No puede funcionar siempre sin tener. Esto se soluciona no solo con gaita, sino con conciencia y con voluntad.
(Idem)

Alrededor de la cuestión del subsidio se han generado, y seguramente se seguirán generando, muchas discusiones. Entre ellas la pregunta sobre si los subsidios son suficientes, si la distribución es ecuánime, si los subsidios son federales y no sólo se enfocan en Buenos Aires, si hay acomodados, etc... Lo concreto es que los subsidios, en la medida que se entreguen, han contribuido y contribuyen, en muchos casos, a dar un puntapié inicial a la labor de muchas compañías de teatro que, aun no cubriendo la totalidad de los gastos de inversión para una puesta, encuentran en el subsidio una bocanada de aire fresco y un empujón considerable a la hora de tomar la decisión de lanzarse a una producción. Se podría argumentar también que la aceptación del subsidio, con una actitud tácita de “mejor esto que nada”, nos estaría indicando cierto nivel de conformismo por parte de una comunidad teatral que no sólo se ajustaría a los parámetros económicos del aparato estatal en materia de producción, sino también, y lo que sería más grave, que ajustaría sus estéticas y su creatividad proporcionalmente a la cantidad de recursos disponibles. Sería ideal poder aseverar que nada está más alejado de la realidad que esta apreciación. Sin embargo, dada la complejidad de la trama teatral de Buenos Aires, se hace muy difícil llegar a una conclusión que se aplique a toda la escena alternativa. Lo que sí es palpable, para cualquiera que participe asiduamente de la vida teatral de la ciudad, es que existe una enorme producción de obras que superan la capacidad crítica de los medios, que hay

cierta desconexión entre cantidad y calidad y que no parece haber síntomas de estancamiento a la hora de poner en escena.²⁷

La segunda cuestión en relación a la escena independiente es la cuestión geográfica. Durante cierto tiempo, identificar los espacios teatrales alternativos en Buenos Aires era más fácil. El número de salas no era tan grande y generalmente se asociaba el nombre de la sala con la figura de un director (que frecuentemente era el dueño de dicha sala) y/o un grupo en particular. Como fuera mencionado anteriormente, en los últimos 10 años, el mapa teatral de Buenos Aires ha experimentado cambios importantes, transformándolo en una compleja trama donde coexisten más de 200 salas. En la actualidad, es posible recorrer circuitos como el Abasto, en donde en un radio de 20 manzanas conviven un importante número de salas del, al menos llamado así hasta hace un tiempo, “círculo alternativo”. Muchas de estas salas acondicionan sus instalaciones para acercarse a los estándares del teatro comercial e incluyen en su programación propuestas más acordes a dicho sector (que cuentan con importantes inversiones y la presencia de actores de nombre más relacionados a la escena comercial), mientras alternan con otras propuestas más cercanas, en inversión y público, al circuito independiente. Para el investigador teatral Jorge Dubatti, este fenómeno “surge de la necesidad de expresión, más allá de las producciones comerciales y oficiales y ratifica la función del teatro como espacio de construcción de subjetividades alternativas; es decir, del auge del teatro como acontecimiento micropolítico” (Tello), en lo que interpreta como una continuidad de las prácticas del teatro independiente. Muchos de estos espacios son minúsculos y

²⁷ Martín Wullich, en una entrevista al sitio *Escena Hoy*, señalaba: “En principio está cada vez más difícil definir qué es off y que no es off, pero esto por una razón fundamental: cuando yo iba a ver teatro hace 18 años, viendo aproximadamente una obra por semana lograba cubrir prácticamente el espectro de lo más importante que se estaba dando durante el año. Hoy, uno hace un cálculo y son casi ochocientas obras de teatro por año las que se estrenan, entonces ni siquiera yendo dos veces por día al teatro llegaríamos a cubrir todo”.

muchos de ellos no están habilitados. Ejemplos de estas salas son La Maravillosa, con capacidad para 30 espectadores, al igual que Orfeo, dos ambientes convertidos en sala. En el pasaje El Maestro está Ritualarte, que tiene capacidad para albergar 40 espectadores, lo mismo que una de las dos salas de Anfitrión, el Elefante Teatro, Abasto Social Club, Espacio Callejón, y los ejemplos podrían ocupar páginas enteras. Liliana Weimer, directora artística de Abasto Social Club, señala que el fenómeno del crecimiento coincidió con la crisis económica del país. “Hay mucha producción teatral, sobre todo alternativa, producciones de bajo costo, y pocos espacios donde mostrar. Esto llevó a muchos directores y grupos a autogestionarse. Así nacieron muchas salas” (Tello). Para Dubatti, estas salas “son espacios de fuga del mercado, más allá de que requieren un sostén económico cada vez más tirano y demandante. Además, la dimensión de estas salas de cámara implica una estética, una poética, al margen de cualquier captura institucional” (Tello).

Beatriz Trastoy comenta al respecto:

Cuando yo era chica, el centro era el lugar del teatro, del cine. La calle Lavalle era la de los cines. Ese desplazamiento de la zona céntrica ocurrió no hace tanto. El Teatro del Pueblo está en pleno microcentro, pero hoy ya nadie pensaría en poner una sala independiente en el microcentro. En otro tiempo fue San Telmo y hoy es Palermo Viejo. Me ha pasado de ir en taxi, tocar el timbre en una casa y que el taxista, con actitud protectora, me diga, “Ahí no hay ningún teatro; yo me quedo hasta verla entrar y que usted me confirme que está entrando a un teatro, porque esa dirección que le dieron no puede ser un teatro”. Todavía hay gente que piensa que lo teatral pasa por los lugares canonizados. Hoy lo geográfico es solo una variable. Entran en juego también las políticas de seguridad. Hay gente que no quiere ir a ciertos lugares porque quedan lejos. La cuestión de seguridad se ha transformado en un tema importante y hay que pensarlo. (Entrevista personal)

Ana Durán, directora de la revista *Funámbulos*, agrega que si bien el mapa teatral de Buenos Aires se ha diversificado y es posible notar la presencia del teatro en barrios por fuera del circuito de teatro tradicional, es también cierto que no existen teatros en ciertas zonas de la ciudad como Villa Lugano, Villa Soldati o Villa Real. Se podría

argumentar que la razón central es tal vez el hecho que estos barrios están ubicados en los extremos de la ciudad y lindan con el conurbano, siendo La Boca una excepción. Para Durán, la respuesta se halla en la falta de interés por parte de las autoridades de cultura. “No hay políticas culturales que suceden ni sucederán. No se arman nuevos corredores culturales. En esos barrios espacios hay pero no hay teatro porque nadie piensa en eso” (Entrevista personal).

Una pregunta que emerge a partir de esta nutrida presencia de salas independientes, que conviven en muchos casos geográficamente con salas comerciales, es de qué forma y en qué medida ambos circuitos se entrecruzan, dialogan y/o se contaminan y si esa contaminación o cruce, en el caso de ocurrir, es positiva para cada uno de los circuitos. ¿El hecho de compartir geografía remite simplemente a una cuestión de compartir barrios y reglamentos municipales o lo que se pone en juego es también la cuestión estética?

Martín Wullich, periodista de espectáculos, ofrece un panorama general sobre esta cuestión:

Hoy me vería en un serio problema para definir qué es y qué no es off. Se han extendido las cuestiones geográficas, se han salido del circuito. Muchos grandes teatros como el 25 de mayo están en el circuito donde están los teatros off, y lugares que no fueron construidos para ser teatro y que los armaron como tales con un par de gradas y cuatro tachos (que es también maravilloso) los encontrás también en circuitos comerciales. Es cada vez más difícil definir la frontera. (González y Tojo, “Independiente, off o alternativo”)

Para Martín Marcou, director del grupo *Teatro Crudo*, el intento por definir qué es el teatro independiente tampoco es simple. “Los límites se fueron corriendo y hoy por hoy no está del todo definido qué es el teatro independiente; las fronteras están bastante trastocadas, resulta difícil definirlo” (citado por Fernández Tojo). Para este director, el problema está atravesado por muchas variables. Una de ellas es la cuestión de legitimación de los circuitos: “Podés ver una obra en el vestuario de un club o verla

en el Camarín de las Musas que hoy en día es un lugar legitimado. También es interesante pensar qué es lo que legitima a los circuitos. Hay gente que va y viene de un circuito a otro buscando su lugar y eso también genera cambios” (Fernández Tojo). Para Marcelo Olivieri, periodista y miembro de ACE (Asociación de Cronistas de Espectáculos), el teatro *off* “es lo que está en los sótanos, son figuras desconocidas que tienen todas las de ser conocidas en un futuro”.²⁸ Y agrega:

El teatro independiente es el que conocimos con Alejandra Boero, que era hasta vocacional, en el sentido de que si bien los tipos estudiaban y se esforzaban no vivían de eso. El teatro independiente no lo hacían figuras de primera línea. Hoy por hoy decís "voy a ver teatro independiente", te vas a San Telmo y te lo encontrás a Julio Chávez o a Mirta Busnelli en el *Camarín de las Musas* o *Los padres terribles* en El Cubo. Se nos plantea a veces esa disyuntiva, qué es teatro independiente, qué es teatro *off*. (González y Tojo)

Ezequiel Molina es actor, director, docente y encargado de Artes Escénicas de Garrick, un espacio cultural del barrio de Caballito, emplazado fuera del circuito teatral comercial. Para Molina, el tema no pasa tanto por definir qué es alternativo y qué no lo es: “Actualmente hay una carencia de proyectos a largo plazo, tanto desde la parte ideológica como del plan de acción, por lo cual ponernos a hablar de definiciones nos parece desde el grupo lo último en lo que podría derivar nuestro

²⁸Es inquietante la mirada de Olivieri, miembro de una asociación de periodistas del espectáculo, sobre el acontecer del teatro “en sótanos”. Esta mirada que romantiza en cierto modo la figura del artista independiente, sin bien puede ser leída con cierto histrionismo, el cual es necesario ante cierta crítica “especializada”, no deja de contener en su enunciado elementos útiles para comprender el lugar que gran parte de esa misma crítica, forjadora de opinión, le ha dado, y aún le continúa dando, a los artistas independientes. Una visión limitada y simplista, producto de estructuras sociales conservadoras, que aún se empeña en analizar la realidad cultural estableciendo diferenciaciones entre “lo visible”, es decir, lo que estaría legitimado; y aquello que no se ve aun, que ocurre “en los sótanos”, pero que en algún momento subirá a la superficie y se le dará espacio, legitimación oficial mediante, para poder expresarse en el lenguaje más conveniente a los caprichos del mercado. Una mirada que contiene aun resabios de épocas en las que muchos artistas si tenían la necesidad de esconderse y hacer cosas en privado y no necesariamente por cuestiones estéticas sino políticas. Esto no sugiere que el periodista en cuestión tenga alguna simpatía política por tal o cual postura sino que ilustra un poco el modo en que muchos críticos, y por ende, mucha gente, percibe la existencia de una escena cultural independiente.

trabajo. Hay una necesidad de pertenecer a algo, y muchas veces no podés encajar en ninguna clasificación” (González y Tojo). Y agrega:

Si Mirta Busnelli en el Camarín de las Musas es off no me interesa, yo sé que es una actriz que está haciendo un espectáculo en un determinado lugar. Me interesa el producto que está haciendo, nada más. Ahí se empieza a mezclar todo. Nosotros hacemos de todo, podemos hacer teatro comercial si da, hacemos teatro alternativo o teatro off, dependiendo de la obra que sea. Muchas veces se dice que lo comercial es una mala palabra. ¿Por qué? Todo el mundo quiere comer, pero en el momento en que tenés la oportunidad económica se ve como algo peyorativo. Está esa parte romántica de la actividad que para mí sirve sólo en un sentido estético. Lo romántico sirve para tomar postura, pero no necesariamente para accionar. (ídem)

Molina trae a la superficie la cuestión del dinero. Como lo marcara anteriormente Martin Wolff, dentro de la escena independiente existía cierto prejuicio en relación a este tema. Una pregunta que se instala en medio de este debate sobre que es alternativo o independiente es si artistas de la escena independiente que trabajan en el teatro comercial o en la televisión, estéticamente hablando, se están vendiendo. Para el actor Luis Machín,

En la época del teatro independiente estaba el cuco del teatro comercial y el de la TV: los que entraban ahí, se habían vendido o no eran buenos, porque los verdaderos están en el teatro y los más verdaderos, en el San Martín. El tiempo fue decantando eso porque espectadores y actores nos dimos cuenta de que muchas veces vimos pésimos actores y pésimas obras en el San Martín y cosas muy buenas y efectivas en la tele o el teatro comercial (González, “No se banca más”).

Szchumacher añade que la discusión de televisión sí o televisión no era más propia de los años ‘60, cuando aún había una fuerte influencia del teatro independiente. “Hoy por hoy creo que es una discusión falsa porque todo el mundo castinea” (Durán, “Actores”). La actriz Paola Barrientos, quien afirmara en algún momento que “nunca iba a hacer teatro y tele juntos” (Yaccar, “El éxito”), ofrece su mirada sobre el tema: “Uno se arriesga y prueba. Estuvo buenísimo haber dicho que no en su momento y hacerlo ahora. La tv es un lugar muy codiciado. Es infernal lo que provoca, su

capacidad de llegada. Es de esas armas brutales que pueden ser bien o mal usadas.

Eso sí: yo puedo decidir cuánto participar de eso” (ídem). Con respecto al teatro comercial, Barrientos observa que “muchas veces lo que motiva el trabajo en el teatro comercial es la codicia de los productores, los actores, los directores y las salas. Poco tiene que ver eso con el teatro, lo cual no significa que yo no pueda acceder a eso y ver si puedo intentar un trabajo que me resulte satisfactorio (ídem)”. El actor Osmar Núñez, quien ha trabajado en los tres circuitos, así como también en cine y televisión, afirma:

Creo que hay gente que decide quedarse en ese ámbito y me parece fantástico. Mi decisión de vida no tuvo nunca que ver con el *off* o con el *on*, con la tele o el teatro. Yo decidí ser actor, y actor se es en cualquier lado. A mí me das la revista *Gente* o la guía telefónica y te la actúo. Por supuesto que en trabajos que me interesen. Sí decidí que quiero ser un actor respetado y eso sólo se consigue eligiendo bien los lugares en los que estás. (Durán, “El actor y el público”).

Núñez reivindica, ante todo, el lugar del actor que vive de su trabajo independientemente del gusto de los otros:

Una vez, mientras filmaba *El custodio*, me reprocharon que había estado en la película de Bandana. ¿Y qué tiene de malo? Y no lo tengo oculto porque en esa película la pasé fantástico y me trataron como si fuera De Niro. Además no tenía un mango, ese es mi laburo y fue una película popular para adolescentes súper bien contada y filmada. Gandolfo nos decía: “así tengas que hacer una tira televisiva o una publicidad, nunca se olviden de ser actores” (ídem).

Machín sugiere que

Hay quienes no les interesa lo comercial pero también hay actores y directores que quisieran hacer algo más comercial y no les sale. Entonces se paran en la vereda donde pueden tirar piedras y decir cosas pero les gustaría que algún día les entrara algún dinero. Las posibilidades expresivas se encuentran en los diferentes lenguajes y hay que saber aprovecharlas sin hacerse cruces ni pensar que se le vendió el alma al diablo. Y si la incursión de actores esencialmente teatrales en la televisión resulta atractivo y conmovedor, o provoca curiosidad en la gente de ver cosas a las que no está acostumbrada, enhorabuena”. (González, “No se banca más”)

Y Núñez concluye: “La gente me reconoce por mi trabajo, no saben ni cómo me llamo y a mí lo que más me gusta es eso, que me reconozcan por mi laburo, no por cómo me llamo o si soy famoso por la carita. ¿Qué es un nombre? Diría Shakespeare. Lo importante es lo otro” (Russo). Ricardo Bartis, sin duda uno de los referentes porteños del teatro independiente, ofrece una mirada, sino más pesimista, al menos más desconfiada de estos cruces.

En los últimos tiempos, un sector muy importante, en especial de la dirección del teatro alternativo, off, viró hacia el comercial. He leído a Veronese diciendo que para él es más o menos lo mismo lo que hace con Guillermo Francella y Alfredo Alcón que sus versiones sobre Ibsen. Y no es lo mismo. Es una especie de declaración culpógena de alguien que tiene que dar cuenta de un movimiento, al menos, contradictorio. Lo que está en juego es el placer de dirigir a un actor como Alcón, pero además debe ser la plata. No me parece nada mal, pero hay una diferencia fundamental porque en el otro caso, el motor no es el dinero. Pareciera que se agotan la hipótesis de tener una relación particular con el público y el placer estrictamente artístico (...) lo que hay que reconocer es que hay dos campos diferentes. (Santillán, “Cuando no hay fiesta”)

Para Bartis, al menos de lo que se puede deducir de sus entrevistas y exposiciones públicas, la fusión entre las distintas escenas no ha producido sino efectos negativos.

En otra entrevista, consultado sobre ciertas características del teatro de Buenos Aires, vuelve sobre el tema:

Estos últimos años, hubo un éxodo excesivo de directores venidos del teatro experimental, hacia el teatro comercial o el teatro oficial. Habría preferido verlos tomar vacaciones. Antes, había una separación franca entre el alternativo y el comercial, ahora muchos directores venidos del experimental hacen teatro comercial y es natural porque son ellos los capaces de llevar gente al teatro. No hago un comentario moral, compruebo. Pero esto no es bueno para el teatro alternativo porque comienza a perder su dimensión mitológica. Y aunque esta dimensión siempre no era justificada, tenía algo positivo lo que impulsaba voluntades de fundar otra cosa, donde lo comercial estaría ausente. (Perrier)

A mediados de 2011, el INT (Instituto Nacional del Teatro) organizó una mesa denominada “Modelos de gestión y producción del teatro”. En dicha mesa

coincidieron Rubens Correa, director del Teatro Cervantes (circuito oficial); Sebastián Blutrach, productor teatral y a cargo del Teatro Metropolitan (sito en la Avenida Corrientes y parte del circuito comercial) y Roberto Castro, actor, director y docente de El Portón de Sánchez. La idea era ver de qué manera, o no, los tres circuitos teatrales de la ciudad dialogaban entre sí. Para María Daniela Yaccar, la cronista del diario *Página 12* que cubrió el encuentro y quien también se ocupó en otros artículos publicados en el mismo diario de cuestiones vinculadas al circuito alternativo, “la “sinergia” fue el eje de la charla. No prendió en todos los presentes: hubo murmullos y comentarios finales, y hasta alguna pregunta, que destilaban cierto desencanto. Es que todavía hay quienes insisten en remarcar la frontera. De todos modos, Correa, Blutrach y Castro no escatimaron en argumentos para plantearla como una fantasía” (Yaccar, “Las fronteras”). La cronista utiliza el concepto de frontera y sugiere, en sintonía con los participantes de la mesa, que esta frontera no es sino la percepción de algún sector de la escena independiente que no está del todo convencido que las fronteras sean un mero invento. Según Correa, “el teatro alternativo produce con el comercial” (idem). Blutrach, por su parte, remarcó: “Somos todos los mismos” (idem), mientras que Castro subrayó la importancia del creador más allá del escenario en el que se desempeñe. Siguiendo el artículo, Blutrach se autodefinió como el mejor ejemplo de la sinergia ya que su trabajo está presente en los tres circuitos. Cuando alguien del público le preguntó porque decía que todo es lo mismo si en la calle Corrientes se venden entradas a \$ 120 (unos 40\$ dólares), Blutrach respondió que ““el teatro no es masivo” y que, en muchos casos, quienes pagan 30 pesos para ingresar a una pequeña sala son los mismos que pagan 120 para ver una obra en el Metropolitan. Sin embargo, concedió que “el precio puede influir en el tipo de público”” (idem). Castro, por su parte, destacó que el circuito alternativo “es el ámbito en el cual se

producen estéticas nuevas. Además, el teatro oficial y el comercial se está proveyendo de lo que produce el independiente”. La sinergia, en la que los tres participantes parecen haber coincidido, arroja una serie de ventajas. Por ejemplo, que títulos de Tennessee Williams o Arthur Miller empiecen a arribar al teatro comercial, cuando antes sólo se encontraban en los teatros oficiales. Por otro lado, “la inserción de actores no es ya tan traumática” (ídem), añadieron. Finalmente Correa concluyó que “el modelo de antagonismo entre el teatro comercial y el alternativo no triunfó, porque el teatro independiente creció. Y cuando crecés, tenés que dejar de ser un nene. Tenés que cambiar el chip” (ídem). Para Bartis, el hecho que las fronteras entre el teatro alternativo y el comercial estén difuminadas constituye una marca de época.

Es algo que diluye todo compromiso, creencia, valor. Porque si no creés, no podés hacer nada. Si creés mucho sos un zonzo en este país, pero si no creés nada también lo sos. El peligro que hay en el teatro es que si el teatro no tiene una pasión afirmativa, hace un teatro lánguido. En los últimos años hubo un bajón muy grande en la escena alternativa, también en el valor de pertenecer a ese territorio. Que es un lugar de tránsito para las grandes ligas. Hay varias personas que contribuyeron a eso: Tolcachir, Daulte, Tantanian, Veronese. Esto ni ha “profesionalizado” al off, con mayor organización técnica; ni el comercial se ha poetizado de las experiencias del off. Al revés, ha nivelado para abajo. (Santillán, “Cuando no hay fiesta”)

Alejandro Tantanian, mencionado por Bartis en el comentario anterior, recoge el guante y responde:

En principio, creo que las instancias de profesionalización entendida como lograr que a uno le paguen por el trabajo que hace para poder vivir dignamente –y no porque el teatro independiente no sea profesional sino que hablo en términos de vi-vir– es muy difícil, si uno se restringe sólo al teatro independiente. Y si no tenés la posibilidad de tener tu espacio o una escuela con un montón de alumnos que te permita generar ingresos. Personalmente, yo lo viví con Los sensuales. Si bien era un elenco con trayectoria en el circuito independiente, muchos teníamos que hacer otros trabajos. Entonces, el sistema es de una gran perversión. Quién puede decir “Te ensuciás las manos” Creo que el teatro comercial es un espacio donde uno puede profesionalizarse en el sentido económico. En mi caso, sería un medio para poder producir mis cosas de manera más independiente, sin depender de subsidio mínimos. (Jaroslavsky)

El encuentro ocurrido en esta mesa organizada por el INT abre la puerta a un debate mucho más profundo y cuidadoso sobre algunas cuestiones. En principio cabe preguntarse si esta sensación de “sinergia” es algo compartido en la comunidad teatral. En segundo lugar, ¿son todos los circuitos, y por ende, los teatristas que los componen, lo mismo? En tanto creadores y desde un punto de vista genérico, se podría decir que sí, que todos los teatristas pertenecen a un grupo de gente que comparten más o menos los mismos intereses en la singularidad de cada grupo y de cada sala. ¿Pero es todo lo mismo? Los textos de dramaturgos extranjeros que llegan a los teatros comerciales, ¿no pasan por el peaje de los derechos de autor y sus “guardianes” locales? Y estos “guardianes”, que cuentan con los recursos para haber acaparado gran parte de los textos de los autores extranjeros más importantes, ¿son representativos del teatro independiente? ¿O acaso del oficial? ¿O son simplemente intermediarios cuya función principal es monopolizar cierto sector del mercado teatral y moverse a conveniencia propia? Ahora bien, dicho esto, se instala la pregunta del cómo. ¿Todo es válido bajo el paraguas de lo “alternativo”? El mote de alternativo ¿supone una licencia para hacer lo que sea sin prestar atención muchas veces a aspectos básicos relacionados a cuestiones como la adecuación mínima de un lugar para recibir espectadores o incluso, y sin ánimo de instalar la categorización de “buen teatro” o “mal teatro” que tanto daño ha causado y continúa causando al teatro, a la preparación del actor? ¿O subestimando el trabajo de las generaciones y los maestros de teatro anteriores? ¿Es lícito decir que porque los subsidios son escuetos y el Estado no colabora con gran número de iniciativas teatrales, entonces estamos destinados a ver un teatro chato, de pocas luces y poca renovación? Como se podrá observar, cada una de las aristas de este debate arroja una importante cantidad de preguntas sobre una escena en constante movilidad y transformación, en donde los territorios dialogan

entre sí, se contaminan, se influyen, dando lugar a nuevas poéticas, nuevos lenguajes y nuevas estéticas.

La tercera cuestión gira en torno a la estética. Cuando se piensa en el teatro *off* o alternativo ¿Cuál es, o cuáles son, las estéticas que caracterizan a dicho teatro? ¿Se puede pensar en elementos comunes a la mayoría de las producciones o no necesariamente? ¿Existe una “estética del *off*” que diferencie a este teatro del resto de la producción teatral local? ¿Se puede hablar de un “teatro *off* o alternativo argentino”, como si fuera una marca registrada o un estilo de teatro particular o incluso una categoría de estudio? ¿Se pueden pensar las condiciones de producción del teatro alternativo y la particularidad de sus salas como variables generadoras de estética y de cierta dramaturgia en particular? ¿En cuánto influyen los modos de producción? Juan José Santillán propone como acercamiento a la cuestión ver como se planea una producción, quienes están involucrados y cuáles son los tiempos de trabajo. Sin embargo, resalta que hay espacios que ocupan un lugar intermedio porque, aun bajo el mote de teatro o sala independiente, operan con procedimientos muy similares al del teatro comercial, como sería el caso del Camarín de las Musas o Timbre 4, que trabajan, en el caso de este último específicamente, con festivales del exterior, coproducciones y subsidios para la promoción y la venta de entradas. Santillán cita el ejemplo del trabajo de Daniel Veronese en el Teatro San Martín, quien consideraba que mientras que la estética de sus obras no se viera afectada por el cambio de lugar, el cambio de espacio no suponía un conflicto. Rubén Szychmacher, director teatral a cargo del Teatro ElKafka, marca diferencias entre los circuitos y pone en relieve el tema de la “pobreza”, un aspecto en el que vale la pena ahondar:

No es lo mismo el circuito comercial, el amateur o comunitario, el oficial y el alternativo. Uno puede transitar distintos lugares pero no sos el mismo porque son modos de producción diferentes, no son los mismos públicos, el tipo de producto no puede ser igual porque el campo de la expectativa es diferente.

Hay momentos en que el teatro comercial es mejor que el alternativo porque necesita mantener cierto nivel de calidad. Y el teatro off se declara pobre, se desresponsabiliza y se queda catatónico en su pobreza sin pensar que al espectador eso no le importa porque sólo requiere lo justo, ni más ni menos (González, “Esta obra”).

Una preocupación común en la que la mayoría de los teatristas parecen coincidir gira en torno a los pocos recursos disponibles para la producción. En muchos casos, es esta misma ausencia de recursos la que opera como elemento inspirador y motor para agilizar la agudeza y el ingenio que, en muchos casos, resultan en sólidas puestas en escena, dueñas de una particular estética “pobre” que, a diferencia de lo propuesto por Grotowski en su Teatro Laboratorio, no alude simplemente al proceso de creación y sí a las condiciones de producción. Esta estética pobre parece haberse convertido, para muchos, en marca registrada del teatro argentino y es justamente este tipo de estética una de las más ponderadas, y por ende más solicitadas, en gran parte de los festivales internacionales de teatro cuando a la hora de ver teatro argentino se trata. En un interesante ensayo publicado en el número 32 de la revista *Funámbulos*, Federico Irazábal hace referencia a un pasaje de la obra *El pasado es un animal grotesco*, de Mariano Pensotti. En uno de los pasajes de la obra, uno de los personajes, Mario, que sueña con la recuperación de un cine “peronista” e ideológico, termina en un yate en el Mediterráneo “garchando con unas productoras alemanas que se enamoran de la genialidad rústica y primitiva de Latinoamérica” (Irazábal, “Un teatro”). Para Irazábal,

si bien de lo que se habla es de cine (la excusa es Cannes, aunque podría ser también la Berlinale), esto está siendo dicho en una obra de teatro. Desde aquí, el país de origen de las productoras enamoradas de la pobreza latinoamericana no es casual y mucho menos gratuito. Porque Alemania (y más puntualmente Berlín) construyó una imagen del teatro argentino; compraron esa imagen, la moldearon y la perfeccionaron con diversas estrategias tales como coproducciones y festivales. Y esa estetización y mercantilización de la pobreza que en parte hizo “el nuevo cine argentino”, en el teatro no tiene tanto

que ver con la línea argumental como con el aparato escénico y el dispositivo: un teatro hecho de pobreza para hablar de la clase media en su caída. (ídem)

Este teatro “necesitado”, un poco decadente, superpoblado de nuevos actores y actrices, quienes parecen moverse exclusivamente por amor al arte, parece haber dado sus frutos a la hora de ocupar espacios en las grillas de los festivales internacionales. Según Irazábal, los años ‘90 fueron el período en que los creadores locales alcanzaron el punto máximo en materia estética y calidad y dieron al teatro porteño “el estatuto de universal” (ídem). Muchos festivales internacionales se disputaban las obras, llegando incluso muchos de ellos a producirlas junto con los grupos como fue el caso de Timbre 4 con la producción de *Tercer Cuerpo* y *El viento en un violín*, si bien el caso emblemático fue El Periférico de los Objetos, grupo dirigido por Daniel Veronese. Esta “internacionalización” de la carrera de algunos creadores comenzó a crear un raro fenómeno, mezcla de copia o emulación y cierto agotamiento estético. Se instaló cierta certeza, o creencia, que “si gusta afuera debe ser bueno”. Y a partir de allí comenzaron a proliferar una serie de propuestas vinculadas estética y espacialmente con una conciencia *a priori* de que construir un espectáculo “viajable”, que tuviera movilidad, era lo que convenía. La opción de viajar y lograr ingresos impensados para el teatro local era la ruedita que impulsaba a muchos creadores a dar luz a nuevas propuestas pensadas más para un mercado extranjero que para el público local. Esto no desmerece la calidad de muchas de estas propuestas pero sí marcó una tendencia en la escena alternativa. Irazábal se pregunta cuál es la diferencia, mirado esto desde una perspectiva “de viaje”, entre la puesta de Daniel Veronese, *Mujeres soñaron caballos* y *Los Mansos*, de Alejandro Tantanian. Y se responde:

Que la primera es adaptable a cualquier ámbito más o menos convencional de un teatro, galpón o espacio determinado, mientras que la segunda sólo podía ser montada en una sala como era aquella del primer piso de El camarín de las

musas. Así, a partir de ese momento a quienes consumimos teatro en Buenos Aires nos cuesta comprender el concepto de temporada, puesto que las obras suben y bajan de cartel arbitrariamente, así como se las suspende por uno o dos fines de semana, puesto que quien verdaderamente marca la agenda es la institución legitimante (y productora). (ídem)

Luis Machín, quien fuera parte del elenco del Sportivo Teatral en *El pecado que no se puede nombrar*, obra que se presentó en numerosos festivales internacionales, reflexiona sobre los pro y los contra de haber podido viajar:

Se diluyó lo genuino porque algunos directores empezaron a producir para los festivales, empezaron a coproducir, elencos mixtos, fondos extranjeros, etc., lo que llevó a cierta pasteurización y a la aparición de condimentos más industriales como fechas de estreno, debutar en un lugar que no es el propio, generar un lenguaje que no es el rioplatense, y la aparición de actores con estilo de actuación más europeo. A grandes rasgos, creo que se lavaron las expresividades de los actores argentinos que se caracterizan por niveles de expresión estallados. (González, “No se banca más”)

Claro está que no se puede englobar toda la producción estética del teatro independiente en este teatro de la necesidad y austero en recursos. Pero sí se puede observar como muchas de las variables socio-políticas y culturales, algunas agravadas profundamente por la crisis, operaron como catalizadores que encontraron en el teatro, y especialmente en la escena independiente, una serie de reacciones ricas en recursos creativos y nuevos modelos de gestión. Uno de esos fenómenos es el fenómeno de las casas devenidas en teatros. Y las preguntas que necesariamente surgen tienen que ver con cómo fue el proceso para que esas casas hayan devenido en espacios teatrales, qué fue lo que motivó ese cambio, como se crea, cómo el espacio determina la creación de una obra, la relación entre el espacio y la dramaturgia, etc... Martín Wolff sostiene que para pensar en cierta estética en el teatro, hay que tomar en cuenta cierto paradigma creado a la hora de mirar. “Estamos muy atravesados por esas salas donde veíamos Chejov (...) en la Coronado” (Entrevista

personal).²⁹ Para Wolff, aunque el teatro oficial no sea un lugar donde se piensa al teatro como lenguaje, los espacios de ese teatro aún son paradigmáticos y siguen siendo espacios que de algún modo, continúan “representando” al teatro. La aparición del fenómeno de las casas como teatro obedece, según su mirada, a cierta necesidad de trabajar en espacios más pequeños y contenedores y de recuperar un teatro de cámara que estaba medio fuera de circuito.

En el fondo tiene que ver con que los teatros están contruidos de ciertas maneras y no todas las obras están escritas o son acordes para ciertos espacios. Porque, pensando objetivamente, me parece básico tener claro que si vos estás en una sala oficial de cámara bien equipada es mejor que estar en una casa chorizo luchando con lo que luchamos siempre. Me parece tonto no tenerlo claro. (Entrevista personal)

Sin embargo establece una diferencia entre aquellos creadores cuyas salas forman parte de una decisión estética en donde el espacio es pensado como una herramienta de lenguaje y los que escogen espacios porque “es lo que había”. En relación a este tema, Luis Cano, director teatral y docente, observa que “los edificios determinan totalmente qué es lo que se puede hacer ahí. Una obra contemporánea tendría que plantearse las dificultades de encontrarse con una sala que no tenía pensada esa obra” (Soto).

Con la aparición de espacios de este tipo, se comenzó a generar cierta mística alrededor de ellos, lo que a su vez suscitó un notable interés por gran parte de un público teatral porteño ávido de nuevas experiencias. La expectativa de poder ser parte de una experiencia teatral en lugares no convencionales se transformaba en una opción estimulante y, en cierta medida, transgresora a la convención. En su mayoría, estos espacios son viviendas en las cuales alguno de los ambientes, sino todos, se transformaron en salas de teatro. Salas con capacidad limitada, con una cantidad de

²⁹Wolff se refiere a la sala Martín Coronado del Complejo Teatral Buenos Aires.

recursos técnicos limitados y, frecuentemente, en condiciones edilicias desfavorables y fuera de los estándares municipales permitidos. Este interés por parte no sólo ya del público de teatro, sino también de creadores que veían en esas salas espacios vírgenes que les ofrecían grandes posibilidades de experimentación, y que al mismo tiempo mantenían cierta distancia con la lógica del mercado, se tradujo en una proliferación de nuevos espacios que tendría efectos transformadores. De vivienda personal a ser sala experimental, y de sala experimental a ser parte del circuito off de teatro, con una abultada cartelera. Esta es la dirección que muchos lugares fueron tomando en vista de la gran demanda por parte de creadores y público. “A mí me interesaba la posibilidad de poder pasarme todo un día ensayando en un lugar, ir probando cosas sin la presión de los lugares más convencionales. Eso era fabuloso. Ahora vas a lugares y ya hay un chorizo de obras y no es lo mismo” (Entrevista personal), protesta Wolff. “Yo me banqué siempre las condiciones en las que había que trabajar por la posibilidad de poder experimentar algo. Ahora si ya no puedo hacerlo, no lo hago. Para eso me voy a una sala más convencional” (idem), agrega. Y esgrime cierta crítica a los dueños de espacios que los ven como como un negocio y que con tal de que le pongan un cartelito y poder figurar un poco más, arriesgan la credibilidad del lugar.

En algunas de las salas que he estado me he ido por eso. La sala se plantea como un lugar de experimentación hasta que se llenan de espectáculos y dejan de serlo. Eso pone en evidencia que no es cierto esto de abrir salas solo para experimentar. Cuando se dan cuenta que no van a ganar plata la cierran. Terminó el cuentito. Se hace muy complejo hacer un trabajo real de indagación del espacio cuando una sala comienza a posicionarse bien. Lo que está bueno es aprovechar los momentos cuando los espacios aún no saben para donde van a ir. Hay que agarrarlos ahí donde hay mucha libertad para hacer lo que se te ocurra. (idem)

Finalmente, Wolff sostiene que los únicos espacios experimentales que se mantienen son aquellos donde hay un director o un grupo asociado a esos espacios

y donde no se espera un rédito comercial; y que para entender por qué se abren salas más experimentales pensando que estas darán ganancias sustanciales, hay que tomar en cuenta desde cuestiones narcisistas, como querer tener una sala propia, hasta un desconocimiento sobre cómo funciona una sala. “No creo que sea malicioso. Creen que van a vivir de una sala. Digo, tal vez la sala le da un beneficio pero lo que cuenta es el director plantado en el campo teatral. La mayoría vive viendo cómo hacer, poniendo plata del bolsillo. La mayoría vivimos de dar clase” (ídem). Y cita el caso de Bartis y el Sportivo Teatral como caso excepcional de un espacio que cuenta con un fuerte prestigio dentro de la escena alternativa por cierta coherencia en cuestiones estéticas y de funcionamiento. En lo que a la relación entre espacios nuevos y docencia se refiere, es notable la apertura de una importante cantidad de espacios creados por teatristas cuya labor docente constituye la fuente de financiación de los mismos. Mauricio Kartún, conjuntamente con su labor de dramaturgo, docente y director teatral, es dueño de algunos estudios destinados, entre otras cosas, al estudio de la dramaturgia. Kartún considera que la gran abundancia de estudiantes de teatro genera un fenómeno autolimentado, en el que en cada barrio hay por lo menos un estudio de teatro “donde ir a probar”, a precios muy accesibles y con buena calidad. “Esta especie de desmesurada comunidad de estudiantes de teatro necesita un lugar donde expresarse; esta expresión encontró un lugar en los propios estudios que se han transformado en principio en salas, a veces improvisadas, a veces más equipadas con lo esencial, pero permite que se hagan puestas” (Entrevista personal). Al igual que Wolff, Kartún destaca la figura de Bartis y el Sportivo Teatral como lugar emblemático del teatro independiente en la medida en que el prestigio y la trayectoria del espacio, sumado al trabajo del director, le imprimieron al Sportivo

una identidad que es la que le permite sostenerse y continuar generando propuestas interesantes. Y concluye:

Tener un estudio es tener un lugar de ensayo y también, por qué no, transformar ese lugar de ensayo en un teatro para 30 personas. Es un formato posible. Estrenás en un lugar de 30 y te va bien y por ahí tenés la chance de que algún programador internacional te vea y te lleve y obtener rentabilidad por ese lado. Hay mucha gente que labura así. No gana un mango en la temporada pero labura para ver si el espectáculo puede salir y ser rentable afuera. (Entrevista personal)

Szchumacher no cree que la proliferación de salas haya tenido que ver con una cuestión de volumen de producción tanto como con una necesidad laboral.

Son lugares para dar clases, pequeñas pymes que devienen en salas. Casi todos, y me incluyo, damos clases en las salas, aunque el tema es cómo balancear las dos actividades. Por eso, en general, no hay preocupación por el público, porque es un público de alumnos, que no es anónimo. El teatro alternativo de Buenos Aires le tiene miedo al extraño, a los que no conoce. (González, “Esta obra”)

Esta particular mirada sobre el funcionamiento de muchas salas remite a la pregunta si los creadores que trabajan en ese formato de sala de clases\sala de ensayo\teatro, escriben o crean en sintonía de lo que proponía Irazábal en relación a las obras “viajeras”; es decir, producciones creadas con un criterio que tiene en cuenta desde un inicio la potencial movilidad de la obra. Para Kartún éste no es el caso. No cree que los dramaturgos escriban para eso. Sin embargo admite, al igual que Wolff, que estos espacios nuevos son, en muchos casos, medios para otros objetivos. Wolff agrega “que mucha gente está en lo independiente porque lo usan como escalón para pasar a otros tipos de teatro donde lo industrial o comercial los pueda contener” (Entrevista personal). Para Ana Durán y Ruben Szchumacher este cruce de circuitos generó algunos fenómenos muy interesantes desde el momento en que muchos artistas que se formaron en los ‘80 y los ‘90 están llevando a la televisión, al cine y al teatro comercial, las estéticas aprendidas durante sus períodos de formación, transformando

de cierto modo la predilección por el realismo tradicional por un gusto más acentuado en la parodia. Ejemplo de esto fueron producciones como *Montecristo*, *Sos mi vida* o *Los Fabulosos Pells* donde aparecían todos actores del *off*.

En la captura que hicieron los medios de comunicación o la industria cultural de este tipo de cosas, demuestran que estos sistemas han sido muy eficaces y funcionales para la industria cultural porque le aportaron el tipo de actuación para el nuevo producto que se necesitaba. Nada más eficaz que un actor del Sportivo Teatral para un programa de Pol-ka (productora televisiva). La industria empieza a necesitar de esas estéticas para generar un producto distinto no en términos artísticos sino comerciales. (Spinetta)

En el mismo sentido, Durán afirma que “la gente sigue caminos validados. A ver si sobresalgo y Veronese me elije como actor y así ya tengo las giras y de ahí puedo saltar a la tele. La tele, el teatro comercial o viajar por festivales es a lo que apunta mucha gente” (Entrevista personal). Szychmacher sigue la misma línea de Durán y nota la dificultad de las nuevas generaciones de plantear su obra como diversa:

El mercado o la academia y el mercadito chino que es el teatro, convalidan rápidamente a algunos artistas y los dejan instalados en este lugar. Por eso en momentos como éste en los que confrontarse implica quedarse afuera, inevitablemente las nuevas generaciones imitan a las anteriores. Claudio Tolcachir no hace algo diferente de lo que hace Daniel Veronese, y se llevan 20 años de experiencia. Porque hacer la ruptura es verdaderamente dificultoso. La inseguridad no es sólo que te roben las zapatillas y la campera, es un fenómeno de la actualidad con lo cual salir a pelearla por la propia no es algo interesante porque total... para qué. La sociedad no convalida la aventura, la búsqueda, el descubrimiento. Al contrario, se posiciona sobre eso que ya está establecido. (Durán, “Una escena boba”)

Kartún sostiene que el teatro no necesariamente es un escalón para llegar a otros lados y sí un coto de caza.

La tv viene a buscar al teatro y no al revés. En mis obras ha pasado eso. Esta sensación de la televisión que viene y dice: Uy mirá, mirá lo que hay ahí!!! ...tirale, tirale que me lo llevo. Uy le di...llevátelo...che pero mirá que lo estás sacando del lugar donde vive, de la selva, del bosque...El tipo viene del teatro independiente, tiene todo un futuro...sí, tiene todo un futuro pero cuando yo le muestre la teca vas a ver cómo viene a comer de mi mano...y esos son los actores que pasan a la tele y no vuelven o intentan volver y no pueden. (Entrevista personal)

Se refiere también a directores de la escena independiente que son “tomados por un sistema industrial de producción los lima” y explica el fenómeno de lo que ocurre cuando el circuito comercial absorbe al independiente.³⁰

Lo que ese teatro consigue es que ese creador pone su habilidad y su oficio, pero lo que no puede poner es su creatividad profunda, lo que no puede poner es su poética, puede poner su creatividad en general, pero nunca la profunda, porque la profunda es configuradora de forma y la forma de un creador independiente no se vende a 130 mangos la entrada. Nadie está dispuesto a pagar eso por esas otras poéticas que son provocadoras, experimentales, generadoras de nuevas convenciones; que obligan al espectador a cierta acción menos digestiva que la que le proponen las grandes salas, que los obligan a ponerse en contacto con espacios que no son cómodos como el de las grandes salas, que los obligan a enfrentar convenciones escenográficas que no son las sorprendentes que ofrecen las grandes producciones. Ese espectador no está dispuesto a esa nueva poética. Y el dueño de una gran sala no está dispuesto a arriesgar ese espacio en nuevas poéticas. (Entrevista personal)

Para Szychmacher, el problema no parece ser la incidencia de la industria en la escena alternativa y sí la falta de debate dentro de la propia comunidad teatral.

Para ser justo con el teatro, tengo la sensación que no fue la televisión la que vació el *off*. Creo que la tele es “viva” y económica. La industria captura sin dar nada a cambio: consigue mano de obra calificada y por dos mangos. Y no hubo una reflexión al respecto en el *off*, en relación a que los alumnos de los estudios son la materia prima de esa industria. La publicidad también es más sagaz: fijate quiénes hacen las publicidades más graciosas y siempre son actores del *off* porque las castineras saben dónde buscar. El problema es que el teatro no pensó en todo esto (...) porque está estancado y al repetirse se quedó sin teatro y no reflexionó acerca de su propio procedimiento. Es un poco el proceso de los saineteros de 1910, que se repitieron hasta el cansancio hasta que surgió el teatro independiente como una estructura diferente, porque en el teatro sainetero, en los años 30 seguían llenándose las salas pero ya era todo lo mismo. (Durán, “Actores”)

Con respecto a la estética del teatro alternativo, Szychmacher critica cierta postura “ombliguita” por parte de algunos creadores y sostiene que hoy en día no se piensa para quién se hace teatro y ello hace que las obras, al no tomar en cuenta al público,

³⁰Kartún alude a un sistema producción en serie, cuyo objetivo primordial es cubrir la capacidad de las salas durante un tiempo determinado, que termina limitando al creador en su poética.

no trasciendan. ”Se hace teatro, y no lo digo irónicamente, para la cantidad de contactos que una persona tiene en su celular y en el Facebook. No hay idea de traspasar eso” (González, “Esta obra”). Para el director, un tema importante, abordado en el capítulo 4, es la ausencia de nuevos referentes en el teatro, la dificultad del parricidio artístico, de remplazarlos, renovar y reformular los lenguajes. En relación a los cruces estéticos, su mirada no es muy optimista:

Lo que sucede es que como se rompió el famoso paradigma de lo nuevo y lo viejo, es muy difícil ubicarnos. Ahí aparece un chiste que suelo hacer: “Hagamos un espectáculo de vanguardia... ¿y cómo sería eso? Usando telón”. Porque en tiempos de la posmodernidad un telón puede ser un acto vanguardista frente a la hegemonía de espectáculos “sin marco”. Creo que hay tanta profusión de espectáculos porque el medio teatral no regula sino avala. Entonces las obras parecen inconclusas, como si los creadores pensarán que no tienen que darles un cierre. (Durán, “Actores”)

Martin Marcou, por su parte, piensa que el teatro alternativo no tiene una estética determinada desde el momento que está atravesado por un gran número de variables. Admite que en el off hay condiciones en materia de producción que son similares. “Generalmente se trabaja con cero producción o escaso dinero pero como somos tantos haciendo teatro, que además somos distintitos entre nosotros, es imposible que las estéticas se reproduzcan de la misma forma”. Y concluye:

Creo que no se puede unificar "esta es la estética del teatro independiente" porque la gente va cambiando y va teniendo necesidades distintas. Uno puede tener una impronta personal, un sello, pero al menos en mi caso, me interesa desarrollarme y crecer; voy aprendiendo sobre la marcha muchas cuestiones y tengo distintas formas de manifestarme a medida que voy concibiendo el mundo que me rodea. (Fernández Tojo)

Para Luis Cano, el hecho que nuevas generaciones de actores y directores del medio, como él lo denomina, “amateur”, se formen produciendo en y para este tipo de espacios, es problemático. “Estas nuevas salas son casas antiguas, rincones que nunca habían pensado en el teatro, sino en la vida doméstica. Si hay actores que sólo

hicieron experiencias en las salas del teatro amateur, hay características casi técnicas como actor que casi no tuvo que poner en disposición”. Cano utiliza el mote de amateur

porque las condiciones necesarias para participar de ese circuito no son haber logrado niveles de profesionalización. Esto que estoy diciendo es absolutamente antipático, pero yo creo que es así. Y otro motivo con el que yo me identifico es que uno realmente lo hace con amor. Pero no por eso me quiero hacer el distraído, porque no es la panacea ese circuito. Y señalarlo como amateur es un modo de ponerlo en evidencia. Por un lado, por las condiciones de miseria que se intentan imponer, y por otro, porque es un lugar donde todavía no discutimos con rigor cómo hacemos teatro. (Soto)

Szchumacher también coincide en la utilización del término “amateur” para describir muchas producciones de la escena alternativa:

Creo que gran parte de la producción del teatro que vemos hoy es amateur, no es artística. Yo le llamaría “los amores que matan” porque el amateurismo está matando el arte. También creo que este fenómeno que se inició en los 80 de pseudodemocratización del arte, desplazó lo artístico. Apareció mucha gente en busca de placer: los estudios de teatro se llenaron de esa gente. No buscaban conocer una técnica para desarrollar un arte. Y de alguna manera, las técnicas empezaron a adaptarse a esa necesidad de placer porque a la menor dificultad la gente salía corriendo. El foco de quien hace teatro amateur es el auto placer: si la pasa bien, el teatro está bien y si no, está mal. Un artista es al revés: no importa cómo la pasó sino llegar a la realización de la obra. Qué le pasa al artista no es un problema para un artista. (Durán, “Actores”)

Para Andrés Binetti y Paula López, directores del grupo “Teatro de los calderos”,

el teatro denominado independiente, que es el que nosotros hacemos, opera más en función del sentido y trabajamos con el riesgo. Desarrollamos una estética discursiva que se permite el equívoco y lo asume como parte de un proceso mayor, en este sentido el teatro se vuelve independiente, creo que esto es algo que no pasa en lo que se llama teatro profesional. Por otro lado, suponemos que el teatro amateur está más cerca del placer de los que lo hacen que del placer de los espectadores. El teatro amateur no pretende legitimarse, en cambio el teatro independiente sí. (Jaroslavsky)

Lola Arias aporta su mirada:

¿Profesional significa que está realizado por personas talentosas y que reciben un sueldo por su trabajo y amateur que está realizado por gente inexperta que hace arte por amor? Entonces yo creo que el teatro que hago es profesional y amateur al mismo tiempo. Profesional porque está hecho por artistas talentosos y experimentados, y amateur porque se hace por puro deseo y en los

tiempos libres que dejan los otros trabajos que cada uno tienen para poder ganar dinero. (ídem)

Finalmente, Gerardo Naumann observa: “Nosotros estamos en un lugar intermedio. Creo que el teatro que hacemos debería no sentir tanto esta contradicción entre 'la manera en cómo lo pensamos' y 'la manera en cómo lo hacemos'. Pero nuestro teatro pasa por esta contradicción. Ésa es su condición de producción hoy” (ídem).

El corrimiento de las fronteras entre los distintos circuitos teatrales de Buenos Aires presenta cierta dificultad a la hora de establecer o analizar con claridad el tema de la estética en la escena alternativa.

Ahora, una persona que un viernes puede ir a un teatro comercial, al otro día va a un espacio alternativo. Para el público es indiscriminado el tipo de salas. Actualmente, el territorio teatral alternativo está sobrepoblado y en esta lógica de producción, no se puede reflexionar sobre el objeto. Esta situación corresponde a una necesidad social, cultural y expresiva que es bienvenida, pero deja poco espacio para la investigación. Ahora podemos encontrar un sector que investiga, que busca reflexionar sobre el campo de la experiencia, sobre lo ideológico y otro que repite mecánicamente su oficio, que pueden hacer obras que están bien hechas, pero que no van a producir una modificación en el campo teatral. Aunque no quiero generalizar, no veo ahora una mirada crítica, una operación sobre la realidad. El teatro se fortalece cuando la expresión sobre la realidad es muy fuerte. (Méndez, “Argentina”)

Ana Durán señala que en décadas anteriores era más fácil orientarse en el mapa teatral de Buenos Aires en donde se tenía claro, en mayor o menor medida, quien era quién y quién hacía qué.³¹ Conjuntamente, el hecho que los actores tuvieran una formación integral les permitía un atractivo entrecruce de lenguajes que, según la periodista, hoy escasea. Durán también dirige el Programa Formación de Espectadores que se desarrolla en el Ministerio de Educación del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires y que tiene como objetivo acercar al teatro independiente, la danza y el cine a jóvenes y

³¹En este caso entiéndase mapa teatral no exclusivamente como un plano geográfico donde se ubican salas de teatro sino la escena teatral en su conjunto. Esto es, actores, directores, escenógrafos, etc...

adolescentes de las escuelas estatales del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.

Desde esa mirada pedagógica, observa:

El teatro es burgués y en Buenos Aires cada vez es más burgués, más elitista. Si lo veo desde Funámbulos, me encantan los lugares chiquitos. Pero desde la formación de espectadores, que llevan a chicos al teatro por primera vez, no quiero llevar a un chico de Lugano al teatro de Ajaka, que es un lugar donde hace frío, donde hay cables de tela, porque es un lugar muy precario. Yo creo que para un espectador como nosotros que tenemos la posibilidad de ir a un buen restaurante o de inclusive viajar es muy snob y maravilloso ir a lo de Ajaka, que nos hablen de política sentados en lugares mugrosos pero para el público que no tiene acceso y debería es jodido. (Entrevista personal)

Durán también critica a los que hacen teatro para pocos y no piensan en el teatro como actividad inclusora, como lo proponía Kartún, y coincide con Szychmacher en lo de la mirada “ombliquista” y con Wolff en que el teatro que no se compromete de algún modo, que se sitúa por fuera de toda ideología, es un teatro que no contribuye la creación de políticas públicas.

Hay una necesidad de buscar para adentro. Tiene que ver con un modo de producción pero también tiene que ver con un tipo de artista que se mira el ombligo. Yo hace años que vengo preguntando sobre el espectador y la mayoría responde que hace teatro para él y si al espectador le gusta mejor. Entonces esta enorme confusión que hay tiene que ver con que si yo hago teatro para mí, entonces no me agrupo con el otro, no pienso en políticas en común. Si yo hago teatro para mí y para los 40 que me vienen a ver, si desaparezo a quien le importa... Cuando se armó toda una red de teatro en calle en la post dictadura, con Alejandra Boero entre otros artistas, era un movimiento de gente de teatro que quería acercarse a la gente. Eso constituye una política pública más allá de que las autoridades me den o no bola. Si cada uno tiene en su casa su teatrillo y hace su cosa para sí mismo...(Entrevista personal)

Szychmacher agrega:

Creo que en este país, la gente ideologiza su teatro y su práctica, no puede ver el objeto. Es como si diera clases en un estudio pequeño porque es lo que tengo, y creyera que el teatro es pequeño y no hay teatros grandes. Por lo tanto, si voy a una sala grande mi tarea pierde valor. Yo escuché decir a algunos directores que no se puede hacer teatro en la sala Martín Coronado del San Martín, cuando en la realidad se vieron muchas buenas obras allí, pero pensadas de otra manera que en una sala pequeña. Es como decir que el cuento corto es mejor que la novela porque es larga. Es una cuestión de formatos diferentes y no de calidad artística. (Durán, “Actores”)

En relación a la estética del teatro alternativo, Durán percibe cierto acercamiento al naturalismo televisivo y también observa que varios actores y directores hicieron de ese realismo algo interesante a principios de la última década pero que actualmente el modelo está desgastado. Al mismo tiempo, destaca trabajos como el de Lola Arias desde el momento que “rompe con el naturalismo desde un lugar de verdades en la actuación, que es el biodrama. Yo hago de mí misma contando una historia. Esa fricción entre lo real y lo no naturalista es muy efectiva y muy interesante” (Entrevista personal).

La diversidad de miradas, análisis y lecturas de la actualidad del teatro en Buenos Aires es obvia y no siempre es conducente a conclusiones sucintas y precisas. Tomando en cuenta todas las voces que vertieron su opinión sobre los temas planteados en este capítulo, surgen nuevas preguntas: ¿Están equivocados los creadores que abren su sala propia en pensar que los espacios pueden ser rentables y por lo tanto invertir en la transformación de los mismos para alcanzar estándares más emparentados al sector comercial, aun ajustando sus estéticas? El hecho de que muchos espacios no cuenten muchas veces con los recursos técnicos básicos; ¿transforma sus propuestas en “teatro amateur”? Hacer teatro para pocos, en lugares no pensados para ser teatros, ¿es sólo una cuestión de ego? ¿No es posible hacer teatro profesional en esos espacios y en esas condiciones? ¿Ser profesional supone sólo trabajar en ciertos lugares o bajo ciertas condiciones de producción? ¿Hay una obligación de mantenerse en una estética para ser parte del off? ¿Eso no es también postura? ¿Hay incomodidad a ser catalogado de comercial o de oficial? ¿O de ser mirado como el que “se vendió” y no conserva el código de lo independiente? ¿Se traiciona a alguien? En todo caso, ¿a quién? ¿Cuáles son los intereses que mandan en una actividad que tiene tanto de desarrollo cultural como de desarrollo del ego de los

creadores? ¿Y cómo hace el teatro independiente para no desresponsabilizarse de lo que ofrece como reclama Szchuchmacher? Muchas preguntas y muchas respuestas. Y en medio de los debates, las coincidencias, los desencuentros, las políticas culturales, o sus ausencias, los actores, los directores, los críticos y los espectadores, un teatro que continúa multiplicándose y ofreciendo nuevos desafíos.

Nuevas tendencias

Una situación que gradualmente se fue volviendo “común” en los últimos años en la escena teatral de Buenos Aires es la de asistir a representaciones fuera de los circuitos teatrales tradicionales. Así, el público llega a la casa de los artistas y comienza a participar de un acontecimiento teatral que, de algún modo, rompe, altera o al menos pone en duda la convención. De esta forma, el espectador convive y dialoga, con plena conciencia en algunos casos y total desconocimiento en otro, con un espacio escénico/vivienda que lo sitúa en cierto modo en una relación de intimidad con el artista. Cuando se bucea en las razones que impulsaron a los creadores a abrir su espacio propio, el rango de respuestas es amplio y diverso. Las hay desde cuestiones de comodidad, preferencias estéticas y problemas con las leyes municipales existentes, entre otras. Ricardo Bartis podría considerarse un pionero en esta materia. Bartis fundó el Sportivo Teatral en 1986 y desde allí ha venido trabajando ininterrumpidamente en la producción de obras y la formación de actores. Al ser consultado por las razones que lo impulsaron a abrir un espacio propio, el director observa:

Existe un teatro que es incorporado como objeto cultural a una dinámica de producción: es el teatro oficial y comercial. No está ni bien ni mal, existe. Y hay otro teatro, como el Sportivo, que funciona con otros acuerdos porque su propia naturaleza le hace inventar nuevos acuerdos. No es oficial ni comercial. Para sobrevivir está obligado a poner en movimiento una máquina imaginaria que comprende su forma de financiamiento. Teníamos un estudio, dábamos

cursos para sobrevivir, para no hacer el teatro profesional, para no aceptar su idea de la profesión, era una postura. Durante mucho tiempo, el estudio donde ensayábamos era también el lugar dónde debíamos montar nuestras obras. Tardamos quince años en poder comprar un espacio para recibir al público, sin convertirnos jamás en un modelo institucional. Es por eso que evacúo la idea de modelo. Si el Sportivo fuera un modelo sería la muerte. (Perrier)

Bartis destaca también que la idea era “no parecerse a nada” (ídem), y subraya que el hecho de comenzar a trabajar con públicos reducidos en espacios no convencionales “fue una revolución en el mundo, no en la Argentina: la conciencia de que no había que esperar ni aceptar la herencia, lo tradicional y lo conservador” (Yaccar, “El último sueño”). Con respecto al espacio, señala que “aparecían dinámicas que dinamitaban la sala a la italiana con acomodadores y tenían un formato temporal con herramientas distintas: el sketch y el monólogo determinaban otro tiempo de duración de los espectáculos. También obtuvieron ubicaciones más poéticas los roles de la escritura, la dirección y la actuación” (ídem). Bartis apunta que el desafío para los que deciden hacer teatro en sus casas pasa por encontrar un lenguaje, una poética propia porque “los espacios no son proveedores ni desarrollan una hipótesis en ese sentido” (ídem). ¿Es esta una aseveración cierta? ¿Es posible pensar en nuevos espacios como catalizadores de nuevas poéticas, dramaturgias y lenguajes escénicos? ¿Es meramente el proceso del creador en el espacio el que determinará la estética de una producción o es el espacio el punto de partida para el resto del proceso? ¿O tal vez ambas fuerzas operando en constante fricción, creando nuevos espacios performativos y por ende nuevas posibilidades poéticas? En “La Poética del Espacio”, Gastón Bachelard propone que “todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa”; y agrega:

Cuando el ser ha encontrado el menor albergue (...) veremos a la imaginación construir “muros” con sombras impalpables, confortarse con ilusiones de protección o, a la inversa, temblar tras unos muros gruesos y dudar de las más sólidas atalayas. En resumen, en la más interminable de las dialécticas, el ser

amparado sensibiliza los límites de su albergue. Vive la casa en su realidad y en su virtualidad, con el pensamiento y los sueños. (Bachelard 35)

Del mismo modo que Bartis abrió su estudio en los '80, muchos creadores jóvenes hicieron lo propio en la última década. Cabe preguntarse si las razones de base son similares, si se comparten miradas estéticas y si el hecho de tener una sala propia establece algún criterio como para englobar a todas estas experiencias en una sola categoría. Sería pertinente analizar, en el caso de los creadores, aspectos tales como trayectorias, coherencia en la producción y presencia en la escena local; y en el caso de los espacios, analizar si estos son referentes o no en la escena teatral que los constituye como tales o si se van constituyendo de modo natural con el paso del tiempo.

Históricamente, una de las ventajas del teatro independiente en relación al comercial fue la posibilidad de una experimentación en el espacio más profunda. Muchos de los creadores que hacen teatro en casas coinciden en que muchas salas independientes hoy en día atentan contra eso. Para Alberto Ajaka, a la cabeza de Escalada, en el barrio de Villa Crespo, la motivación era doble, ya que el momento en que decidió abrir su propio espacio coincidió con la búsqueda de un lugar donde vivir. “Decidir tener un espacio propio estuvo vinculado a las ganas de producir pensando en el espacio (...) En mi sala tengo una cantidad enorme de posibilidades... Una obra para tres personas en el baño, para ocho en la cocina o una que empiece en la puerta del teatro” (Entrevista personal). Y la variable del espacio le juega a favor. “Implica más pasadas, poder vivir más los personajes” (ídem). Santiago Governori, quien junto a Matías Feldman trabaja en el club Defensores de Bravard, comparte que fue lo que lo empujó a buscar nuevos espacios de creación:

En lo personal me pasó que comencé a perder la noción de por qué hacía teatro. Me daba cuenta que implicaba demasiado esfuerzo hacer obras y lidiar

con las salas, los iluminadores, los agentes de prensa. Comencé a perder el sentido más lúdico, experimental y adrenalínico que me motivaba al principio de embarcarme en esta profesión. Necesitaba volver a algo más pequeño y divertido: hacer una obra que me guste y que me provoque deseo de hacerla sin el vicio de todas las otras cosas que nombré. El hecho de tener un espacio, si bien esto no es un teatro, me da la posibilidad de ensayar el tiempo que tengo ganas, probar cosas que quizá no podría probar cuando tengo que contratar una sala. O el hecho de haber pagado un agente de prensa y tal vez el espectáculo que realicé resulta un experimento muy extraño, que uno sabe que puede no funcionar. (Halfon y Jaroslavsky)

De cierto modo, la experiencia de Governori es cercana a la de Martín Wolff en relación al uso del espacio. Por su parte, Gonzalo Martínez aclara que la idea de su espacio Liguria no es sólo ofrecer funciones, sino crear y eventualmente testear con público alguna idea puntual. “Al intervenir el Estado de manera tan poco práctica con las salas que todos conocemos algo se quebró. Creo que la necesidad en Buenos Aires de generar más facilidad para acceder a espacios y manejarlos ‘independientemente’ sigue latente, por eso están naciendo estos espacios” (idem). María Daniela Yaccar sostiene que a la hora de decidir abrir una sala propia, los motivos son principalmente económicos. “Esa es la raíz del asunto, lo otro viene después: el encuentro más cercano con los espectadores es deseado, pero ocurre por decantación” (Yaccar, “El último sueño”). Lisandro Rodríguez, quien junto con Santiago Loza dirigen El Elefante Teatro, coincide con Kartún en relación a lo que este último describe como una “desmesurada comunidad de estudiantes de teatro” (Entrevista personal) buscando un lugar donde expresarse: “En un momento, hubo una explosión de gente queriendo hacer teatro. Y se saturó todo” (Yaccar, “El último sueño”). Agrega que “el quid de la cuestión, al menos para comprenderla desde la actualidad, es que detrás de aquel capricho de hacer las cosas como plazca subyace una reformulación respecto de las condiciones de producción del teatro independiente” (idem). Retomando el debate

sobre que determina que una sala pertenezca a uno u otro circuito, Ajaka establece una diferenciación entre las salas y propone una nueva categoría:

Las nuestras no son las mismas que las de salas alternativas. Hay un off instalado, que tiene su ruta. Hay otros espacios donde las características de producción no son tan rígidas. A diferencia del primero, no reciben subsidios, por eso no tienen que hacer la cantidad de funciones anuales que pide la ley. El off del off está sostenido por un grupo de personas que producen teatro. Muchas salas alternativas son manejadas por pequeños empresarios teatrales. Eso obliga a una programación establecida y a su renovación, porque tienen un público cautivo de sala, aunque pequeño. En las salas off del off el espectáculo se monta el tiempo que haga falta. Las off te levantan el espectáculo, por más que te vaya bien. (Yaccar, “El último sueño”).

Eduardo Spindola está al frente de Querida Elena Sencillas Artes, en el barrio de La Boca. Querida Elena es un buen ejemplo de un lugar en el que varios artistas trabajan usando al espacio como elemento constitutivo de sus textos y puestas y en donde la relación entre estética y espacio se establece, en muchos casos, desde el inicio del proceso. Spindola se forma en los ‘90 con maestros como Ricardo Bartís, Juan Carlos Gené y Javier Margulís. Después de tener algunas experiencias en el teatro oficial, decide abrir su propio espacio. “Siempre fue difícil laburar en ciertos lugares, que uno creía lugares de pertenencia, espacios de referencia. Se laburaba para poder acceder a ciertos lugares. En lo particular no la pasaba bien. Laburaba un año para montar algo pero si no te iba bien tenías que salir de cartel. Eso me hizo pelearme con la actuación. Me alejé del teatro un tiempo” (Entrevista personal). Spindola comparte y refuerza la idea que el hecho de tener un espacio propio es esencial a la hora de probar y experimentar. Querida Elena es también un buen exponente del gran movimiento intraurbano de artistas que ocurrió en Buenos Aires especialmente a partir de la transformación de muchas áreas de la ciudad. Como vimos en el capítulo 2, San Telmo fue uno de los barrios que experimentó transformaciones significativas. “Veníamos huyendo de San Telmo por toda esta

expansión de cosas que pasaron en la ciudad. Los fines de semana, que se supone que uno puede descansar, era difícil de bancar por la cantidad de gente que venía. Una vez en el mes está bueno pero el resto de los 29 días es un padecimiento” (ídem).

Eventualmente, Spindola encuentra una casa que era un viejo inquilinato, probablemente de inmigrantes, ya que La Boca fue históricamente el lugar donde se asentaron muchos inmigrantes que llegaban a Buenos Aires. El siguiente paso fue reciclar la casa, que originalmente no fue pensada como un espacio donde montar espectáculos. En el 2004, Spindola estaba participando de un proyecto que no contaba con muchas posibilidades de prosperar ya que el grupo no tenía un espacio para montarlo. El proyecto recibe un subsidio que resultó insuficiente ya que la estructura que el grupo deseaba tenía un costo muy alto para un espectáculo para pocas personas. La estructura del espectáculo se reformula en 3 escenas y aparece el ofrecimiento de Spindola de hacerla en la casa. La obra se estructuraba sobre textos de Beckett y tenía un carácter interventivo. La primera escena ocurría dentro de una caja de madera con un frente de acrílico. La segunda se llevaba a cabo en un espacio contiguo donde había una video instalación y la tercera en una sala del frente de la casa donde trabajaba una bailarina. Para Spindola, uno de los aspectos esenciales de Querida Elena es

que todo vaya construyéndose a medida que se hace. La fantasía en mi cabeza era que el espectador que viene hoy, va a venir dentro de tres meses y tiene que haber algo modificado en la casa. La idea es que al espectador le resuene esta cuestión de construcción. Yo quería que el espectador participara de la construcción del espacio que para mí es como una obra. La consigna era que mensualmente tenía que modificar algo en la casa. Y de hecho fue así.
(Entrevista personal)

En relación a como se difundía la actividad del espacio, Spindola reconoce que nunca fue la intención mantener el lugar como un espacio cerrado, hermético. Por el contrario, siempre aparecía la cuestión del límite entre lo privado y lo público, y el

desafío de cómo integrar el espacio a la gente del barrio. El primer paso fue armar una red con sus propios amigos, que fueron los primeros que comenzaron a trabajar en la casa. Posterior a esta primera red, se armó una segunda que la constituirían “amigos de amigos”. De ese modo, siempre existía una ligazón entre el dueño de casa y la gente que llegaba a trabajar. Al principio el intercambio eran horas de ensayo por artículos de limpieza. A Spindola le interesaba que las personas que trabajaban en la casa tuvieran también la sensación que formaban parte de todo un proceso, que la casa no era solo una instancia utilitaria y que ellos también eran responsables de que el espacio se mantuviera bien. Una de las decisiones interesantes fue no alquilar el espacio a grupos que no fueran a estrenar allí. Tampoco se cobra seguro de sala ni se les impone una fecha límite a los espectáculos para que bajen de cartel. Con respecto a la figura legal, Spindola no tenía mucho interés en lograr una habilitación para funcionar como espacio artístico ni tampoco recibir subsidios. “Yo no le quiero poner un cartel a la puerta que diga Querida Elena porque hay algo que se pierde al no golpear la puerta. La gente me pide un timbre y un cartel. No es fácil encontrar la casa” (Entrevista personal). Podríamos preguntarnos si la elaboración de la cartelera de Querida Elena en este caso, aunque la pregunta es extensiva a otros espacios, depende exclusivamente del dueño de la casa o la casa misma impone una estética.

Según Spindola,

hay como una elección natural. La casa se impone. Y en esa imposición se da como una selección natural de las cosas, ya sea por el material mismo, incluso por la gente que es parte de ese material. También lo que hay acá es lo que yo quiero que esté. No hay un criterio preestablecido. Yo acá trabajaba con el accidente, a partir de lo que iba pasando con la creación. No lo escondo y si lo escondo que sea de una manera plástica. (Entrevista personal)

Finalmente, Spindola destaca que más allá del reditó económico, que es mínimo, lo que cuenta es la experiencia. “Hubo días de funciones para 4 personas. Eso implica

todo un laburo. Venir, limpiar, preparar. La gente viene, se va encantada... Y yo trato de bancarlo” (ídem), concluye.

Una de las obras de la escena alternativa de Buenos Aires que más repercusión tuvo en la última década es *La Omisión de la Familia Coleman*, escrita y dirigida por Claudio Tolcachir. Tolcachir vivía en un PH (propiedad horizontal) del barrio de Boedo. En ese PH, más precisamente en el Timbre 4, que da nombre a su teatro, se llevó a cabo la creación y producción de este espectáculo. El director recuerda: “En mayo de 2001, las opciones eran pocas: buscar suerte en otros países, buscar otra profesión o resignarse. Con ese panorama nació Timbre 4. Como tantos otros espacios nacidos de la necesidad de juntarse a buscar, a soñar, a construir en medio de la incertidumbre. Comenzaron los cursos, el armado de grupos, el entrenamiento” (Méndez, “Argentina”). Junto con un grupo de actores comenzó a ensayar y así lo hicieron durante un año “con la certeza de que no estaría más de dos o tres meses en cartel” (ídem). La obra resultó ser un éxito y fue invitada a numerosos festivales internacionales. *La Omisión* retrata la disfuncionalidad de una familia cuya red de relaciones es articulada por una violencia y una desolación que impregna toda la obra; y es una puesta en la que el espacio de representación es preponderante en la concepción del texto. En las propias palabras del director:

La obra no empezó cuando se apagó la luz sino cuando la gente decidió ir a Boedo a verla. Quiero hacer obras que tengan sentido hacerlas ahí. En *Los Coleman* el pasillo tiene un sentido; a su vez, estar tan cerca del público es también investigarlo. Hay una serie de convenciones teatrales que se ponen en duda. La idea de esta sala es tirarla abajo y hacer todo de nuevo con cada obra. (Santillán y Durán, “Todos pierden”)

Si nos detenemos en la reflexión de Tolcachir, es interesante ver la forma en que se refiere al espacio no sólo como lugar en donde se desarrolla la puesta sino como elemento constitutivo del texto y determinante en las acciones. A partir de trabajos como este, podríamos preguntarnos si es posible hablar de nuevas textualidades

escénicas a partir de la aparición de espacios teatrales alternativos y si el teatro “domiciliario” podría considerarse como una categoría de estudio caracterizada justamente por una estética en directa relación a lo espacial. Para Luis Bordegaray, director de la revista *Montaje Decadente*, es justamente esta presencia del espacio en el texto teatral lo que hizo que Timbre 4 se diferenciara de salas similares montadas en PHs:

La omisión... se valía de la casa como tal, no la disimulaba ni la recreaba: estaba ahí, la casa y sus puertas y el patio y la escalera eran tan protagonistas como la abuela o como Marito, porque toda familia –hasta una como los Coleman– refiere a una casa. Y no es que la obra ha quedado atada a la casa, pues ha sido aplaudida en más de 200 funciones realizadas en otros teatros – desde Chile hasta Bosnia y Herzegovina–, sino que ha compartido su aprobación con el espacio donde nació. Deseado o no, hubo ahí un acontecimiento fundante que devino en cierta estética. (Berman y Bordegaray, “De qué hablamos”)

Otro espacio de la escena alternativa que resulta un buen ejemplo entre la correspondencia entre salas y estéticas teatrales es la del Colectivo Teatral Puerta Roja. Al observar la estética del grupo que trabaja en este espacio, es posible notar que la austeridad y el despojamiento del espacio escénico son casi constantes en las puestas de Adrián Canale y Marcelo Subiotto. Es importante tener presente que cuando se piensa en espacios domésticos, una de las primeras nociones que entran en juego es la de la familiaridad. El espacio deja de ser “el lugar de otro/s” para transformarse en un lugar amigo, cercano, y fundamentalmente, cómplice. El espacio cómplice podría definirse como aquel que permite una exploración más profunda de las posibilidades del mismo, que permite experimentar, probar, construir, y modificar constantemente. Por tanto, este espacio cómplice opera como fuerza, impulso vital, en el proceso creativo. En el caso de Puerta Roja, uno podría animarse a pensar, con cierta razón, que la sala funciona como espacio contenedor, cómplice, al tiempo que como potenciador de un lenguaje estético particular para las puestas que allí se

producen, como es el caso de *Parece algo muy simple*, *El círculo de Maiakovski* y *La oscuridad de los oscuros*. En el caso de este grupo y su relación con el espacio, la novedad es que la estética del espacio inspiró a otros creadores a producir sus puestas allí, como es el caso de Pablo Iglesias con *Si te hubieras quedado (conmigo)*.

Otro teatrista que eligió su espacio personal para llevar adelante la puesta en escena de una de sus obras es Javier Swedzky. Oriundo de la provincia de Córdoba, Swedzky es actor, director, marionetista, pedagogo y autor. Sus inicios en el teatro fueron en su provincia natal trabajando con varios grupos y continuó su formación en L'École Nationale Supérieure des Arts de la Marionnette, en la localidad francesa de Charleville-Mézières. En el año 1999, después de haber girado por el mundo con proyectos personales y como miembro del grupo El Periférico de los Objetos, dirigido por Daniel Veronese, se instala en Buenos Aires y comienza a ensayar junto con dos actrices una obra llamada *Los Efectos del viaje*. La obra toma su título del ensayo “Le dévoilement des effets du voyage”, del escritor árabe Ibn Arabi, y combina elementos de Ítalo Calvino y su “Castillo de Destinos Cruzados”, *La Odisea* de Homero, *Las 1001 noches*, cuentos derviches, poemas de Constatin Kavafís y un texto de Úrsula Le Guin. Para el director, la obra también surge de la cantidad de cartas que había acumulado a lo largo de años de vivir en varios países y de encontrarse un poco “en el aire” en Buenos Aires. La obra recibió un pequeño financiamiento para presentarse dentro de un ciclo de teatro domiciliario, dirigido por Carmen Ormeño Discépolo. A propósito del estreno, Swedzky rememora: “Teníamos el estreno el 19 de diciembre de 2001. El 18 veo que todos cierran negocios. ¿Qué pasó?, me preguntaba. Se murió alguien dije yo. Se murió Maradona, ¿qué pasó? Hasta que escucho a alguien que dice: se vienen las hordas... llegamos a casa y estaban las dos actrices diciendo. ¿Estrenamos o no?” (Entrevista personal). La obra finalmente se estrena en la casa del

director, en un comedor de 4 x 4 con capacidad para 14 espectadores. La casa tenía 3 ambientes y una pequeña biblioteca. “En una dormía yo, en otro estaba el living y en el otro se ensayaba. La gente entraba a mi biblioteca y esperaba. Era un poco meterse en la vida de alguien. El espectáculo visto desde ese contexto daba una sensación de entrar a un universo personal bastante fuerte, si bien la obra no es totalmente autobiográfica” (ídem), recuerda Swedzky. La obra se desarrollaba en el living de la casa donde habían tres sillones contra una pared, mesitas donde había tazas para tomar té y masitas. Uno de los personajes, El Destino, le servía te a la gente mientras contaba la historia y la obra se hacía en ese espacio con pequeños objetos que salían de cajas. Inicialmente, el elenco lo constituían dos actrices y un actor, pero ante la desertión del actor, el director escoge remplazarlo por un títere. Para la promoción de la obra, el director y los actores enviaban cartas con la invitación a la casa de los espectadores, que en su mayoría pertenecían a su círculo íntimo de familiares y amigos. “Cuando se terminó el estreno, De la Rúa declaró el estado de sitio y empezamos a preguntar ¿qué hacemos? Era como mantener nuestro norte, era como hacer algo para no sentirnos perdidos. En medio de las movilizaciones y las asambleas populares, la obra era como un refugio. Todo era un quilombo, había muchísima tensión” (ídem), continúa el director. En relación a la correspondencia entre la obra y la sala donde se produce, Swedzky observa que “la cercanía impone un código de actuación muy chiquito, se ve todo. Por otro lado, el texto cobraba una dimensión que en la sala no tenía” (ídem). Con respecto a la dimensión textual, del mismo modo que ocurre con *La Omisión* de Tolcachir, *Los efectos* contiene un gran número de alusiones directas a lo que ocurre en la casa del director, que fue el espacio donde la obra fue escrita. Algunos ejemplos son:

En cada atardecer de otoño la luz dorada pega en ése ángulo y la habitación se inunda de sol. Mi gata entonces se va a ese sillón y hoy tomo una copa de Cointreau con reflejos anaranjados (...) Tener certeza de dónde están las cosas. Ver cómo la vecinita castiga a sus padres convirtiéndose en reina, en novia, en tenista; cómo lucha el jazzmín por trepar ésa pared, alentarlo con clavos e hilos (...) Esta ventana. Esta vista. El calor bochornoso. Esa banda en ese quiosco de esa plaza. (Los efectos)

Reflexionando sobre las ventajas o desventajas a la hora de subir a escena un espectáculo en un espacio no convencional, Swedzky reconoce que hay un condicionamiento del espacio, del vestuario, en los modos de producción. Sin embargo, se aventura a pensar en categorías, o más bien en características, de este tipo de propuestas: un teatro que le presta particular importancia a los aspectos visuales de una obra; un teatro de actor adaptable a múltiples espacios; un teatro “de poca gente”, de muebles intercambiables; un teatro de poco material lumínico, poco refinado, de consolas manuales. De todos modos, más allá de lo interesante y/o novedoso de la propuesta de *Los Efectos*, tanto en términos dramatúrgicos como de puesta, para Swedzky el tema de la elección de espacios domésticos para montar una obra no pasa por una cuestión estética. “Es más una cuestión de guita. Yo no sé si eso ocurre. No me imagino a Cristina Banegas o Pavlovsky haciendo teatro en su casa por elección” (Entrevista personal).

En julio de 2009, un joven teatrista llamado Juan Pablo Gómez estrena en el vestuario de un club de barrio, el Estrella de Maldonado, el espectáculo *Un Hueco*. La idea inicial era “una obra que no necesitara más que de tres actores” (Yaccar, “Teatro “material”), explica Alejandro Herner, uno de los actores. El grupo comenzó a experimentar improvisando en pasillos y baños. Eventualmente se dieron cuenta que una sala convencional no iba a serles muy útil para la puesta en escena y que necesitaban un lugar que ofreciera cierta sensación de refugio, de trinchera, en donde la gente estuviera cerca. “Entendimos que eso nos iba a llevar a un lugar político en

términos de lo que eso implica. Irse afuera del circuito teatral, del sistema de circulación de salas. Tenía una desventaja y muchas ventajas que fuimos descubriendo con el tiempo” (Entrevista personal), admite Gómez. Y agrega: “Tratamos de recuperar cierta energía poética de ir a otro espacio y nos dimos cuenta que había que hacer un gran esfuerzo. Uno puede modificar mucho lo que se ve en la ficción pero también hay que tocar algo sobre la posición subjetiva del espectador, en como entra a la obra, como se sienta, porque si no hay una zona a donde el espectáculo no llega como propuesta estética” (ídem). Nahuel Cano, otro de los integrantes del grupo, comparte su experiencia: “Teníamos la idea de que la actuación compitiera con las paredes. Queríamos ser tan reales como la pared y tan ineludibles como el locker (...) entonces, el espacio es un actor más” (Yaccar, “Teatro “material”). Cano repasa el período de búsqueda del espacio ideal para la puesta: “Estuvimos haciendo una suerte de scouting, vimos entre 30 y 40 clubes. Nos encontramos con lugares muy extraños, como un club de pelota-paleta en el medio de Once, con cuatro socios. Los clubes en la ciudad tienen una vida particular, pero la tienen” (ídem). “Al principio la gente del club no nos entendía, hasta que alguien vio una función. Pensaban que hacíamos la obra en el vestuario porque estábamos en toalla o porque era una prueba para después terminar en la cancha” (ídem), agrega Herner. Gradualmente, la obra se fue integrando a la vida del club y comenzó a entremezclarse con las actividades cotidianas. Un buen ejemplo son los gritos que salen de la cancha y se meten en la escena. “En una de las primeras funciones había un torneo de ping-pong. Alguien que ganó entró al vestuario durante la función, abrió el *locker* y sacó un bolsito, todo con un trofeo en la mano. La ficción no se cortó nunca, la gente lo absorbió y pensó que era parte de la obra. Lo interesante es que esa persona no quiso herir la ficción. Fue algo discreto y real” (ídem), comenta Cano. *Un*

Hueco transcurre en un velorio que se lleva a cabo en club de pueblo. El que acaba de morir es un miembro de un grupo de cuatro amigos. Para intentar mantenerse fuera de todo lo que se arma alrededor de un funeral, los tres amigos deciden encerrarse en el vestuario del club, desde donde ven todo lo que ocurre en el salón principal al tiempo que comparten miserias, repasan memorias e intercambian rencores. Para el director, la obra terminó de constituirse cuando encontraron el espacio.

No estaba cerrado aún todo el link entre el vestuario y el pueblo...cierta poética del espacio, que se terminó de cerrar cuando encontramos el lugar (...) el espacio ya proponía una cierta poética personal que había que integrar a la obra y entonces ahí yo terminé de armar el texto, en el espacio, oyendo lo que el espacio propone. Todo eso empezó a circular y se terminó plasmando en el texto, lo intuimos y dejamos que eso fluyera y se filtrara (...) nos dimos cuenta que eso funcionaba como discurso. (Entrevista personal)

Y agrega otra capa de sentido a la influencia del espacio en el texto: “había algo del espacio real que nos hacía volver al discurso escenográfico porque por más que sea real no deja de ser una escenografía en términos que está ficcionalizado” (ídem). El texto de *Un Hueco*, según Gómez, “no tiene una fuga dramática, es bastante estable y por momento se volvía más aburrida. La inestabilidad tiene que pasar por otro lado y el espacio genera una transformación visual” (ídem). Y utiliza el ejemplo de una escena en que el armario es empujado hacia el público. Patricio Aramburu, tercer integrante del grupo de actores, concluye sobre el espacio: “se nota que estar en este espacio no fue una cuestión para llamar la atención. No es que estábamos por ahí caminando, vimos el lugar y dijimos: “Qué buen lugar para hacer una obra”. Eso la vuelve más real” (Yaccar, Teatro “material”). A la luz de la experiencia con *Un Hueco*, Gómez concluye que el uso de un espacio alternativo, donde no hay caja italiana, comienza siendo rupturista como propuesta, pero no puede evitar “autosituarse” como promesa de algo nuevo, de mejor calidad que la caja italiana. A la hora de pensar en que “se gana” o “se pierde” al optar por un espacio alternativo, el

director admite que se ve peor, se escucha peor, los espacios no están preparados muchas veces para albergar mucho público, las butacas no son cómodas, la iluminación es deficiente, pero se gana otro tipo de visión, espacio, limpieza visual, cierta virulencia y contagio con el público, movilidad, desorden en el espacio.

Algo que nos viene bien es que la gente al dislocarse un poco, eso le genera una cierta alerta que los deja más despiertos. Después la obra se los tiene que ganar. A veces en los teatros uno entra medio como en una inercia. La obra debe hacer un gran esfuerzo para despertar al espectador. Acá siento que la obra ya está despierta desde antes, por eso se entra por el baño. (Entrevista personal)

La crítica, por su parte, también se hacía eco de esta “dislocación” a la que se refiere el director:

Ser público de *Un Hueco* compromete. Hay que reservarse una tarde de domingo con cierta anticipación. Las entradas se agotan. Hay que ir hasta un lugar que no pilla de paso, por fuera del circuito de salas y bares habituales, y compartir con ellos ese espacio minúsculo que nunca se imaginó siendo habitado una y otra vez por semejante historia, para convertirnos en testigos silenciosos de un doloroso reencuentro entre tres amigos que se enfrentan al dolor de una pérdida, sí, pero también al que implica sentirse perdido de antemano. (Me cago en la bohemia Blog)

Como nota de conclusión, Gómez reconoce que si bien salir de un espacio convencional fue una elección poética en un principio, “lo alternativo como sistema de visión en un momento se empieza a fosilizar y a estancar. Entonces ahí aparece el desafío” (Entrevista personal).

Siguiendo esta reflexión, cabe preguntarse ¿Cómo transformar los espacios no convencionales en propuestas que no se vuelvan repetitivas, seriadas y se anquilosen estéticamente? Podrían ensayarse un sinnúmero de repuestas e hipótesis ante este interrogante, y cada una de ellas serían válidas vistas desde la mirada particular de cada creador. Por tanto, si hay algo que está claro es que no hay respuestas unívocas para esta pregunta y es sólo en el proceso creativo que cada creador intentará resolver este interrogante.

Chapter 5

CAMPO TEATRAL, MERCADO TEATRAL.

La escena teatral de Buenos Aires plantea numerosos interrogantes y ensayar conclusiones al respecto no es tarea fácil. De cualquier modo, lo que es conducente para un estudio más detallado de la realidad del teatro alternativo en la ciudad es pensar en cuáles son las nuevas tendencias que se pueden reconocer en la práctica, identificar los aspectos en los cuales parece haber un consenso entre la mayoría de los teatristas e intentar, con algunos de estos elementos, imaginar un paisaje prospectivo para la escena alternativa del teatro porteño. Este capítulo se aproxima a las prácticas teatrales de Buenos Aires desde dos perspectivas; la del “campo teatral” y la del “mercado teatral”, sin perder nunca de vista la interrelación entre ambas. La primera parte se centra en el análisis de cómo el “mercado” impactó a la escena alternativa mientras que la segunda se adentra en la cuestión del “parricidio artístico”. Para el abordaje de ambas cuestiones, se toman como referencias las palabras de los mismos creadores y el análisis de docentes, críticos e investigadores. El mercado artístico, que históricamente se abastecía de obras que nacían en el seno del campo artístico, pasó a ser hoy, en muchos casos, no sólo la motivación principal de muchos creadores sino también, lo cual es preocupante, el contexto mismo de la creación. En otras palabras, el mercado siempre fue una oportunidad para muchos artistas independientes de dar un salto económico, aunque esto supusiera cierta resignación estética e ideológica. Sin embargo, la cantidad de artistas que trabajan por y para el mercado siempre fueron una minoría en comparación al grueso de la escena independiente que siempre expresó cierto orgullo de pertenecer a una movida que acontecía, sino en la periferia,

en territorios claramente a opuestos y con mecanismos diferentes a aquellos que dictan las leyes del mercado. Los '90 se caracterizaron por la aparición de un teatro ávido de nuevos lenguajes, innovador en sus procedimientos y versátil en sus poéticas. La utilización de conceptos como “nueva dramaturgia” o “nuevo teatro” (que también fueron y aún son utilizados como categorías de estudio),³² si bien de algún modo alude al conjunto de nuevos creadores cuyas obras vieron la luz durante los '90, conllevó también un resurgir de intereses académicos, editoriales e institucionales que encontraron en esta categoría un territorio potable para generar ganancias. De este modo, la novedad es exaltada como si existiera por sí misma, en un estado de orfandad creativa que niega cualquier vinculación con sus “padres artísticos”. Como bien nota Federico Irazábal, la mejor forma de sorprenderse frente a un fenómeno que ocurre hace veinte años es deshistorizándolo.

Perdiendo la memoria inmediata y andando por la vida gritando cada noche: “¡Tierra a la vista!”. Así es como todavía hoy podemos leer libros y artículos académicos que se refieren a nuestra escena bajo el epíteto de “nuevo teatro”, concepto que de tan repetido acabó por alcanzar la gran virtud de no decir nada. Los nuevos creadores rondan ya los 50 años, producen desde hace más de 20, y por algún extraño artilugio del lenguaje están emparentados con aquellos que tienen menos de 30. En algún sentido, esta fórmula “nuevo teatro” (que por cierto designa a uno de los grupos de teatro independiente más importantes de Argentina) tiene el poder de haberse vaciado absolutamente de referente, convirtiéndose en una especie de valija dentro de la que entra todo lo que uno quiere que entre. (Irazábal, “Un teatro”)

Dentro de esta valija propuesta por Irazábal, podríamos situar un interesante número de elementos. En primer lugar, como ya fue mencionado en el capítulo anterior, la internacionalización de cierta parte de la escena alternativa, que comenzó a producir pensando en la programación de festivales internacionales, los cuales a su vez

³²Cabe mencionar que la utilización del término “Nuevo Teatro” de los '90 no remite al Nuevo Teatro de las décadas del '60 y '70. Durante estas décadas, el trabajo del actor se centra, entre otros aspectos, en la creación colectiva, la vida comunitaria, la disciplina interna, la necesidad de adoptar una postura política, la influencia del happening, el teatro-laboratorio de Grotowski, la experimentación con el lenguaje, el teatro fórum propuesto por Augusto Boal y el espacio y la relación con el público.

asumían el rol de productores a cambio de, por ejemplo, la exclusividad del estreno. De este modo, era posible ver obras que subían a las tablas en Buenos Aires bastante tiempo después de haber sido estrenadas en Europa. Esto en sí no representaba un problema en tanto la mirada de los festivales no se constituyera como la más importante y legitimadora, lo cual ocurrió en cierta medida, trayendo a la escena alternativa una serie de presupuestos estéticos que se reflejaban en obras en donde lo que primaba era la mirada festivalera. Era posible encontrarse con producciones que contaban con una importante inversión, lo cual era atípico para una escena local más precaria, austera e inmediata que su par europea. El hecho de tener que construir escenas “caras” para justificar el presupuesto invertido trastorna, en cierta medida, el proceso de búsqueda. La posibilidad de ir a festivales trajo consigo una expectativa económica interesante; y junto con ella, toda una movida mediática ligada a la publicidad y a la legitimación de la obra que, en muchos casos, era más importante que la remuneración recibida. Esta internacionalización dentro de la escena alternativa puede pensarse como algo positivo en la medida que permitió a muchos creadores comenzar a dedicarse más a tiempo a completo a su vocación teatral. Del mismo modo, uno puede preguntarse cuáles fueron los costos que el teatro independiente pagó, y aún paga, por esta alteración en los modos de producción. Lo que está claro es que las preguntas de base que surgen en el seno de los grupos de teatro independiente también sufrieron en su misma formulación. A la hora de preguntarse por qué y para qué un grupo se junta o cuáles son los criterios para elegir un procedimiento escénico sobre otro, ¿Cuánto prima, determina o contribuye el dinero? ¿En qué medida el mercado comienza a llenar los espacios de dudas, incertidumbres y dificultades que se presentan en todo proceso creativo, con una sensación de certeza en vistas que el resultado final ya está vendido, y por carácter transitivo, legitimado, antes de haber

comenzado el proceso? La posibilidad que una obra sea un “éxito” o un “fracaso” ¿está determinada exclusivamente por el mercado, los espectadores de teatro, los medios de comunicación o una combinación de todos estos actores “legitimantes”? Y en todo caso, el hecho de contar con fondos para crear con cierta calma, ¿no se podría pensar acaso como un elemento positivo para un elenco sin la necesidad de quedar atrapados en el binarismo éxito/fracaso que tanta presión ejerce? Sin embargo, las preguntas y expectativas que una obra genera comienzan a responderse sobre el escenario. Si de acuerdo a los parámetros del mercado, existir en el teatro depende del éxito y, consecuentemente, de la duración en cartel que uno tenga; entonces ¿el “éxito” depende de la cantidad de público que se puede atraer, de si la obra agrada o no a la prensa, a los programadores de festivales, a los opinólogos de turno, a los productores, a los jurados, etc..., o depende de la solidez y la consistencia escénica? ¿Qué ocurre cuando se encara un proyecto artístico sin un sentido de dirección más que aquel que el mercado impone? ¿Qué tipo de alteración/es ocurren en los procedimientos escénicos? Una vez más, es difícil encontrar respuestas precisas y puntuales que representen al grueso de la práctica teatral alternativa, por lo que lo más pertinente sería ahondar en el caso de cada creador en particular. Es interesante la mirada de un creador como Mauricio Kartún que viene trabajando hace varias décadas en el teatro de Buenos Aires. Para el dramaturgo, el teatro cada vez intenta parecerse más a la televisión. En ese sentido se aleja de ciertas cosas que durante 2300 años fueron su constitución natural, como el trabajo poético y la composición sobre la palabra. Por otra parte, hay una tendencia globalizante que indicaría que hay que hacer algo que se parezca a todo aquello que de alguna manera puede verificarse en un festival internacional y eso crea modelos que empobrecen la hipótesis teatral. El teatro independiente, que de alguna manera opera como alternativa, le ofrece al

espectador la posibilidad de respirar fuera de ese universo comercial. Kartún observa que buena parte de los fenómenos que surgen del teatro de arte independiente se domestican en su propia puesta.

Hay cierta oferta “en góndola” de teatro de arte que se transforma en cierta forma empaquetada de supermercado (...) Toda obra de arte tiene en sí misma una característica salvaje. Si no, no tiene sentido, porque esa es la característica de la obra de arte, del poema; tiene que estallar en la cabeza en relación a cierto orden y yo tengo la sensación que buena parte de las cosas que vemos son la domesticación del caballo salvaje. Yo creo que toda obra de arte tiene una voluntad libertaria. Tengo la sensación que la calle Corrientes es una especie de mercado Disco en el que se ofrecen versiones capitalistas de obras libertarias. (Entrevista personal)

El dramaturgo se refiere a los textos que, según su mirada, “manifiestan en sí mismo un salvajismo”, y que luego son “domesticados” a través de pocos meses de ensayo, actores que no tienen horario fijo porque trabajan en la televisión y directores que cuentan con escasas horas de ensayo en los teatros por los altos costos que esos ensayos suponen. De ese modo, se teje una conjunción en donde el artista vende el oficio y no el arte.

Está el concepto fordista de hacer las cosas rápido para ganar más gaita y sabemos que en el arte la ecuación es inversa. Las grandes obras de teatro llevan una inversión que está muy por encima de su rentabilidad. Esto caracteriza a ese espíritu sacrificado, y contradictorio, que tiene a veces el artista. (...) El director debe asumir el riesgo de trabajar varios meses con un elenco y el productor debe saber que de todos modos va a obtener rentabilidad. Pero no en estos sistemas fordistas que son fábricas continuas de esto que Peter Brook llamaba teatro muerto. Una cosa es el teatro vivo, esa explosión en la cabeza, ese caballo que entra con todo su salvajismo como debe entrar un poema, y otro es ese teatro que te permite ir a morfar al restaurant a 100 metros y que sobre la milanesa no sobrevuela la obra. Una buena obra es aquella que sobrevuela sobre la milanesa. Cuando vos estás comiendo y la obra vuelve y vuelve es porque la obra, que era un pequeño diamante en tu cabeza, ahora se volvió una piedra de carbón, se volvió algo enorme, una montaña. Cuando te comiste un diamante y en la mesa tenés que hablar de Tinelli, estamos jodidos, pagaste 150 mangos de entrada al pedo, es como el pescado que comés y nunca te mata el hambre. (Entrevista personal)

Siguiendo la idea del “nuevo teatro” como una gran valija donde entran una gran diversidad de elementos, encontramos tres profesiones que están directamente

emparentadas a una escena teatral afectada por el mercado y los cambios en los hábitos urbanos: los nuevos productores, los agentes de prensa y los nuevos críticos. Tradicionalmente, la figura del productor está asociada a la financiación de un proyecto teatral, identificado más con el circuito comercial. Sin embargo, en la escena alternativa actual, el productor se ocupa muchas veces de tareas que antes estaban a cargo de los mismos grupos. Para Gustavo Schraier, productor y docente, el productor

es un especialista que, entre muchas otras funciones, tiene la de traducir las ideas de los promotores de un proyecto (director, empresario, institución o colectivo teatral, según sea el caso) en un conjunto de estrategias y de acciones específicas que conduzcan, por un camino concreto y planificado, a la materialización de esa idea y a la posterior vinculación del producto escénico resultante con su entorno. El productor ejecutivo es, me gusta pensarnos de ese modo también, como un nexo o un vaso comunicante entre los equipos creativo, artístico, técnico y ese “llevar adelante”, entre las ideas y los hechos, entre un proyecto y su realización, entre una creación escénica y su público potencial. (Schraier, “La producción)

Y acota:

Como entre los muchachos el que juega mal al fútbol va a parar al arco, aquí aplican un razonamiento parecido: no sos buen actor, no sos director, no sos iluminador, vas a la producción ejecutiva y te atribuyen en particular dos roles: buscar recursos económicos y sala. La producción ejecutiva es otra cosa. Que un productor ejecutivo pueda facilitar la búsqueda de fondos es otra historia, pero su actividad es de otro orden. En el teatro comercial o el oficial los roles están más claros: el productor ejecutivo jamás es el que consigue los fondos, sino el que los administra y los gerencia para poder optimizarlos. El teatro alternativo tiene la costumbre de que todos hagan todo, porque no se piensa en los recursos humanos especializados. (Berman, “Producción teatral”)

Teniendo en cuenta la mirada de Schraier, probablemente uno de los docentes que mayor labor ha realizado en los últimos años en el campo de la producción, vale la pena adentrarse en el mundo de algunos de los productores que trabajan en la escena independiente y ver que opinan. Para Paula Travnik y Gabriel Cabrera, de ElKafka Espacio Teatral, el rol del productor es muy distinto al que tenía una década atrás. Hoy en día, el productor es quien debe ser capaz de tener una mirada global del proyecto y ocuparse de optimizar los recursos con los que se cuenta sin afectar lo

artístico. “Creemos que el productor debe tener el poder de trabajar para el proyecto y no para el director o los actores. En el caso particular nuestro, al trabajar en el Elkafka desde hace siete años, formamos parte de una cooperativa de trabajo” (Hanna, “Producción”). Para Luciana Zylberberg, el rol del productor se va asentando lentamente aunque persiste cierta confusión en relación a cuáles son sus funciones. A Zylberberg le agrada la idea que el productor sea alguien que no sólo se encargue de cuestiones de gestión sino que también acompañe al proceso de creación artística. “Para ello uno debe tener una formación amplia puesto que tenés que manejarte con diferentes oficios, con los que tenés que dialogar y a los que tenés que entender y ayudarlos a que entiendan también tu rol dentro del proyecto. Porque si bien se mueve en un terreno de gestión, el productor también tiene, o debería, un criterio artístico” (ídem). Zylberberg también aclara que en el caso de los subsidios, no todo depende del productor, sino que es un sistema en el que varios elementos conviven y deben ser tomados en cuenta: la presentación de una carpeta, el comité que evalúa, que a su vez debe adaptarse a los límites impuestos por partidas presupuestarias no muy generosas, la cantidad de pedidos de financiación, etc...”Yo creo que no es serio prometer resultados, lo que sí se puede hacer es comprometerse a trabajar para lograrlos. Pero por suerte en los últimos años ha ido floreciendo el rol del productor y cada vez es más claro para los artistas cuál es su rol, y eso ha permitido cierta profesionalización” (ídem). Daniel Kogan está convencido de la importancia del rol del productor: “Una obra tiene claramente tres aspectos: el artístico, el administrativo y el técnico. El productor es quien hace que esas tres partes se coordinen de manera fluida y casi orgánica. Es por ello que un productor debería tener una formación múltiple, tanto en lo artístico como en lo más burocrático” (ídem). La confusión habitual, según Kogan, “pasa por el rol del productor en cuanto al aporte de dinero. Generalmente se entiende

que es él quien “banca” todo, aunque muchas veces el aporte de dinero depende del sistema de producción elegido: cooperativa, comercial, o formas intermedias” (ídem). Estas formas intermedias a las que Kogan se refiere son exponentes que ilustran de cierto modo la manera en que el mercado influye en la escena de teatro independiente, y como tareas que antes se compartían entre todos comienzan a volverse vitales y requieren de personas que cuenten con una preparación adecuada. Andrea Feiguin brinda algunos detalles de algunas de estas nuevas formas de producir: “Es muy variado su lugar y depende de qué tipo de producción realice. Hay muchos productores que forman parte de las cooperativas cuando el espectáculo tiene un bajo presupuesto o es más independiente. Hay artistas y compañías que trabajan con un productor como inversión con visión de futuro en su carrera” (ídem). Feiguin tiene una formación empresarial y una formación actoral. En un encuentro con Eugenio Barba, este le dijo que se dedicara a la prensa y la producción teatral. “Y no fue un mal momento para tomar la decisión, puesto que ahora los elencos ya no quieren hacer las tareas de producción y prefieren que las haga alguien que tiene ese talento, esa capacidad y de ese modo optimizar la energía” (ídem), recuerda la productora. Schraier destaca la forma en que se comienza a mirar a la producción como “un gran todo integrado” (Schraier, “La producción), como uno de los grandes cambios durante la última década en materia de producción. Según su mirada, la evolución de la figura del productor tiene que ver, en primer lugar, con el reconocimiento “que adquirió su rol en un sector teatral, otrora renuente a las ideas de administración y organización, a los conceptos económicos y a los planes de producción” (ídem). Conjuntamente, la aparición de cursos y talleres especializados y de bibliografía específica sobre el tema contribuyó también a que la relación entre el productor y los grupos se haya modificado en cierto modo, no siendo extraño hoy en día encontrar a productores

ejecutivos no sólo acompañando a los grupos sino también aportando a los procesos creativos.³³ Merece mención también el hecho que algunos productores alternan entre el circuito comercial y el independiente. En esta categoría podemos mencionar a Carlos Rottemberg, al frente del Multiteatro y a Sebastián Blutrach, director artístico del Teatro Metropolitano, ambos sitios en la Avenida Corrientes. En 2012, Rottemberg decidió donar \$100.000 a ARTEI. A partir de este encuentro entre la asociación y el productor, se crearon los premios ARTEI. Estos premios contribuyeron a la preproducción de nueve espectáculos escogidos por un jurado designado por la asociación. Blutrach, hijo de productores teatrales, fue el responsable de la reapertura del emblemático teatro El Picadero. El productor sostiene:

Estoy harto de que digan teatro comercial. Las obras que yo produzco son una barrera que se traspasa todo el tiempo. Ahora estoy haciendo en un teatro comercial. La última sesión de Freud, con Jorge Suárez y Luis Machín. Nadie pensaba que iba a funcionar como funcionó, una obra de dos personajes históricos y con dos grandes actores, pero que no suelen encabezar espectáculos comerciales. A partir de la calidad aparece el público. Salvo cuando se va a los extremos, con obras como Cuatro colas y un funeral o Qué gauchita es mi mucama, ahí sí cambia el público. Dentro del teatro de texto, se asumen cada vez más riesgos. Se ha hecho Shakespeare y Miller en el teatro comercial. Hubo un cambio generacional en los productores de teatro comercial. Si se ve la cartelera, hay muchas obras de texto y con contenido. Por ejemplo, yo trabajo mucho con Daniel Veronese, un director que cambia de circuitos (comercial, oficial, independiente) sin perder calidad. Sí creo que el teatro alternativo permite un espacio de experimentación que no lo permite el teatro comercial. En el espacio alternativo, se puede ensayar seis meses y como no hay ninguna presión y lo económico no está en juego, se puede probar y no importa si después sólo van 40 personas. El teatro comercial plantea como mucho ocho semanas de ensayo y de ahí un producto, que es una obra de teatro y que perfectamente puede ser de calidad. (Méndez, “Una nueva historia”)

Una práctica dentro del mercado teatral de Buenos Aires que se va volviendo más habitual son las coproducciones entre una sala pública y empresarios teatrales. Hay casos, como ocurrió con algunos montajes del Complejo Teatral de Buenos Aires, que

³³VerSchraier, Gustavo. *Laboratorio de producción teatral 1. Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos*. Buenos Aires: Atuel, 2008.

al finalizar con las funciones en el teatro oficial se presentan en festivales internacionales (fue el caso de la obra *El pasado es un animal grotesco*, de Mariano Pensotti). En otros casos, las obras bajan de cartel en el circuito oficial y pasan al circuito alternativo o al comercial (*Estado de ira*, de Ciro Zorzoli, para citar un ejemplo). Alberto Ligaluppi, director general del Complejo Teatral de Buenos Aires, explica que el Complejo Teatral, en calidad productor o co-productor de las obras, no recibe ningún beneficio:

Gradualmente, ése es otro de los puntos por cambiar. Me parece que si se trata de una producción hecha aquí, tiene que tener las banderas del teatro. Las obras siguen girando por el mundo y la firma Complejo Teatral se licúa. Tiene que estar estudiada la forma en que el teatro se relaciona con ese tipo de producciones. En esta idea asociativa, el año próximo el Complejo realizará tres coproducciones con salas independientes porteñas. Pero todo este entramado tiene que formar parte de una política general que debe incluir a todas estas realidades. (Cruz)

En la larga lista de transformaciones que experimentó la escena alternativa, las agencias de prensa es un rubro que se destaca. Hace tan solo una década existían alrededor de diez. Actualmente hay por lo menos treinta. Para los nuevos críticos de teatro, es normal recibir cualquier día de la semana no menos de quince gacetillas de proyectos teatrales y un gran número de invitaciones a estrenos. La pregunta es cómo se hace para poder cubrir un mapa teatral tan profuso como el de Buenos Aires. Aquí sí hay respuesta. Simplemente, no se puede. La relación entre cantidad de propuestas y número de críticos es una de las variables menos inversamente proporcionales en la escena teatral porteña. A los medios de comunicación tradicionales, se le sumaron una inmensa cantidad de nuevos canales en donde es posible encontrar crítica teatral. Entre los blogs, las páginas webs dedicadas a la actividad, los programas de radio, las revistas *on line*, las agencias y los gestores, la actividad teatral se convirtió en una actividad “rentable” para algunos de los nuevos actores de la escena alternativa. Los agentes de prensa se fueron transformando en la última década en componentes

esenciales de cualquier colectivo teatral con cierta aspiración de visibilidad en el medio, cosa impensada hace algunos años. Son escasos los grupos que deciden estrenar una obra sin contar entre sus filas con un agente que les asegure la presencia de periodistas a la hora de subir a escena. Walter Duche, quien hace 14 años creó junto con Alejandro Zárate la agencia Duche-Zárate, observa que si bien el mercado cambió, también se transformó todo el sistema de prensa que se hacía hace poco más de diez años. “Yo comencé a trabajar cuando la elaboración de una gacetilla implicaba redactarla en una máquina de escribir, sacarle fotocopias, repartirla una a una en cada diario, revista y radio. Existía una manera de trabajar artesanal y muchísimo más personalizada que hoy se soluciona con mayor rapidez y menos costo” (Laube, “Agencias”). Y añade que hace una década existía casi la misma cantidad de medios de comunicación importantes que existen hoy.

Lo que cambió en la actualidad es que existen muchas más radios FM y medios online; en cada medio se le daba mucho más espacio al teatro y había menos producción. Por ende, a veces se daban tres notas previas al estreno de una obra, luego salía una crítica y, si había gustado mucho el trabajo de un actor en particular, podía llegar a salir una entrevista posterior. Podían hacerse hasta cinco notas de una misma obra en un mismo diario, y hoy en día debe haber cerca de un 60% de obras que se estrenan y no logran ni siquiera una nota. (ídem)

En una escena teatral que se va volviendo más y más compleja y en donde la puja por los espacios (físicos, virtuales, mediáticos) se torna muchas veces un tanto áspera para los colectivos teatrales, los nuevos agentes de prensa aparecen como figuras que ofrecen canales creativos a través de los cuales los nuevos creadores tienen la posibilidad de lograr cierta visibilidad. Las cuponeras de descuento para los teatros, los *banners* en páginas web vinculadas a la actividad, las entrevistas y los sorteos de entradas en programas de radio, los reportajes en revistas independientes, las promociones de 2x1, y descuentos importantes para menores de 25 años, se

encuentran entre las nuevas estrategias de difusión. Ahora bien, considerando la gran competencia que existe dentro del medio, uno se podría preguntar qué motiva a los grupos a seguir contratando agentes de prensa que no garantizan la presencia en su espectáculo de críticos de cierto nombre. Debora Lachter, creadora en 1996 de una agencia de prensa que lleva su nombre, cree que la clave está en que los elencos notan que los agentes de prensa tienen un canal de contacto con los periodistas mucho más directo.

Muchas veces les sugiero a los elencos chicos que no hagan prensa, porque por el presupuesto que manejan y el precio de sus entradas puede no resultarles redituable. Pero hay quienes insisten y dicen que les cuesta mucho llegar a un periodista con sus gacetillas, sin la mediación de una agencia o de una persona que ya tiene el contacto hecho. Los periodistas, a su vez, se acostumbraron a los modos de trabajo de las agencias y prefieren ese canal: saben que piden una foto y la reciben a los dos minutos. Esa es la ventaja. (ídem)

Lachter también comenta que muchos grupos llegan en busca de un agente “porque tienen ganas de salir a girar por los festivales y las buenas reseñas son un aval. En esos casos yo intento trabajar en esa línea, convocando críticos durante el primer mes de funciones. Eso a veces sucede y otras veces no” (ídem). Finalmente, hace un llamado de atención a los grupos que, aun habiendo contratado un agente de prensa, no ven sus expectativas satisfechas o no logran atraer a un público que les permita mantenerse en cartel. “Cada espectáculo se comunica de una manera distinta y tiene algo que puede resultar atrayente. Cada vez estoy más convencida de que, en lo que respecta al off, no hay que pensar en campañas chicas: si el espectáculo pasó la barrera de los dos meses en cartel, hay mucho por hacer” (ídem). Duche resalta la importancia de la especialización de los agentes considerando el proceso de profesionalización que experimentó la escena teatral en los últimos años y reivindica el rol del agente desmarcándose de aquellos que solo están en el medio para lucrar.

Nosotros somos un engranaje más dentro de la producción de la obra. Yo me encargo de difundir lo que vos hacés, vos encargate de hacer tu laburo arriba del escenario. Está buenísimo que cada uno haga lo que le gusta y lo desarrolle de la mejor manera posible. Tal vez el problema esté en otro lado: hay mucha gente que cobra por hacer prensa y después del estreno, desaparece. Pero en la medida en que hagan bien su trabajo, creo que son beneficiosos. (ídem)

En la misma línea de Duche, Lachter acota: “Hay periodistas que dejaron de atender agentes de prensa y hay que bancársela, supongo que tiene que ver con esta coyuntura: muchos mails, muchos llamados, mucha demanda de atención que no siempre puede ser satisfecha” (ídem). En el “engranaje” al que alude Zárate, los agentes de prensa comparten marquesina con los críticos. En efecto, lo que está ocurriendo es que el espacio destinado a la crítica teatral en los medios gráficos (diarios, revistas, suplementos culturales) y audiovisuales (radio y televisión) se va acotando.³⁴ Sin embargo, la grilla virtual cambió sustancialmente. El problema o la dificultad con la que se topan la mayor parte de los blogs o las páginas dedicadas a la crítica teatral es el tema de la legitimación. ¿Qué es necesario para que un medio de comunicación alternativo sea legitimado? ¿La cantidad de lectores, la colaboración de críticos de renombre, la publicidad que presentan? En todo caso, y aunque suene como algo muy básico, la condición *sine qua non* es que los críticos deben ver teatro. Pero aquí surge otro escollo. ¿Cómo hacen los nuevos críticos para cubrir la vasta cantidad de obras que la cartelera local ofrece? En principio, se podría pensar, consiguiendo una acreditación. Pero ante la gran cantidad de nuevos medios,

³⁴En el diario La Nación sólo hay cinco críticos estables y el resto del staff son colaboradores; el diario Clarín cuenta con tres estables y el resto, también colaboradores; tanto el diario Página 12 como Perfil cuentan con dos críticos estables. Conjuntamente, en las revistas o suplementos que se ocupan de la crítica teatral (Noticias, Veintitrés, Rolling Stones, Inrockruptibles, Llegas, MutisxelForo, Ñ, ADN, Radar) hay solo un crítico y varios y acuden también a colaboradores.

conseguir acreditaciones de prensa no es tarea fácil, especialmente si uno no pertenece a un medio legitimado. Entonces, en primer lugar, deben recurrir a sus contactos más cercanos dentro de la escena teatral para poder ver las obras, o contactarse con los agentes de prensa para conseguir la acreditación. Tomando el caso de los blogs, es generalmente en esta instancia que el blogero adopta real conciencia de la importancia que su blog tiene en el medio. Si el trámite de acreditación es rápido y sin muchas complicaciones, el crítico sentirá que en cierta medida su palabra es valiosa y respetada. Sin embargo, esta situación puede ser causante de cierta confusión ya que muchos agentes de prensa comentan que en varias ocasiones hay blogs que son acreditados solamente “para engrosar el listado de prensa” (Peralta) por la misma presión de los elencos de contar con la presencia de algún medio especializado. Dentro de este entramado de nuevos críticos, agentes de prensa y trámites de acreditaciones, es posible también encontrar a algunos que intentan conseguir acreditaciones haciéndose pasar por supuestos críticos, pero cuyo interés en realidad no es otro más que el de poder ver las obras sin tener que pagar. “Después de tantos años de laburo, sé distinguir quién es periodista, quién proviene del mundo de las artes y pretende generar un intercambio interesante de opiniones y quiénes sólo quieren ir al teatro gratis” (Laube, “Agencias”), señala Lachter. Para Rafael Spregelburd, a partir del 2001 hubo un cambio en el rumbo del teatro local que también tuvo incidencia en la relación con la crítica:

El público (...) también se democratizó. Habrás notado que ya no lee las críticas de los medios masivos. ¿Esto es bueno o malo? Creo que es bueno porque estas críticas no están en las manos más adecuadas, no escriben los que mejor piensan el teatro si no los que pueden formatear mejor una opinión en relación con el medio en el que escriben. Frente a esto la gente parece decir que no le interesa si eso que van a ver está o no legitimado por la crítica. Lo digo porque a veces uno ve espectáculos no muy notables que llevan un montón de público. Hay espectáculos que hace quince años no hubieran sido tenidos en cuenta como teatro. (Durán, “El pobre producto”)

Kartun añade que la crítica, para existir, debe convivir, tener “una relación carnal” con el objeto estudiado. “Si no hay relación carnal, siempre hay prejuicio. Si escucho a los vecinos a través de la pared, entonces los vecinos solo serán una construcción a partir de patrones vagos (...) Me cuesta entender una crítica que convive con el resultado y no entiende que en el teatro el resultado es lo menos importante” (Entrevista personal). Para Kartún, una crítica que se sitúe dentro de los procesos supondría una nueva práctica que, según el dramaturgo, debería ser un espacio nutrido desde la academia, donde los estudiantes interesados en dedicarse a la crítica puedan hacer sus pasantías con los elencos para poder “producir un estallido de sentido adentro” (Entrevista personal). Para Alejandro Catalán, dramaturgo y director, el movimiento mediático que propone el mercado hace que sea posible empezar a pensar también en un teatro “de prensa” y “de producción”: esto es, “obras hechas desde el “impacto” que sus figuras, tema, procedimientos, evento o gran dispositivo harán posible en el mercado” (Catalán, “Crear un mundo”). Catalán agrega que a diferencia de la escena alternativa de los ‘90, donde existían grupos y compañías de teatro que se constituían y partían de condiciones de lenguaje compartidas, hoy en día hay “elencos”. El director define a un elenco, desde la óptica del mercado, como “un grupo de cuerpos y rubros cada uno configurado con su “impacto” (...) Esos cuerpos y rubros son entonces un conjunto esencialmente ecléctico y muy resistente a modificarse y abandonar la operatoria que garantiza mínimamente su eficacia en un medio que puede desestimarlos” (ídem). El director observa que uno de los efectos negativos de construir en función del impacto es “la inverosimilitud, ya que el impacto (...) ignora por naturaleza cualquier coherencia y cohesión posible. Generar un verosímil es la capacidad de crear un mundo consistente diferente al mundo. Pero el “impacto” no puede hacer esto, está apesado a la eficacia que demanda este

mundo” (ídem). Y añade que si bien el tema de la verosimilitud reviste gran importancia, lo que prima en tiempos de mercado es el entretenimiento.

“Entretenimiento” es el nombre de la dinámica y aspiración de eficacia que produce el teatro en tiempos de “impacto” y “mercado”, aunque no esté hecho desde la voluntad de la industria que lleva ese nombre. El “entretenimiento” es impremeditadamente inverosímil porque privilegia la exposición de los impactos que lo constituyen y sostienen la excitación, a la invención de una textura común y causalidad acumulativa; como antes dijimos: un mundo. (Ídem)

Catalán concluye que una alternativa ante el embate del mercado es sostener ciertas condiciones de creación “a contrapelo” de la dinámica que impone el mercado.

El tiempo de creación debe ser indeterminado y generado por el proceso, siendo juzgado en términos de progreso y no de cantidad. (...) El sostenimiento de estas condiciones de creación, absolutamente a contrapelo de la dinámica a la que induce el “mercado” depende de las potencias y experiencias que sólo de esa manera se pueden desplegar y del goce del poder de crear con la radicalidad que esa palabra merece. (ídem)

Otro indicio de la importancia que un blog o una página tiene en el medio es su presencia en las carteleras de las salas. “Si una crítica de un blog o un sitio es colocada en la cartelera y subsiste luego de que aparezca la de los medios masivos, es porque a ese blog o se lo considera de importancia. Porque si no (sobre todo si la cartelera es pequeña) es reemplazada por las críticas de los medios “totalmente legitimados” (Peralta, “Los nuevos críticos”). ¿Pero qué es lo que motiva a un importante número de críticos a invertir tiempo y dinero en mantener un espacio virtual? Según Gabriel Peralta, crítico teatral, quien hizo un relevamiento sobre el tema, hay dos razones fundamentales: la necesidad de expresarse y “la esperanza, dada su permanencia y visibilidad, de ser contratado por algún sitio legitimado” (ídem). Y agrega que “mediante los blogs ha surgido una gran cantidad de críticos que, a decir verdad, tienen una febril y ardua actividad, no sólo para escribir sino para ubicarse en el medio” (ídem). Sin embargo, si se toma en cuenta que la cantidad de

críticos teatrales estables en los medios importantes no superan la veintena y que el resto son todos colaboradores (tanto para las secciones de espectáculos como para los suplementos culturales), la sensación es que las posibilidades concretas de conseguir trabajo estable en un medio legitimado son, al menos en la actualidad, escuetas. En todo caso, la presencia de una escena teatral activa sigue siendo de vital importancia para que los nuevos críticos puedan crear espacios donde crecer profesionalmente y dotar a su labor de una “validez” e “importancia” diferentes a la que a veces el mercado y sus caprichos de época imponen. Peralta se pregunta si no

será hora que los críticos empecemos a pensar no sólo en obras de teatro sino en la pauperización de la profesión. Y esto nos lleva a los pocos espacios de encuentro entre críticos, que no permiten ni el traspaso de conocimiento de quienes están hace años en el oficio a aquellos que recién empiezan, ni que los más jóvenes inviten a los más veteranos a incursionar en nuevas formas de comunicación, ni reflexionar hacia dónde está yendo la función del crítico teatral, o pensar formas complementarias con el investigador teatral. (ídem)

Esta última apreciación de Peralta es conducente para pensar en el investigador teatral también como una figura cuya actividad creció significativamente en la última década. Con numerosas actividades en su agenda, varios grupos dedicados a la actividad, festivales y congresos sobre distintos temas relacionados al teatro nacional y universal, y un importante número de publicaciones editoriales, la investigación teatral en Buenos Aires logró una presencia inédita en la escena teatral local. Los investigadores son muchas veces los verdaderos descubridores del trabajo de muchos grupos que por su bajo perfil o su posicionamiento en la periferia de los circuitos legitimados, pasa desapercibido. En materia de investigación teatral, un acontecimiento importante es la fundación de la Asociación de Críticos e Investigadores Teatrales de la Argentina (ACITA) en octubre de 1983, cuyos objetivos principales fueron los de convocar a los investigadores teatrales de todo el país para relevar el estado de la investigación y estimular el intercambio sobre

conocimientos, temáticas y metodologías teatrales. La aparición de publicaciones especializadas y la actividad que comienza a realizarse tanto en universidades como en instituciones no universitarias permite la divulgación del trabajo de teóricos extranjeros como Patrice Pavis, Anne Ubersfeld y Marco de Marinis, entre otros. En el ámbito universitario se destaca el trabajo realizado en el Instituto de Artes del Espectáculo (IUNA), dirigido por Francisco Javier, investigador y director de teatro; y el Instituto de Historia del Arte Latinoamericano y Argentino, dirigido por Osvaldo Pellettieri, investigador egresado de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. Conjuntamente, Pellettieri fue el director del Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano (GETEA), cuyo aporte a los estudios teatrales ha sido de gran importancia tanto a nivel nacional como internacional. Desde 1995, GETEA publica la revista *Teatro XXI*, que tiene el objetivo, según el mismo Pellettieri de ser "un lugar de reflexión sobre el discurso del teatro nacional, pero también del discurso de la crítica y la investigación" (Martínez Landa).

Conjuntamente, la Secretaría de Ciencia y Técnica de la UBA creó los proyectos UBACyT. Estos son proyectos de investigación para los que se llama a concurso cada 4 o 5 años. En materia de publicaciones, cabe destacar a la revista *telóndefondo*, dirigida por la profesora de la UBA Beatriz Trastoy, primera y única revista digital de la UBA indizada internacionalmente, con 8 años de publicación regular. Otras publicaciones que también dedican espacio a la crítica teatral son la revista del Celcit, *Funámbulos*, *Teatro al sur* y *Montaje Decadente*, entre otras.³⁵ Merece mención también el trabajo del crítico Jorge Dubatti, coordinador del Área de Historia y Teoría Teatral del Centro Cultural Ricardo Rojas y del Área de Artes Escénicas de Departamento Artístico del Centro Cultural de la Cooperación, transformada a partir

³⁵En los últimos años, varias revistas cambiaron del formato impreso al digital, sumándose a una nutrida cantidad de blogs dedicados al quehacer teatral.

de 2012 en el Área de Investigaciones en Ciencias del Arte (AICA). Muchos investigadores y críticos también colaboran con la AINCRIT (Asociación Argentina de Investigación y Crítica Teatral). Creada en 2008, la asociación tiene como objetivos fundamentales fomentar el desarrollo de la investigación y la crítica teatral en la Argentina y organizar encuentros sobre la especialidad. En la actualidad, es posible encontrar en Buenos Aires una serie de iniciativas organizadas por docentes, que a su vez se desempeñan como investigadores, que abren sus espacios para que los elencos entren en contacto con un público interesado en el intercambio con los artistas. Para Mauricio Kartún, el teatro ha generado una sorprendente zona de producción de sentido, que él llama zona académica, sin otro objetivo que el de comunicarle a la propia academia su propia observación. El problema que surge a la hora de teorizar sobre teatro es desde qué lugar el/la crítico/a se sitúa. Para el dramaturgo argentino,

es muy complicado entender que es una rana si no tengo un ranario. Si yo toco ranas, vivo con ellas, les doy de comer, etc... te puedo decir que es una rana. Si yo pretendo entender que es una rana haciendo la disección, no tengo más remedio que matarla primero. Entonces mato y luego te mostrare que es una rana por dentro, que no es una rana, es un mecanismo. Tengo la sensación que hay mucha crítica que para entender el teatro necesita matarlo. (Entrevista personal)

Kartún, quien junto a Roberto Perinelli creara la carrera de dramaturgia en la EMAD (Escuela Municipal de Arte Dramático),³⁶ apunta a cierto sector del pensamiento académico que intenta tener injerencia en la actividad artística: “Hemos recibido un embate de cierto pensamiento sobre lo artístico que no está creado en la actividad artística sino en un pensamiento exterior sobre la actividad artística” (Entrevista personal). Y agrega:

³⁶La carrera de dramaturgia nunca pudo alcanzar status de carrera porque para llegar a serlo tendría que haber incluido materias de características pedagógicas que, a criterio de Kartún y Perinelli, le quitaban al dramaturgo tiempo para su trabajo. (Entrevista personal)

Hay cierta locura producida por la academia y por un mercado que se mira el ombligo, que no mira la rana. Me resulta muy curioso cuando llegan los congresos de teatro y se nos convoca a los creadores a hablar y se nos escucha con cierta sorpresa, en algunos casos no exenta de admiración, pero la sensación es que parecería que el único contacto que cierta zona de la academia tiene con la creación es a través de eventos en donde los creadores van a dar un taller. Lo curioso en realidad es que esa crítica o esos estudiosos no estén en los ensayos. (Entrevista personal)

Catalán coincide con Kartún en su mirada sobre cierta producción teórica originada por fuera del teatro y señala que existe toda una teoría “que propugna cierto relativismo artístico y que imposibilita la identificación y discriminación entre las obras que son puro efecto de época y las que logran una consistencia singular” (Catalán, “Crear un mundo”). Para el director,

la historicidad del teatro y el vencimiento de sus procedimientos son negados en pos de intereses del mercado teatral. El sujeto creador se teoriza y vende como descondicionado, siendo la singularidad una pura manifestación de su subjetividad y no una operación excepcional. Lo que se postula como “artístico” discriminándose de prácticas que no presumen de ello, depende más de su estrategia de imagen y del mercado al que se destina que de tener una verdadera propuesta práctica. Del “sólo yo soy creadora” de la práctica dominante o vanguardista, pasamos al “todas son creaciones” de un mercado que necesita que el pensamiento artístico no le impida beneficios mediáticos, profesionales y económicos. Las exclusiones y los límites que ponía la antigua práctica dominante son relevados por un discurso indiscriminante, disolvente y demagógico que obstaculiza y desorienta la concepción y sentido de una práctica creadora en condiciones contemporáneas. (idem)

Para Jorge Dubatti, docente de la UBA y a cargo del área de Artes Escénicas del Centro Cultural de la Cooperación, el teatro de las últimas décadas es un teatro que se caracteriza por su carácter múltiple. “Es el *teatro en el canon de multiplicidad*, donde paradójicamente lo común es la voluntad de construcción de micropoéticas y micropolíticas (discursos y prácticas al margen de los grandes discursos de representación) enfrentadas al capitalismo hegemónico y a las macropolíticas partidistas” (Dubatti, “Por qué hablamos de Postdictadura”). El crítico agrega que en

el orden nacional, la relación entre teatristas pasa de ser jerárquica a ser horizontal y que el aspecto más saliente de este nuevo funcionamiento es

un sentido inédito de aceptación y convivencia de las poéticas y subjetividades en sus diferencias. Prolifera todo tipo de poética, método y visiones de mundo. Por eso es atípico que se discuta cómo debe hacerse el teatro o qué modelo hay que seguir, porque ya se sabe que todos los caminos están habilitados, siempre y cuando no ataquen bases humanistas de consenso. (ídem)

Ana Durán sostiene que hablar del estallido de micropoéticas es una manera de decir “que en definitiva no está pasando nada” (Durán, “Actores”). Rubén Szychmacher concuerda con Durán y agrega que existe un discurso generalizado que construye ideas que no necesariamente se anclan en la realidad teatral. Para el director, este discurso existe

para justificar que hay un montón de cosas que no puedo entender y que en realidad, no hay tanta micropoética sino tres o cuatro cosas que están dando vueltas y ya está. Si ya sos un clasificador, no hay tanta divergencia porque eso es desconocer el concepto de hegemonía. Lo que hay son un montón de tarambanas, entre los que me incluyo, que hacemos algo. Y lo que sucede es que como se rompió el famoso paradigma de lo nuevo y lo viejo, es muy difícil ubicarnos. (Durán, “Actores”)

Cabe preguntarse si la aseveración de Szychmacher es cierta o no, si realmente estamos transitando una etapa en donde los paradigmas han desaparecido. De todos modos, y aun ante la ausencia de ciertos paradigmas, “la novedad”, de un modo u otro, siempre emerge en contraste con lo que está de moda o con la tradición. Pero en la escena teatral de Buenos Aires, ¿Qué constituye “lo nuevo” o “lo viejo”? ¿Es posible de hablar de una nueva generación de teatristas que superó a su predecesora, que “mató” a sus padres artísticos? Para Federico Irazábal, “la sensación que tenemos es que en nuestra ciudad no se produjo la instancia de ruptura que debió producirse para pensar en la creación de un nuevo “espacio” (definido como sistemas de producción, temas, procedimientos y, por qué no, soportes ideológicos)” (Durán, “Papá Querido”). Durán hace hincapié en el lugar que ocupan las condiciones de

producción. Para la docente y crítica, el hecho que muchos grupos parezcan querer estar en las mismas salas, tener los mismos agentes de prensa para viajar a los mismos festivales internacionales y ser valorados por los mismos críticos instala la pregunta de si la fórmula no será simplemente hacer la misma obra una y otra vez. Advierte también una tendencia de exaltar “lo joven” como novedad por parte de los medios, siempre ávidos de dar a conocer “los nuevos creadores”, y algunas instituciones que organizan ciclos de jóvenes creadores, concursos para jóvenes creadores, etc...

Si es cierto que el mercado de hoy “apuesta a lo joven” (...) podría comprenderse que la nueva generación de dramaturgos y directores no pueda esperar el surgimiento de un lenguaje más o menos propio o, incluso, una necesidad real de romper con los lenguajes de sus padres para salir al ruedo. Cuanto antes puedan hacerse visibles, cuanto más rápido puedan mostrar sus obras, mejor. Aun a riesgo de perder en esa ansiedad la posibilidad de experimentar o, incluso, algo de identidad. Esta suerte de juventocracia (...) podría explicar el fenómeno: ser joven es una virtud en sí misma y hay que producir antes de dejar de serlo. (Durán, “Cuesta salir de casa”)

Según Matías Umpierrez, curador del Centro Cultural Ricardo Rojas, “si a uno le exigen todo el tiempo originalidad, pierde creatividad. Hoy a mí me interesa más descubrir, desde mi función de coordinación y curaduría del Rojas, directores o dramaturgos que construyan muy bien los espectáculos, que gente que genere rupturas en los lenguajes” (Durán, “Cuesta salir”). Desde su óptica, si bien considera que los jóvenes tienen sus inquietudes y las vuelcan en sus búsquedas personales también nota que lo que tiende a repetirse son las condiciones de producción.

Creo que hoy el teatro está yendo hacia un lugar que necesita más posibilidades de producción. Cada vez se notan más esas marcas. Me refiero al dinero y a todo lo que aparece. Aparecen todos los problemas de construcción de un espectáculo debido a los problemas de dinero y producción porque nos vemos obligados a seguir construyendo una teatralidad dentro de demasiados límites prefijados. Las escenografías son todas iguales porque todas las salas tienen las mismas políticas de no guardar escenografías, porque no hay lugar para guardarlas. Hoy uno tiene que construir de una manera muy particular. Son muy pocos los que pueden decir ‘tengo 30.000 pesos de subsidio y trato de construir un espectáculo distinto’”. (ídem)

Para Ciro Zorzoli, el tema del parricidio artístico debería ser encarado a partir de una pregunta de base: ¿por qué hacer teatro? “Creo que el tema de si algo es de ruptura o vanguardista o lo que sea implica escapar del verdadero dilema que es crear algo que realmente esté vivo, entonces lo atractivo tiene que ser la nueva forma o el lenguaje o lo que sea. Cuando uno ve algo y siente que eso está sucediendo por primera vez, no se plantean esas cuestiones” (ídem). Kartún ofrece su mirada sobre esta cuestión:

Creo que uno de los quilombos visibles del asunto es que a buena parte de esa interminable colonia estudiantil no le interesa tanto formarse en teatro sino sólo aprender aquel teatro que se usa ahora. A diferencia de otras generaciones, cuya formación solía consolidarse alrededor de modelos más clásicos y de eficacia probada en esta ímproba tarea de enfrentar la complejidad de un montaje; hoy buena parte de esos artistas en progreso busca en su impaciencia incorporar exclusivamente los elementos que le permitan hacer aquello que se lleva. Creo que pocas cosas suponen un gasto de energía mayor y más inútil: cuando tras largo tiempo y esfuerzo alguien consigue dominar con destreza esos procedimientos, cagaste, la moda ya es otra. (Kartún, “El teatro”)

Zorzoli agrega:

También tiene que ver con que ciertos modelos como el de la bohemia del teatro que funcionaba hasta la década pasada, están puestos en crisis en medio de una enorme pauperización cultural, y el sálvese quien pueda social también afecta al laburante actor. Entonces surgen preguntas acerca de cómo hago para definirme, recortarme del resto y definir el propio espacio. Y no creo que haya especulación consciente cuando se elige seguir a los modelos ya consagrados. Sucede, entonces, que al no ser conscientes de esta situación, tampoco hay una reflexión acerca de los modelos que se siguen y de cómo se los va a abordar. (Durán, “Cuesta salir”)

Rubén Szuchmacher recuerda que la generación anterior a la suya se enorgullecía de tener maestros. Pero nota que la generación que le pertenece por edad

no reconoce haber trabajado con nadie, cosa que estaba muy mal vista antes. A partir de Bartís, la sensación es que los maestros salen de un repollo. Son parricidas pero en el sentido que niegan a sus maestros e inclusive a sus compañeros, como si fueran producto de la nada. Ellos luego encarnan el lugar de padres o madres en una generación en la que luego es económicamente rentable no dejar que los hijos crezcan. Esta situación coincide con un mercado que apuesta al joven. En mi época, ser joven no era ningún valor en sí mismo. (Durán, “Una escena boba”)

Si bien muchos teatrastas jóvenes lo nombran como a uno de los grandes referentes, Ricardo Bartis no tiene la sensación que la nueva generación se haya quedado “pegada” a los maestros. Por el contrario, ve un medio muy hibridizado, en el cual los artistas van coleccionando referencias de múltiples lugares para eventualmente combinarlos en una especie de pastiche teatral. Al mismo tiempo, acepta que el parricidio no solo es una instancia necesaria sino que también podría reconocerse como un trazo cultural incorporado que, en muchas ocasiones, es beneficioso para los nuevos artistas porque “en una actividad tan poco rentable, con tan poco espacio y con tan poco nivel de legitimización como el teatro, darle a los padres es una manera de aparecer. No los culpo: yo me he peleado con los maestros de mi generación y eso me fue útil para poder pensarme” (Laube, “Huele a parricidio”). Bartis no cree que el parricidio tenga siempre que ver con la creación de nuevos lenguajes. En todo caso, lo que prima es una tendencia a diferenciarse del otro, a “cortarse solo”. Y concluye que como la hipótesis de originalidad está hipervalorizada “por más que yo plagie y haga bastante parecido, pero mal, algo que, se nota, es parecido a un modelo, no hablo del modelo que me inspiró: prefiero ser original” (ídem). En una entrevista para la revista *Picadero*, del 2001, sobre el “Nuevo Teatro”, Griselda Gambaro comentaba sobre el tema de la ruptura estética en el teatro local:

Me gustaría contar una experiencia. Desde mis primeras obras la crítica me ha identificado con el teatro de Harold Pinter, pero en realidad, cuando comencé a escribir, nunca había leído a Pinter, y por lo tanto no puedo hablar de una influencia artística. Como me llamó mucho la atención este hecho comencé a leer la obra de Pinter de manera profunda, y me di cuenta que, dentro de mi teatro, había muchos elementos reconocibles de él. Pero como decía antes, no de forma intencional, y esta anécdota creo que da cuenta de ello. Pero también debo reconocer que mi formación ha sido con los clásicos, a los cuales he leído, y mucho. Y con esto estoy queriendo afirmar algo de lo que estoy convencida. Uno como autor o como artista puede producir innovaciones y rupturas en determinado lugar del arte, pero nunca se podrá romper con todo lo hecho. Siempre deberá haber una base que tiene que ver con la tradición.

Tradición y novedad son aspectos de una obra que me parecen inevitables. Es imposible renovar sin una tradición presente. (Irazábal, “La vanguardia”)

En la misma entrevista, Daniel Veronese concuerda con la posición de Gambaro en relación a la tradición y la importancia de que cada artista pueda desarrollar su propia obra e imprimirle su rasgo personal. En relación a su producción, reflexiona:

Creo que también he colaborado, junto a otros muchos, a crear un nuevo público, y que eso ha dado éxito. Y precisamente en esto último está el problema. Tuvimos éxito. Ahora solo espero que lleguen nuevos jóvenes, que vengan a producir de manera diferente a como lo hacemos nosotros, porque creo que en este momento hay demasiado amontonamiento, y que es necesario despejar el panorama. Que lo que producimos nosotros ya ha creado un lector y sus respectivos códigos de lectura. Sería bueno que vengan nuevos jóvenes que hagan algo que nadie entienda, y que a pocos les guste. Eso indicaría que estamos ante una nueva vanguardia. (ídem)

Gambaro concluye: “Como siempre se dice es necesario que los hijos maten a los padres, pero eso no significa que los padres nos dejemos matar” (ídem). Szuchmacher concuerda con Gambaro y agrega que “no sólo tiene que haber parricidas, sino también gente que se deje matar y mi generación etaria no permite el traspaso” (Durán, “Una escena boba”). Mariano Pensotti, teatrista perteneciente por edad a la “nueva generación”, aunque cuente con varios trabajos en su haber, señala que si bien se percibe cierta homogeneización de los lenguajes en los últimos tiempos,

no son los ‘hijos’ los que se están repitiendo, sino que son los padres los que han empezado a encerrarse. Veo que hay una reiteración mucho más pronunciada en personas que hace diez años eran más interesantes y ahora están excesivamente encasilladas en sus formas. Pero si uno va a ver sus obras, se encuentra con que las salas están llenas, con que tienen buenas críticas, con que ganan premios. ¿Por qué ellos van a cambiar si no se les está fomentando que modifiquen algo? La transformación ocurre no sólo por voluntad propia, creo que también puede impulsarla una demanda de público: si el público demandara algo diferente, nuevas estéticas también tendrían posibilidades de surgir. (Durán, “Cuesta salir”)

Matías Feldman, quien junto a Santiago Governori trabaja en el club Defensores de Bravard, sostiene que cada vez es menos útil pensar en la generación anterior. “Cada vez menos siento una diferencia generacional. Me parece que somos colegas y que

estamos ya para hablar de teatro propiamente dicho, en lugar de lo generacional” (Durán, “La ruptura”). Feldman reconoce como referentes a algunos creadores que aparecieron en la década del ‘90 y encontraron su madurez en el 2000 como Rafael Spregelburd, Javier Daulte, Daniel Veronese, y otros anteriores como Ricardo Bartis. En relación al parricidio artístico, asegura que la madurez creativa “se da necesariamente cuando uno mata a sus papás creativos” (ídem) y que la mirada a los lenguajes de los antecesores es un síntoma de inmadurez. “Si hago en relación a lo que hicieron, ya sea copiando o haciendo lo opuesto, sigo atado a esa mirada. Personalmente, ya no me preocupa eso. También cabe aclarar que esos lenguajes “anteriores” no son anteriores, siguen vigentes” (ídem). Elisa Carricajo, actriz e integrante del grupo Piel de Lava, hace la salvedad que se le hace difícil hablar de los maestros del teatro independiente ya que le cuesta pensar en el teatro independiente como una totalidad: “Yo me siento capacitada para pensar en los lenguajes que me influyeron a mí y a las personas de mi generación con las que trabajo y las personas que trabajan con personas que yo trabajo y así. Es decir un círculo pequeño y acotado dentro del gran panorama de todo lo que hay en teatro en Buenos Aires hoy en día” (ídem). En todo caso, Carricajo también reconoce a Bartis, Daulte, Spregelburd, Veronese, Tantanian y Pompeyo Audivert como referentes. La actriz, al igual que Bartis, no cree que los lenguajes se repitan. Más bien, nota que la realidad del mundo de los años ‘90, en el que la generación anterior a ella comenzó a producir, no es tan diferente a la de hoy en día y que el hecho que los grandes temas sigan siendo los mismos, aunque existan algunas diferencias, hace que no haya una clara necesidad de ruptura y sí una búsqueda de lenguajes más personal. “Por otra parte tampoco está tan claro con qué habría que romper. Los lenguajes de estos maestros no forman tan claramente “un cuerpo”. Tienen en común más que nada la ruptura con la generación

anterior y un fuerte énfasis en la transformación de la estructura de producción del teatro” (ídem). Carricajo identifica como novedad ciertas innovaciones de lenguaje como, por ejemplo, las obras que en sí mismas evidencian las condiciones de producción que las generaron. Otro ejemplo que destaca es la aparición de una gran número de mujeres dramaturgas y directoras.

Se produjo un cambio a nivel de las condiciones de producción, de alguna manera está más habilitado que las mujeres ocupen esos roles. Obviamente yo, siendo mujer, veo esto con buenos ojos pero al mismo tiempo estoy convencida de que no ha generado una ruptura de lenguaje en particular. Cada directora, quien y quien menos, genera su pequeña ruptura, la aparición de su mirada personal. Pero no por eso hay “una estética” femenina, hay simplemente más mujeres que escriben y dirigen. Y si bien esto genera la irrupción de la temática de lo femenino en el panorama teatral de Buenos Aires, la mirada en cada caso sobre eso mismo: “lo femenino” es tan distinta que a mi entender no termina siendo significativa en términos de lenguaje. O al menos no permite leer la aparición de un nuevo lenguaje en términos generacionales. (ídem)

El director y dramaturgo Bernardo Cappa reconoce que hay algo de alentador en el hecho que ciertos procedimientos se estén agotando “porque así quedará más huérfana la actuación y por lo tanto obligada a producir por sí misma” (ídem). Cappa está convencido que “los formadores de opinión (...) deberán moverse de su lugar para poder mirar lo nuevo, esa fuerza a la que el parricidio y las discusiones con los lenguajes anteriores le produce una gran sonrisa, nada más que eso porque no puede perder el tiempo, tiene ganas de actuar de hacer algo con esta realidad que se pone muy espesa” (ídem). Mariana Chaud, por su parte, identifica tres grandes tendencias en cuanto a lenguajes heredados:

una que trabaja con el actor como productor de sentido, (Bartís). Otra es la que se llamó Nueva Dramaturgia (Sprengelburd, Daulte) en las obras de estos escritores/directores, un procedimiento nuevo es descubierto y regalado en cada obra: una historia es contada de una manera particular. La última tendencia es la que tiene que ver con borrar los límites entre ficción y realidad o mejor, entre arte y vida, estos son los experimentos teatrales de Vivi Tellas o Federico León. (ídem)

Chaud también se anima a pensarse a sí misma más como antropófaga que parricida en la medida que más que discutir con lenguajes anteriores y “matar” a los padres artísticos, su interés pasa por utilizar alguno de los procedimientos propuestos por lenguajes teatrales anteriores para crear algo nuevo. “Eso sí, lo hago sin ningún respeto o sentimiento de deuda o de culpa” (Durán, “La ruptura”). Romina Paula y Mariela Asensio no creen que no aparezcan nuevas propuestas. Paula reconoce la discusión entre la diversidad de propuestas como un síntoma saludable y admite que a veces se revisitan modelos anteriores que “se inscriben o incluso adscriben a un lenguaje o una estética o a una forma de producción que tiene su propia historia en el medio, pero no veo que esto se oponga a la aparición de algo personal, aún si la técnica o la estética remiten a trabajos o autores anteriores” (ídem). Por su parte, Asensio reconoce que se ven trabajos con una fuerte influencia de los considerados “padres artísticos”, como Veronese y Bartis, y subraya la importancia de Mauricio Kartún en la dramaturgia nacional. Al mismo tiempo, reivindica el valor de la impronta personal y cita el caso de Maruja Bustamante o de Agustina Muñoz como ejemplos de artistas que crean mundos genuinos y que, según su mirada, no se parecen a nada. “Recrean mundos que no había visto en otras obras con un humor y una pluma muy auténtica” (ídem), observa la dramaturga. Asimismo, destaca la importancia de “encontrar una poética propia, aunque ya todo esté inventado (...) No creo necesario matar o anular a nadie para alcanzar esto. Todo lo contrario, creo que reconocer a los padres es justamente lo que te permite diferenciarte de ellos” (ídem). Alfredo Ramos ofrece una mirada más ácida que no esconde su disconformidad ante lo que está ocurriendo en la actualidad teatral porteña. “Hay padres a los que habría que hacerles tratamiento de conducto sin anestesia y otros a los que el cielo no alcanzaría para pagarles tanto bien. A veces, la orfandad es saludable” (ídem). Para el

director, el teatro actual se asemeja a la feria “La Salada”, donde se vende ropa de imitación:

Cinco o seis kioscos producen alguna de la mercadería que se vende más. Marcas registradas que no pasan por la aduana, les ponen 5 estrellitas y se exportan antes de estrenar. Como La Salada, marcas prestigiosas con los mismos modelitos copiados de Europa. Casi 20 años de la misma sopa, el mismo carbónico, el mismo mimeógrafo. Gente que entendió el "negocio" y tiene la vaca atada. (idem)

Pensotti agrega:

Me parece más importante que cada uno logre matar al padre interno. No tanto a los referentes externos, que podrán estar más o menos de moda dentro del teatro. Es mucho más importante, me parece, que cada uno pueda ir en contra de la tendencia que lo lleva a volverse reiterativo y conservador (...) Creo que si uno se corre de las formas de producción que ya ha transitado –pensando en uno mismo, no en el mundo teatral– comienza a tener chances de crear lenguaje propio. Y eso, inevitablemente, hará que en algo varíe. (Durán, “Cuesta salir”)

Y Bartis concluye:

No creo que haya que romper con nada para que vuelvan a suceder cosas: tardará más o menos, pero va a pasar porque la gente quiere actuar. Y la voluntad de actuación va a generar lenguaje. Porque la actuación, si es sensible y poética, no quiere componer, no quiere hacer personajes psicológicamente reconocibles: quiere excederse, tiene ansia de exceso. La actuación se ríe de todas estas disquisiciones tan intelectuales. Se ríe, porque es más atorranta. Y va a generar nuevos espacios, nuevas agrupaciones, nuevas formas de agruparse. Pero se debe recuperar cierto apasionamiento y el espíritu amateur, el juntarse por necesidad; ser lo suficientemente resentido como para decir “juntémonos nosotros, que somos los del grupito del fondo, y hagamos lo nuestro”. Para no repetir lo que pasó en los '90: nos la creímos mucho. Creímos que jugábamos muy bien y que la escena de Buenos Aires era una cosa antológica y que habíamos descubierto procedimientos que habíamos instalado una novedad, y que esa novedad hacía que todos los festivales del mundo vinieran a buscar y ver qué pasaba acá. Eso nos hizo mal. Nos hizo mal tanto festival, tanta expectativa, porque todo el mundo empezó a organizar sus carpetas, empezó a pensar en la prensa y todo el mundo empezó a decir más de lo que hacía. En la medida en que sigamos así, el teatro se va a configurar cada vez más como una especie de pasatiempo cultural, de entretenimiento culto. Hoy es muy poco probable ver espectáculos que te produzcan una conmoción religiosa, en el sentido de gran creencia que amplíe la cabeza, el corazón, el sexo. (Laube, “Huele a parricidio”)

Como hemos podido observar, la escena alternativa de Buenos Aires ha experimentado transformaciones significativas como resultado de un importante crecimiento que, a su vez, posibilitó la creación de un mercado que no se limita al circuito comercial. Lo que queda por hacer, y sólo el paso del tiempo posibilitará esta tarea, es analizar los costos y los beneficios, las ganancias y las pérdidas que esta alteración en el sistema de producción ha significado. Quién es quién y qué es qué en el mapa teatral actual es algo difícil de definir más allá de que cada uno haya adoptado una posición al respecto. En todo caso, el teatro porteño continuará transformándose y sus mapas escénicos reformulándose con la misma lógica de la ciudad que los alberga.

Chapter 6

CONCLUSIÓN

Las transformaciones que experimentó la ciudad de Buenos Aires en los últimos 20 años reconfiguró la espacialidad y la oferta de bienes culturales. Del mismo modo que la década de 1990 se caracterizó por las “relaciones carnales” del gobierno argentino con su par estadounidense, el período transcurrido desde inicios de 2002 constituye un desafío a los análisis ortodoxos en materia económica y política. La tendencia a operar por fuera de las sugerencias de los organismos internacionales y la decisión de cancelar importantes pagos de la deuda externa estabilizó el rumbo económico y logró mantener un saldo positivo en materia fiscal en un país que intentaba hacer pie después de la debacle del 2001. Algunos analistas observan que la adopción de una política fiscal más conservadora fue uno de los pilares del gobierno de Néstor Kirchner. Por un lado posibilitó la estabilización del tipo de cambio, evitando así la devaluación de la moneda local y su consecuente hiperinflación. Conjuntamente, la imagen de un mercado local fortalecido, más estable y con claros signos de reactivación, se tornó atractiva para nuevos inversores. Este proceso de estabilización económica fue apuntalado por aumentos salariales en el sector público, un incremento en los haberes jubilatorios y las asignaciones familiares y la prolongación de planes sociales. Como hemos visto, este nuevo esquema incentivó la inversión en materia inmobiliaria, siendo el sector de la construcción uno de los que registraron mayor movimiento. En la actualidad, el modelo político y económico impulsado desde la asunción de Néstor Kirchner y continuado por Cristina Fernández de Kirchner es objeto de fuertes críticas por parte de una oposición dispersa, que

cuenta entre sus filas a los medios de comunicación más poderosos del país y a sectores conservadores deseosos de retornar al modelo de los '90. En la actualidad, Argentina está viviendo un clima político donde todo parece estar dividido entre aquellos que apoyan al gobierno (los K) y los que no. Este enfrentamiento no hace más que acotar y empobrecer las posibilidades de debatir críticamente y con un sentido pluralista y no contempla a todos aquellos que no apoyan ni a unos ni a otros. En una etapa en donde la mayoría de los gobiernos latinoamericanos se encuentran ante el desafío de continuar fortaleciendo la unidad regional mediante programas de cooperación internacional, Argentina cuenta con la gran oportunidad de continuar creciendo a nivel nacional, reforzando su propia identidad en un sentido plenamente integrador. Para eso se requieren políticas de Estado que tengan como objetivo central el desarrollo del capital humano, el uso inteligente de los recursos naturales, la inclusión y el mejoramiento de los sectores más necesitados, la creación de programas culturales que promuevan el desarrollo y la diversidad, un constante trabajo a nivel educativo para realmente poder comprender cuales son las necesidades en esta materia, la profundización en la defensa de los derechos humanos, la autonomía en la toma de decisiones a nivel político, social y económico y una fuerte voluntad de cambio y transformación que se haga eco de los intereses y las necesidades de la gente. En la medida que el sistema político se mantenga sensible a las inquietudes de los ciudadanos, eso se verá reflejado en la confección e implementación de nuevas políticas que sin duda tendrán efectos positivos en materia de salud, educación y cultura.

A nivel urbanístico, observamos la relación entre patrimonio y turismo como elemento dinamizador en el proceso de renovación urbana. Si bien el proceso de patrimonialización persigue un fin claramente económico, es interesante observar

como las políticas de revalorización patrimonial hacen uso de un discurso que se vale de recursos cuasi “literarios” para la exaltación del valor “mítico” de distintas áreas de la ciudad. De este modo, al mismo tiempo que se implementan medidas para la protección y el embellecimiento del espacio público, se apela al valor subjetivo para la concientización del valor del patrimonio urbano. Dicha valoración comienza a transformar y moldear la mirada en relación a zonas de la ciudad, transformándolas en potenciales productores rentables. Desde mediados de la década del noventa, la zona sur de Buenos Aires fue testigo del proceso de renovación a través de intervenciones y acciones del gobierno local. A través de la recuperación de edificios declarados de interés histórico, la renovación de fachadas y el mejoramiento del espacio público se buscó revalorizar el patrimonio cultural urbano. Esto es un indicador que el proceso de revalorización estuvo centrado, tomando como referencia las intervenciones iniciadas en 1990, en el rescate y la conservación de inmuebles situados en áreas clave, donde la cuestión de identidad y el valor histórico jugaban un papel preponderante. El objeto arquitectónico era la expresión máxima del legado patrimonial. Una vez focalizado el objetivo, el turismo aparecía como una de las propuestas más dinámicas y tentadoras para dinamizar la economía de la zona. La devaluación de 2002 catapultaría la actividad turística como la principal actividad de algunos barrios del sur de la ciudad como La Boca y San Telmo, cuyas historias convertidas en relatos de “origen” y autenticidad local proveen la materia prima para la construcción de una “marca” atractiva para el turista. En el caso de estos barrios, el tango se presenta como el aspecto que unifica el pasado y las costumbres locales. En el caso de Buenos Aires, es posible concluir que las políticas de patrimonialización no apuntaron solamente a la preservación de la identidad local sino que son estrategias de posicionamiento en un mercado global en donde muchas ciudades compiten por

transformarse en los destinos turístico/culturales preferidos. Las nuevas ciudades globales se “venden”, y en este sistema mercantil el patrimonio cultural se fetichiza y adquiere “valor” en la medida que haya sido valorizado económicamente. Si bien la política de patrimonialización renovó la vida de algunas áreas de la ciudad degradadas u olvidadas, atrayendo nuevas inversiones y reactivando la economía local, también hay que mencionar que los cambios tuvieron un impacto negativo en la vida de muchos habitantes que se vieron forzados a emigrar zonas de la ciudad más accesibles. Este éxodo intraurbano tuvo también su correlato en la escena teatral. Muchos creadores se vieron en la necesidad de encontrar nuevos espacios de trabajo y estas mudanzas geográficas, en muchos casos, generaron cambios en sus modos de producción y en sus estéticas. En el caso de otros creadores, aunque no son mayoría, lo que primó a la hora de tomar la decisión de buscar nuevos lugares fue una cuestión estético/ideológica. Esto es, por un lado, no “bancarse” la nueva geografía barrial y los nuevos habitantes, con sus hábitos de consumo y sus formas de “hacer ciudad”; por otro, no estar de acuerdo con todo lo que subyace a ciertos procesos de transformación: negociados políticos, oportunismo inmobiliario, gentrificación, no respeto por el espacio público, pérdida de redes comunitarias, menos apoyo a las actividades culturales e implementación de modelos urbanísticos marketineros. De un modo u otro, lo que queda claro es que las políticas urbanas pensadas exclusivamente en función del mercado no tienen la capacidad de contemplar las necesidades de los habitantes de la ciudad y generan fragmentaciones en el tejido social. La ciudad se transforma gradualmente en un territorio en disputa, en el cual lo que se pone en juego son cuestiones de identidad, calidad de vida, desarrollo cultural y participación ciudadana. La actual administración de Buenos Aires responde claramente a una agenda que concibe a la ciudad como producto y que concentra gran parte de sus

recursos en mejorar la imagen de la “ciudad/producto”, dejando de lado aspectos básicos como la preservación y la construcción de espacios verdes y la accesibilidad a la vida cultural. En mayo de 2008 ya se denunciaba una política agresiva contra los trabajadores de la cultura y los espacios político-culturales. Los trabajadores de los centros culturales barriales del Programa Cultural en Barrios hacían público que el Ministerio de Cultura del Gobierno de la Ciudad estaba cerrando más de 500 talleres en centros culturales barriales, a los que asistían más de 20.000 vecinos diariamente y en los cuales se desempeñaban 250 docentes. En la actualidad, la toma de la Sala Alberdi es un claro ejemplo del conflicto de intereses entre el Gobierno de la Ciudad y distintos sectores de la cultura. Con el lema “Va a estar bueno Buenos Aires”, el PRO mantuvo la gobernación de la ciudad en las elecciones de 2011. La pregunta es ¿va a estar bueno para quién? ¿Quién/es son los destinatarios de las acciones del Gobierno de la Ciudad? Si la mayor parte del presupuesto cultural es destinado a la organización de mega eventos que revisten gran atractivo turístico, es evidente que la intención no es la elaboración de una política cultural que tenga a los barrios como base y apunte a la integración de distintos sectores. Para poder transformar la vida cultural de Buenos Aires, es fundamental la creación de figuras legales para el funcionamiento de espacio culturales sin fines de lucro, promoviendo su financiamiento para el desarrollo de actividades artísticas. De igual importancia es avanzar en la profesionalización del sector para que los trabajadores de la cultura tengan pleno acceso al financiamiento y a la promoción de sus iniciativas. En este sentido, el documento que el Frente Cultural Raymundo Gleyzer emitió en junio de 2012 expresa claramente la posición de muchos artistas:

Los artistas independientes son trabajadores de la cultura. La mayoría de ellos tiene dificultades para vivir de su trabajo y está condenado a la precariedad y a la falta de garantías laborales. La política cultural debería promover la democratización en acceso de los artistas independientes a los programas y

proyectos de financiamiento público, y fortalecer su inserción en diferentes instituciones de la ciudad. Asimismo, los artistas independientes aportan múltiples proyectos de difusión y producción artística y cultural, en muchos casos con fuerte anclaje comunitario y territorial, pero no tienen ni la infraestructura, ni la difusión, ni el financiamiento para llevarlos adelante. La creación de un Registro de Artistas y de un Fondo permanente para su financiamiento permitiría tanto la democratización en el acceso a proyectos e instituciones culturales estatales como la promoción y el financiamiento de proyectos culturales comunitarios en los diferentes barrios, viabilizados desde las comunas.

La cultura entendida como un bien destinado para unos pocos continuará fragmentando la estructura social. Por ello, se hace necesario priorizar una política de desarrollo cultural en los barrios que esté en contacto con sus habitantes y les permita a ellos mismos expresarse y tomar decisiones sobre las iniciativas a impulsar.

En materia teatral, los cambios acontecidos en la ciudad a nivel urbanístico y económico en las últimas décadas modificaron significativamente la escena local dando lugar a la aparición de nuevas prácticas escénicas y nuevos formatos en materia de producción, prensa y autogestión. La figura del agente de prensa, como hemos visto, ha adquirido una nueva importancia en la ecuación teatral actual. Sería importante preguntarse, sin ánimo de minimizar la labor crítica, si los grupos de teatro realmente necesitan de agentes que inviten a críticos para que los vengán a ver, y así poder asegurarse algún nivel de visibilidad en el medio. En la medida que esta práctica se generalice, entonces el trabajo de los colectivos de teatro continuará, de algún modo, sujeto a la mirada validadora de un pequeño número de críticos que trabajan para unos pocos grupos empresariales, cuyo interés principal consiste en crear modelos de pensamiento y opinión limitados, que no se salen de los parámetros “controlables”, y que no están interesados, dispuestos, y tal vez preparados, en asumir riesgos creativos. Diferente es la figura del productor, ya que en esta materia, los nuevos modos de hacer teatro llaman a pensar la producción desde lugares

impensados hace algunos años. En este campo, lo que garantizaría la sostenibilidad de la escena teatral independiente y su crecimiento, es la difusión masiva de programas de formación en autogestión. Esto permitirá a los creadores no sólo plantearse qué tipo de lenguajes quieren explorar, sino también de qué modo quieren que su trabajo circule y llegue a la gente, y que modelo de producción es el apropiado para cada proyecto. No se puede pensar en la producción teatral como un conjunto de fórmulas que pueden ser replicadas en cualquier instancia con resultados similares. En efecto, nada más erróneo que pensar en esa dirección. Por lo tanto, las nuevas formas de producción deberían apuntalar y complementar los trabajos creativos, y los creadores deberían contar con la libertad necesaria para diseñarlas dentro de cada proyecto, en lugar de convivir con la sensación generalizada que el único modo de sobrevivir es aceptando lo que el mercado impone y como lo impone, volviéndose dependientes de estrategias de producción que poco tienen que ver con sus búsquedas artísticas. A la hora de analizar que constituye lo nuevo y lo viejo en el teatro local, las opiniones se disparan en múltiples direcciones. En una escena teatral alternativa donde conviven teatristas que comenzaron su trabajo a mediados de la década de 1980 con otros que aún no habían nacido en esa época, la pregunta sobre el recambio generacional es válida. La mayoría de los entrevistados coinciden que en la actualidad, el teatro alternativo aún cuenta con importantes referentes como Mauricio Kartún, en dramaturgia, Ricardo Bartís, en actuación y Rubén Szchumacher en dirección teatral. Para los nuevos creadores, la figura de sus maestros no obtura su crecimiento como artistas; por el contrario, sirve para diferenciarse y profundizar en búsquedas propias. Para algunos, la realidad de la década de 1990 no difiere tanto del presente y por tanto no hay necesidad de ruptura. Sin embargo, las condiciones políticas y socio-económicas de la Argentina de los noventa distan considerablemente de lo ocurrido en

la última década. Desde esas variables, el mundo cambió y los paradigmas también. Dentro de una oferta teatral tan amplia como la porteña, es posible encontrar propuestas para todos los gustos. Para algunos, tal vez, mantenerse cerca de lenguajes que probaron ser exitosos y cuentan con un gran nivel de aceptación sea el camino más seguro para alcanzar cierta trascendencia y visibilidad, y poder así posicionarse en el mercado. Para otros, la búsqueda de lenguajes propios tiene que ver con el intento de distanciarse de modelos conocidos, asumiendo el riesgo de no ser comprendidos y/o valorados. Las palabras de Bartis son elocuentes:

No creo que haya que romper con nada para que vuelvan a suceder cosas: tardará más o menos, pero va a pasar porque la gente quiere actuar. Y la voluntad de actuación va a generar lenguaje. Porque la actuación, si es sensible y poética, no quiere componer, no quiere hacer personajes psicológicamente reconocibles: quiere excederse, tiene ansia de exceso. La actuación se ríe de todas estas disquisiciones tan intelectuales. Se ríe, porque es más atorranta. (Laube, “Huele a parricidio”)

Sin duda, uno de los cambios más notables e interesantes en la escena local lo constituye desde la aparición de nuevas zonas teatrales dentro del llamado “circuito alternativo”. La apertura de un número importante de salas nos plantea nuevos interrogantes en relación a como se hace teatro hoy en Buenos Aires. Nos preguntamos en el capítulo 3 de qué hablamos cuando hablamos de teatro off. Las respuestas no son claras y muchos menos unívocas. La escisión entre las categorías encuentra su raíz, aunque con algunas excepciones, en los modos de producción. En la actualidad, parte del campo teatral adquiere nuevas formas en función de lo que el mercado plantea. Tanto los teatros de la Calle Corrientes como los del Abasto quieren mantener sus puertas abiertas y en tiempos de economías difíciles, a veces se apuesta al “vale todo”. Rubén Szchumacher lo expresa claramente:

Debería haber más resistencia en los grupos “independientes”, pero hay poca cosa, porque hoy se fusionaron con los otros, tanto con el comercial como con el estatal. Lo que hay es un decaimiento generalizado, porque no se protegen

los bordes que debe tener cada sistema. Se está empobreciendo todo, no en el sentido de Grotowski. Se está volviendo al amateurismo, en vez de confiar en formaciones estrictas (...) hay mucho intento sin terminar. (Seoane)

Afortunadamente no es el caso de todos los teatros, como es el caso de varias salas que pertenecen al Colectivo Escena, en donde el criterio artístico se impone sobre el comercial. En el aspecto legal, la sanción nuevas leyes que permiten el funcionamiento de muchos espacios que se encontraban en situaciones precarias fue un paso muy importante en la confección de normativas más claras que tornan el tener una sala propia en una empresa posible y no en una pesadilla burocrática. Además, la apertura de nuevos espacios invita no sólo a pensar en nuevos modos de producción y apreciar nuevas estéticas, sino también a construir una escena teatral más pluralista e integradora. El papel que juegan los organismos encargados de brindar subsidios es central en el debate sobre qué significa hoy ser independiente. Referentes del teatro de Buenos Aires como Ricardo Bartis, cuyo teatro, el Sportivo Teatral, ha recibido importantes subsidios para la producción de obras, alertan sobre la división que los subsidios generan entre espacios y grupos desde el momento que estos últimos quedan sujetos a una serie de exigencias que no necesariamente contribuyen a las condiciones que un proceso creativo requiere. Otros ven en los subsidios al teatro independiente un gran avance en relación a épocas pasadas donde el dinero era mirado como algo raro. En un sistema económico global en donde el neoliberalismo dicta los cursos de acción, la cuestión de los subsidios es clave para el teatro local. Sin embargo, la entrega de los subsidios por parte de los organismos encargados no siempre se cumple, dejando sin apoyo a gran cantidad de iniciativas. En el mes de agosto de 2012, la comunidad teatral independiente denunciaba el vaciamiento del Instituto para la Protección y Fomento de la Actividad Teatral no oficial de la Ciudad (Proteatro). De acuerdo a cifras provistas por el directorio de la institución,

de 146 proyectos aprobados durante 2011 para subsidios de grupos que no pudieron cobrarse el año pasado, sólo se pagaron tres, y de unas 95 salas que presentaron pedidos y que fueron aprobados, sólo ocho se efectivizaron hace unos días, cuando debían cobrar en mayo. También se adeudan las transferencias a los 116 proyectos de elencos estables y/o eventuales aprobados para este año, y no se desembolsaron los subsidios para los 48 proyectos especiales aprobados para 2012, entre los que se destaca Teatro x la Identidad. (Sarmiento, “De 146 subsidios”)

Según Cesar Mathus, miembro del organismo, “el directorio aprobó en tiempo y forma; el problema es que el ministerio no está pagando”. Uno se pregunta si el teatro alternativo de Buenos Aires depende de los subsidios para existir: la respuesta es no. En este punto hay que recordar las palabras de Kartún, nunca más adecuadas:

Aun teniendo una Ley de Teatro, aun teniendo Proteatro, el teatro liga migajas. Porque a la hora de repartir la guita en los presupuestos anuales, le toca una parte desconsiderada, en el sentido literal, no está considerada. No se termina de entender esta función de lo artístico como puerta de acceso a lo cultural y lo cultural como puerta de acceso a la educación. Y si no hay educación no hay inclusión, no hay manera, no hay presupuestos posibles en una actividad social que sea inclusora, si no hay una educación que de alguna manera la promueva. (Entrevista personal)

Si bien es incuestionable la importancia que tiene el incentivo a las industrias culturales locales, cabe preguntarse ¿qué pasa con toda la producción que no es industria, que no es comercial? ¿Qué hacer con las escuelas de arte, los espacios de experimentación, los centros culturales, los grupos comunitarios y todas las iniciativas cuyo objetivo no es vender un producto? Es fundamental redefinir el lugar que ocupa la cultura en el sistema capitalista contemporáneo. De lo contrario, el resultado será una escena cultural diseñada para aquellos que tienen los medios para consumirla. Creemos que la comunidad teatral debe concentrar sus esfuerzos en la creación de plataformas de producción donde el circuito alternativo, comercial y oficial puedan converger, sin poner en riesgo la originalidad de las propuestas. La lógica del mercado no debe ser la que rijan la dirección a seguir. En la medida que los

funcionarios de turno en el área de cultura, como menciona Kartún, no comprendan su importancia real, no habrá grandes cambios. El sentido de invertir en cultura debe provenir de un debate crítico que acontezca por fuera de la lógica empresarial, y que contribuya a la conformación de una identidad de todos aquellos que conforman el campo cultural. El teatro de Buenos Aires, en su vitalidad y búsqueda incansable, va a la cabeza de este deseo.

WORKS CITED

- Ajaka, Alberto. Personal interview. Aug. 17, 2011.
- Amendola, Giandomenico. *La ciudad posmoderna. Magia y miedo de la metrópolis contemporánea*. Madrid: Celeste Ediciones, 2000. Print.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México, D. F.: Fondo de cultura económica, 2012
- Bartis, Ricardo. "El territorio teatral alternativo está sobrepoblado." *Celcit* Nov. 2011. Web. Sept. 24, 2012.
- Batley, Richard. "Nuevas direcciones en política y gestión urbana." *La ciudad en el siglo XXI. Experiencias exitosas en gestión del desarrollo urbano en América Latina*. Ed. Eduardo Rojas and Robert Daughters. Washington: Banco Interamericano de Desarrollo, 1998. 13-19. Print..
- Baudrillard, Jean. *El sistema de los objetos*. México: Editorial Siglo XXI, 1985.
- Bayardo, Rubens, and Mónica Lacarrieu. "Globalización e Identidad Cultural." Buenos Aires: Ciccus, 1998.
- Benko, George. "Estrategias de comunicación y marketing urbano." *EURE*. 79 (Dec. 2010). Web. April 13, 2013.
- Berman, Mónica, and Luis Bordegaray. "El off. Primera y segunda parte." *Funámbulos* Otoño 2010. Web. Sept. 24, 2012.
- . "Producción teatral y gestión escénica. Reportaje a Gustavo Schraier." *Alternativa Teatral* Dic. 05 2012. Web. Feb. 10, 2013.
- Bordegaray, Luis, and Mónica Berman. "¿De qué hablamos cuando hablamos del off?" *Montaje Decadente* Aug. 18, 2010. Web. Oct. 15, 2012.
- Borja, Jordi, et al. *Servicios públicos urbanos. Privatización y responsabilidad social*. Programa de Gestión Urbana, 1996. Print.
- "Brevísima Historia del Teatro Independiente en Buenos Aires." *Artei* Asociación Argentina de Teatro Independiente, Nov. 9 2007. Web. Sept. 24, 2012.
- Brooks, David. *Bobos en el paraíso: ni hippies ni yuppies: un retrato de la nueva clase triunfadora*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 2001.
- Cabrera, Hilda. "Las contradicciones no se resuelven así." *Diario Página 12* Feb. 9 2005. Web. Nov. 14, 2012. Web. March 20, 2013.

- Carman, María. *Las trampas de la cultura: los "intrusos" y los nuevos usos del barrio de Gardel*. Buenos Aires: Paidós, 2006. Print.
- , "El barrio del Abasto, o la invención de un lugar noble." *Runa* XXV (2005): 79-96. Web. Nov. 14, 2012.
- Castro, Verónica, and Alejandro Piscitelli. "George Yúdice: Usos de la cultura en la era global". *educar* Jan. 14, 2013. Web. April 13, 2013.
- Catalán, Alejandro. "Crear un mundo." *Funámbulos* Jun. 08, 2011. Web. Nov. 05, 2012.
- Ciccolella, Pablo, and Ileana Mignaqui. Prólogo. By Sassen, Saskia. *La ciudad Global: Nueva York, Londres, Tokio*. Buenos Aires: Eudeba, 1999. 9-21
- Cobe, Lorena. *La salida de la convertibilidad*. Capital intelectual, 2009.
- Corti, Marcelo. "Capital financiero, propiedad inmobiliaria y cultura." *Café de las Ciudades*. *Café de las ciudades*, Dec, 2006. Web. April 13, 2013.
- Cosin, Alejandra. Personal interview. July 06, 2011.
- Crespo, Juan Ignacio. "El centro del margen." *Funámbulos* Sept. 07, 2009. Web. Sept. 24, 2012.
- Cruz, Alejandro. "El Complejo Teatral, en etapa de coproducciones. Entrevista con Alberto Litaluppi." *La Nación* Nov. 13, 2011. Web. Feb. 10, 2013.
- Cuenya, Beatriz. "Globalización y políticas urbanas. Transformaciones de las políticas urbanas en la ciudad de Buenos Aires." *Sociológica* Jan-Apr. 2000: 37-57. Web. March 20, 2013.
- Cuervo Gonzalez, Luis Mauricio. *Pensar el territorio: los conceptos de ciudad-global y region en sus orígenes y evolucion*. Santiago de Chile: Naciones Unidas, 2003.
- Cufre, David. "Con la moratoria se arrimó el bochín." *Página 12* June 12, 2010. Web. May 2, 2013.
- Delgado Ruiz, Manuel. "Las estrategias de memoria y olvido en la construcción de la identidad urbana: el caso de Barcelona." *Ciudad y Cultura. Memoria, Identidad y Comunicación*. Coord. Diego Herrera Gómez. Antioquía: Ediciones Universidad de Antioquia, 1998. 95-125. Print.
- "Desfile de candombe en San Telmo en búsqueda de reconomiento." *En San Telmo y sus alrededores* Web. April 28, 2013.

- Dubatti, Jorge. *El nuevo teatro de Buenos Aires en la Postdictadura (1983-2001). Micropoéticas*. Buenos Aires: Ediciones del Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos. Centro Cultural de la Cooperación, 2002.
- , "Por qué hablamos de Postdictadura 1983-2008". *Revista del CCC* Sept/Dic. 2008. Web. Feb. 10, 2013.
- Durán, Valeria, et al. "Mapas Barriales: ¿marca de las nuevas centralidades? Los casos de San Telmo, Abasto, Palermo Viejo y Lanín." *Buenos Aires a la deriva: transformaciones urbanas recientes*. Ed. Max W. Guerra. Buenos Aires: Biblos, 2005. Print.
- Durán, Ana, and Federico Irazábal. "Papa querido." *Funámbulos* Apr. 04, 2010. Web. Nov. 05, 2012.
- Durán, Ana, Natalia Laube and Edith Scher. "Cuesta salir de casa." *Funámbulos* Apr. 04, 2010. Web. Nov. 05, 2012.
- Durán, Ana. "El pobre producto. Entrevista a Rafael Spregelburd." *Funámbulos* Apr. 04, 2010. Web. Nov. 05, 2012.
- . "Actores en tránsito. Entrevista a Rubén Szchumacher." *Funámbulos* Jun. 08 2011. Web. Nov. 05, 2012.
- . "Una escena boba. Obras para teenagers. Entrevista a Rubén Szchumacher." *Funámbulos* Apr. 04, 2010. Web. Nov. 05, 2012.
- . "La ruptura que no llega." *Funámbulos* Apr. 04, 2010. Web. Nov. 05, 2012.
- . "Actores en tránsito. Entrevista a Rubén Szchumacher." *Funámbulos* Jun. 08, 2011. Web. Sept. 24, 2012.
- . "El actor y el público. Entrevista a Osmar Núñez." *Funámbulos* Jun. 08, 2011. Web. Sept. 24, 2012.
- . "Una escena boba. Obras para teenagers. Entrevista a Rubén Szchumacher." *Funámbulos* Apr. 04, 2010. Web. Sept. 24, 2012.
- . Personal interview. July 21, 2011.
- Fernández Tojo, Martín. "El teatro independiente te da una impunidad que el comercial no tiene. La mirada de Martín Marcou, el creador de Teatro Crudo." *En Escena Hoy*. Feb. 07, 2011. Web. Sept. 24, 2012.
- Fiori Arantes, Otília. "Uma estratégia fatal: a cultura nas novas gestões urbanas". Arantes, O., C. Vainer y E. Maricato, *A cidade do pensamento único: desmanchando consensos*. Arantes, Otília, et al. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 2000.
- Fiori Arantes, O., C. Vainer, and E. Maricato. *A cidade do pensamento unico. Desmanchando consensos*. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2000.

- Galasso, Norberto. *Historia de la Argentina*. Colihue, 2011.
- Gómez, Juan Pablo. Personal Interview. Aug. 20, 2011.
- Gómez, Mariana S. "Mirando al sur: Renovación urbana y construcción de atractivos turísticos en el barrio de La Boca." *Mundo urbano* Apr. 27, 2008. Web. Apr. 27, 2013.
- González, Leni. "No se banca más. Entrevista a Luis Machín." *Funámbulos* Jun. 08 2011. Web. Sept. 24 2012.
- . "Rubén Szchumacher: "Esta obra logró cambiarme." *Revista Ñ* March 22, 2012. Web. Sept. 24, 2012.
- . "Teatro, lo tuyo es puro teatro. Entrevista a Alejandro Tantanian." *Funámbulos* June 08, 2012. Web. Sept. 2012.
- González, María Pilar and Martín Fernández Tojo. "¿Independiente, off o alternativo?" *En Escena Hoy*. Web. Sept. 24, 2012.
- Gorelik, Adrián. "Las metrópolis latinoamericanas, el arte y la vida. Arte y ciudad en tiempos de globalización." *Aisthesis* July 2007: 36-56. Print.
- Gottdiener, Mark, and Joe Feagin. "El cambio de paradigmas en sociología urbana." *Urban affairs Quarterly* 24 (1988): 163-187. Print.
- Guerra, Max W., ed. *Buenos Aires a la deriva: transformaciones urbanas recientes*. Buenos Aires: Biblos, 2005. Print.
- Grillo, Oscar. "San Telmo: fundación y democratización de un barrio histórico." *Medio ambiente y Urbanización* Mar. 1994: 14-24. Print.
- Halfon, Mercedes, and Sonia Jaroslavsky. "Después del temblor." *Funámbulos* Sept. 07, 2009. Web. Sept. 24, 2012.
- "¿Independiente, off o alternativo? La mirada de Martín Wullich." *En Escena Hoy* Dec. 03, 2010. Web. Sept. 24, 2012.
- Hanna, Andrea. "Producción." *Funámbulos* Jun. 08 2011. Web. Nov. 05, 2012.
- Harvey, David. *Spaces of Capital: Towards a Critical Geography*. London: Routledge, 2001. Print.
- . *Spaces of neoliberalization: towards a theory of uneven geographical development*. Franz Steiner Verlag, 2005. Print.
- . *Espacios de esperanza*. Madrid: Ediciones AKAL, 2003. Print.

- Herzer, Hilda. Entrevista personal. 2011.
- . *Con el corazón mirando al sur. Transformaciones en el sur de la Ciudad de Buenos Aires*. Buenos Aires: Espacio Editorial, 2008.
- Hopkins, Cecilia. “¿Qué pasará con la producción cultural?” *Diario Página 12* Jan. 26, 2005. Web. Nov. 14, 2012.
- Hughes, Howard. “Redefining cultural tourism.” *Annals of Tourism Research* 23(3) (1996): 707-709. Print.
- Iglesia, Mariana. “Construyen en el Abasto el mayor shopping porteño.” *Diario Clarín* May 31 1998. Web. Nov. 14, 2012.
- Irazábal, Federico. “Un teatro sin sombra.” *Funámbulos* Jun. 08, 2011. Web. Nov. 05, 2012.
- . “La vanguardia vs. El nuevo teatro: un resistido fratricidio. Entrevista a Griselda Gambaro, Eduardo Pavlovsky y Daniel Veronese.” *Picadero* Nov. 2001. Web. Nov. 05, 2012.
- Jajamovich, Guillermo. “Buenos Aires, sus transformaciones urbanas y la perspectiva de los investigadores: aproximaciones, críticas y problemas en torno a su dimensión internacional.” *Revista Brasileira de Gestão Urbana* Jul.-Dec. 2009: 179-189. Web. March 20, 2013.
- Jaroslavsky, Sonia. “Desde los bordes.” *Funámbulos* May 15, 2009. Web. Sept. 25, 2012.
- Kartún, Mauricio. Personal interview. Aug. 17, 2011.
- . “El teatro que se usa ahora.” *Funámbulos* Apr. 04, 2010. Web. Nov. 05, 2012.
- . *Postales argentinas*. Radio Nacional. Buenos Aires. June 16, 2012. Radio
- Lacarrieu, Mónica. Personal Interview.
- . El patrimonio cultural inmaterial: un recurso político en el espacio de la política pública local. VI Seminario sobre patrimonio cultural: Instantáneas locales, 2004.
- Lash, Scott, and John Urry. *Economías de signo y espacio*. Buenos Aires: Amorrortu, 1997. Print.
- Laube, Natalia. “Agencias de prensa.” *Funámbulos* Jun. 08, 2011. Web. Nov. 05, 2012.
- . “Huele a parricidio. Confesiones del maestro. Entrevista con Ricardo Bartis.” *Funámbulos* Apr. 04, 2010. Web. Nov. 05, 2012.

- Lefebvre, Henri. *La revolución urbana*. Madrid: Alianza Editorial, 1972.
- Libedinsky, Juana. "Una nueva elite crece en EE.UU." *Diario La Nación* Jun. 12, 2000. Web. Nov. 14, 2012.
- Lucesole, Maria Jose. "Prisión perpetua para Fanchiotti y Acosta." *Diario La Nación* Jan. 10, 2006. Web. Apr. 28, 2013.
- Mathus, Cesar. Personal interview. Aug. 04, 2011.
- Martínez Landa, Lidia. "Breve panorama de la investigación teatral en Buenos Aires del '90." *Teatro: revista de estudios teatrales* 2002. Web. March 12, 2013.
- Mauro, Karina. "El malestar en la cultura. ¿Qué le pasa al teatro alternativo?" *Alternativa Teatral* Dic. 6, 2007. Web. Sept. 24, 2012.
- Méndez, Mercedes. "Argentina. El origen del teatro independiente." *Tiempo Argentino*. Nov. 30, 2011. Web. Sept. 24, 2012.
- . "Una nueva historia con salas para contar." *Tiempo Argentino* May 21, 2012. Web. Feb. 10, 2013.
- Natanson, José. "Kirchner parece ser lo que representa ser" *Página 12* Nov. 23, 2003. Web. March 13, 2013.
- . *El Presidente inesperado: El Gobierno de Kirchner según los intelectuales argentinos*. Rosario, Argentina: Homo Sapiens Ediciones, 2004. Print.
- Novaro, Marcos. *Historia de la Argentina: 1955-2010*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2010.
- Oropeza, Mariano. "Un barrio a la carta. Un ensayo sobre estilos de vida y ciudad." *Estudios sociológicos*. 12.3 (2004): 701-718. Print.
- Palermo, Vicente, and Novaro, Marcos, *Política y poder en el gobierno de Menem*. Buenos Aires: Norma, 1996. Print.
- "Palermo Viejo, entre el crecimiento y el éxodo." *Diario La Nación* Jan. 16, 2005. Web. Apr. 28, 2013.
- Peralta, Gabriel. "Los nuevos críticos." *Funámbulos* Jun. 08, 2011. Web. Nov. 05, 2012.
- Política urbana y desarrollo económico: un programa para el decenio de 1990*. Washington: Banco Mundial, 1991.
- "Propuesta 5 para la cultura." *El Gleyzer frente cultural* Web. Apr. 28, 2013.

- Perrier, Jean-Louis. "Entrevista a Ricardo Bartis." *Sportivo Teatral*. Web. Sept. 24, 2012.
- Rapoport, Mario. *Las políticas económicas de la Argentina*. Una breve historia. Buenos Aires : Booket, 2010. Print.
- Rodríguez, Anabella. "La cultura como recurso de la política. Construcción de 'porteñidad' e 'imagen electoral' en los comicios porteños 2007 a través del diario Clarín." Universidad Nacional de General Sarmiento. IV Jornadas de Investigación en Comunicación. Dec.5, 2007. Reading.
- Ricot, Carmelo. "La preocupante boludización de Palermo Viejo. De la recuperación barrial al snobismo gastronómico." *Café de las ciudades*. Feb. 2005. Nov. 14, 2012. Web. March 20, 2013.
- Russo, Juan Pablo. "Osmar Núñez: El nuevo Perón." *Escribiendo Cine*. Web. Sept. 24, 2012.
- "Salas independientes." *Página 12* Dec. 01, 2007. Web. Sept. 24, 2012.
- Santillán, Juan José, and Ana Durán. "Todos pierden. Entrevista a Claudio Tolcachir." *Funámbulos* May 17, 2009. Web. Oct. 15, 2012.
- Santillán, Juan José. Personal interview. Aug. 26, 2011.
- . "Ricardo Bartis: "Cuando no hay fiesta, hay tragedia." *Diario Clarín* Aug. 14, 2010. Web. Sept. 24, 2012.
- Sarmiento, Gustavo. "De 146 subsidios aprobados al teatro independiente, el PRO sólo pagó tres." *Tiempo Argentino* Aug. 06, 2012. Web. March 12, 2013.
- Sassen, Saskia. *La ciudad Global: Nueva York, Londres, Tokio*. Buenos Aires: Eudeba, 1999. Print.
- Schraier, Gustavo. "La producción ejecutiva." *Funámbulos* Jun. 08, 2011. Web. Feb. 10, 2013.
- . *Laboratorio de producción teatral 1. Técnicas de gestión y producción aplicadas a proyectos alternativos*. Buenos Aires: Atuel, 2008.
- Seoane, Ana. "Los circuitos crecen, a pesar de las plateas caras." *Diario Perfil* 21 Sept. 21, 2012. Web. March 12, 2012.
- Soja, Edward. *Postmodern geographies: The reassertion of space in critical social theory*. New York: Verso, 1989.
- Smith, Neil. "New Globalism, New Urbanism: Gentrification as Global Urban Strategy," *Antipode* 34 (2002): 434-57. Print.

- Soto, Ivanna. "Luis Cano: "Hago teatro pero pienso en poesía." *Revista Ñ* Sept. 14, 2012. Web. Sept. 24, 2012.
- Spindola, Eduardo. Personal interview. Aug. 18, 2011.
- Spinetta, Franco. "Szychmacher: 'A veces ser vanguardista es saber dar un paso atrás.'" *Diario Z* Mar. 29, 2012. Web. Sept. 24, 2012.
- Swedzdy, Javier. Personal Interview. Aug. 19, 2011.
- Tello, Nerio. "La ciudad donde las salas teatrales brotan hasta debajo de las baldosas." *Tiempo Argentino*. Aug. 29, 2010. Web. Sept. 24, 2012.
- Tolcachir, Claudio. "Tuvimos que construir sobre la nada." *Tiempo Argentino* Nov. 30, 2011. Web. Oct. 15, 2012.
- Trastoy Beatriz. Personal interview. Aug. 12, 2011.
- "Un hueco." *Me cago en la bohemia Blog* Web. Oct. 15, 2012.
- Vattimo, Gianni. *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós, 1990.
- Villalonga, Andrés. "El Abasto revive en un gran shopping." *Diario La Nación* Nov. 8, 1998. Web. Nov. 14, 2012.
- Wolff, Martín. Personal interview. Aug. 12, 2011.
- Yaccar, María Daniela. "Ahora ya no tendrán que esconderse." *Página 12* Dec. 15, 2010. Web. Sept. 24, 2012.
- . "El éxito y el fracaso nunca sirvieron para regir mi vida." *Página 12* Sept. 22, 2012. Web. Sept. 24, 2012.
- . "Las fronteras desdibujadas." *Página 12* Jun. 05, 2011. Web. Sept. 24, 2012.
- . "Ahora ya no tendrán que esconderse." *Página 12* Dic. 15, 2010. Web. Sept. 24, 2012.
- . "Una escena hecha a pulmón." *Página 12* Dic. 08, 2010. Web. Sept. 24, 2012.
- . "El último sueño, el de la sala propia." *Página 12* Sept. 12, 2010. Web. Oct. 15, 2012.
- . "Teatro "material" en el vestuario." *Página 12* March 27, 2010. Web. Oct. 15, 2012.