

Supuestos que subyacen y operan en la dinámica de la producción de la gestión del teatro alternativo (Ciudad Autónoma de Buenos Aires. 2020 – 2024)

Mardikian, Andrea Verónica (*)

Categoría: Investigación Disciplinar

Resumen: En el primer informe se identificaron las características principales de los modos de producción del circuito independiente, alternativo u off organizado a partir de las denominadas cooperativas (Sociedades Accidentales de Trabajo) integradas por actores que producen y administran su propio trabajo pero en salas, con capitales ajenos, y con la imposición de un límite temporal en cartel de la obra. Desde la perspectiva de Rubens Bayardo (1990) el problema enmascara la falta de remuneración que permanece soslayada frente al desbordante placer que consigue el artista en el ejercicio activo de su oficio. Como si la lógica del artista y la lógica del beneficio se excluyen mutuamente. Por otro lado, Jorge Dubatti (2012) sostiene que la práctica artística inaugura una nueva modalidad de hacer y conceptualizar el teatro, implicando cambios en materia de poéticas, formas de organización grupal, vínculos de gestión con el público, militancia artística, política y desarrollo de teorías estéticas propias del circuito independiente. El objetivo general es analizar cómo el polo de la precarización en los modos de producción del circuito teatral alternativo y el polo de experimentación conceptual y creativa que propicia dicho circuito convive simultáneamente en la práctica artística. Advertimos dos extremos, por un lado la precarización, por el otro la experimentación y un – entre dos. El extremo de la precarización contamina el extremo de la experimentación y viceversa. El teatro alternativo resulta indecible –entre dos – extremos, el de precarización y el de experimentación inaugurando un área de indecibilidad que contamina a ambos.

Palabras claves: Teatro alternativo – Experimentación – Políticas culturales – Modos de producción

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 45 y 46]

Mardikian, Andrea Verónica Actriz, Licenciada en Artes (U.B.A) y Profesora de Enseñanza Media y Superior en Artes (U.B.A). Docente de la Facultad de Diseño y Comunicación, Universidad de Palermo

Introducción

“La forma estética es contenido sedimentado”
Theodor Adorno

La pregunta cardinal de esta etapa de la investigación es para qué el polo de precarización en los modos de producción del circuito teatral alternativo y el polo de experimentación conceptual y creativa que propicia dicho circuito convive simultáneamente en la práctica artística inaugurando un área de indecibilidad entre los dos extremos. El objetivo general es analizar para qué el polo de precarización en los modos de producción del circuito teatral alternativo y el polo de experimentación conceptual y creativa que propicia dicho circuito convive simultáneamente en la práctica artística.

La naturalización e invisibilización de las condiciones de producción en el teatro alternativo enmascaran las diversas modalidades de precarización que han existido históricamente y que siguen vigentes en la actualidad en el campo de las artes escénicas en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (2023 – 2024). La hipótesis de lectura advierte que el modo de producción organizado a partir de las denominadas cooperativas teatrales (Sociedades Accidentales de Trabajo) integradas por actores que producen y administran su propio trabajo enmascaran la falta de remuneración (Bayardo, 1990). Paradójicamente, la práctica artística en el circuito alternativo permite a los artistas experimentar una nueva modalidad de hacer y conceptualizar el teatro, desarrollando teorías y estéticas propias (Dubatti, 2012). Por lo tanto, el teatro alternativo resulta indecible – entre dos – extremos; el de la precarización de las condiciones laborales y la experimentación de búsquedas conceptuales y prácticas innovadoras. El – entre dos – inauguró un área de indecibilidad que contamina a ambos extremos.

Estado de la cuestión

Desde las perspectivas de diversos historiadores del teatro argentino (<biblio>) el surgimiento del teatro independiente en Buenos Aires se identifica de la mano del escritor y periodista Leónidas Barletta (1902-1975) y su Teatro del Pueblo, creado el 30 de noviembre de 1930. Si bien, en la década del 1920 se llevan a cabo intentos por conformar un teatro independiente a partir de la fundación de los grupos Teatro Libre (1927), TEA –Teatro Ex-

perimental Argentino (1928), La Mosca Blanca (1929) fue el Teatro del Pueblo la primera tentativa que alcanzó continuidad en el tiempo.

Los motivos de la iniciación del teatro independiente fueron varios, no hubo una única razón, sino que se dio una combinación de factores. En primer lugar, fue una reacción frente a la escena del teatro comercial de la década del 1920, ocupado por obras del denominado género chico (revistas, sainetes), producidas por empresarios con el fin de ganar dinero. Según los estudios de Carolina González Velasco (2012) existe como prioridad el rédito económico en el circuito comercial. Las investigaciones de Fukelman (2016) señalan como otra razón del origen del teatro independiente la posibilidad de artistas e intelectuales de mantenerse al tanto de las novedades de la vanguardia artística que estaba sucediendo en Europa motivando a generar un experimentación y revelación expresiva. Por otra parte, Rubens Bayardo (1990) sostiene que los primeros grupos de teatro independiente nacieron en los años treinta cuando por efecto de la crisis las dos terceras partes de los actores quedaron desocupados.

La línea de Jorge Dubatti (2012) sostiene que la práctica del teatro independiente trasciende los méritos del Teatro del Pueblo no solo por su complejidad sino por su diversidad. Las nuevas formas del teatro independiente, desde la práctica y la teoría, instalan una nueva manera de asociación, producción y ética artística de relevante proyección en la escena Argentina y Latinoamericana. Los nuevos modos de producción teatral constituyen la aportación más relevante de la Argentina en este período a la cartografía del teatro mundial. El autor señala que el teatro independiente diseña tres grandes enemigos para configurarse: el actor cabeza de compañía, el empresario comercial, el Estado.

La continuación del teatro alternativo se dio con variantes, con cambios internos, hubo elementos que se preservaron y otros que se modificaron. En los estudios de Rubens Bayardo (1990) las cooperativas de teatro surgieron legalmente en la Argentina en 1968. Si bien existían previamente como organizaciones autogestivas de hecho, a partir de ese momento fueron incorporadas al régimen laboral vigente mediante una resolución dada por la Asociación Argentina de Actores en consonancia con las leyes del trabajo y las convenciones colectivas correspondientes. La reglamentación de las cooperativas las concibió como Sociedades Accidentales de Trabajo, diferenciándose específicamente de aquellas conformadas de acuerdo a las leyes nacionales de cooperativas. Las cooperativas de teatro serían pues sociedades transitorias, constituidas al efecto de la puesta en escena de un único espectáculo, requiriendo cada nuevo espectáculo la formación de una nueva sociedad. Estas sociedades funcionan con capitales provistos por empresarios ajenos a las mismas, mientras que los integrantes de la cooperativa —es decir, actores, directores, etc.— aportarían su trabajo, aceptando ser remunerados en proporción a los rendimientos redituados por el espectáculo y a puntajes diferenciales libres según su papel en este. Las – Sociedades Accidentales de Trabajo –, integradas por actores producen y administran su propio trabajo pero en salas, con capitales ajenos, y limitadas temporalmente por la duración en cartel de una única obra.

Bayardo (1990) señala que en dicha dinámica se prohíbe expresamente la participación de los integrantes de la cooperativa como miembros de inversores capitalistas y se fijan porcentajes límite de *bordereaux*, aplicables al alquiler de sala y a la remuneración de los

autores. El *bordereaux* es la planilla en que se detallan por función cada tipo de entrada y precio, cantidades vendidas, total recaudado y descuento correspondientes por derecho de autor (ARGENTORES y SADAIC). El alquiler de la sala teatral puede convenirse, tanto en una suma fija como en un porcentaje del *bordereaux*, siendo esta última modalidad la más habitual. Algunas salas fijan un número mínimo de entradas vendidas por función. En el caso de no llegar a ese mínimo la compañía debe comprar esas entradas y calcular el porcentaje a partir de ese mínimo, un seguro de sala obligatorio. Esas empresas *sui generis* nunca llegan a funcionar ni como lo establecía la Reglamentación que les dio existencia legal en 1968, ni como el modelo ideal, es decir, con un productor que invierte en la producción con capital propio.

También Bayardo (1990) advierte que, en contra de lo previsto, el capital de las cooperativas muy raramente ha provenido de inversores ajenos, por lo que estas asumieron la modalidad de autoproducción del espectáculo contrayendo una deuda de dinero. Lo habitual es que sean los mismos actores quienes reúnan un capital propio obtenido por préstamos personales o por otros medios. Dinero escaso desde el punto de vista de los gastos de producción, pero excesivo desde el punto de vista de las disponibilidades individuales de los actores. La deuda se espera poder saldar con las recaudaciones del espectáculo. El dinero sale del bolsillo de sus miembros, las contribuciones de familiares y amigos, de préstamos y subsidios que pueden otorgar instituciones públicas, privadas, y de eventos que organizan los actores como muestras, fiestas, peñas, etc. Una parte del trabajo que los integrantes realizan, está destinado a reunir fondos para el montaje de la obra, siendo el recurso más escaso y de más difícil obtención. Los bienes pueden ser comprados con dinero, pero más comúnmente provienen de préstamos, contribuciones y donaciones, o son tomados de la calle (chapas o maderas, una silla vieja).

Los estudios de Bayardo (1990) ponen en evidencia un modo de organizar la producción teatral con mayor flexibilidad tanto en sus elementos intervinientes como en su vuelo artístico. El proceso creativo gestado, bajo la dinámica de una cooperativa, comienza a partir de un artista o de un grupo de artistas que se encuentran para materializar en la escena teatral una idea. Estos sujetos se encuentran atravesados por las ganas, los deseos y la intención de hacer teatro. Se convocan a actores para formar parte del elenco. Al mismo tiempo se piensan en artistas de otras disciplinas necesarios para conformar el equipo, desde diseñadores de vestuario, de espacio escénico, de iluminación, de música original; como así también a los realizadores (costureras, carpinteros, etc.). Normalmente las convocatorias se hacen porque se conocen a los profesionales, sea porque ya trabajaron juntos, o fueron recomendados por otros colegas, o estudiaron juntos en algún taller, etc. En esta primera parte la producción artística aparece en primer plano ya que es fundamental apostar a un producto que pueda conmover, interesar y cautivar al espectador, a la crítica y a las instituciones capaces de legitimar el espectáculo en el campo artístico.

La otra cara de esta moneda es la cancelación de la deuda quedando sujeta a las inciertas recaudaciones, que se obtengan con el espectáculo. Aquí juega un papel importante el compromiso de los integrantes de la compañía de desplegar metas que cooperen con la difusión y circulación de la propuesta; y la solidaridad entre los actores de convocar amigos y familiares que asistan a las primeras funciones. De esta manera se activa una cadena

de promoción y difusión más artesanal que logra resultados a largo plazo; lo que habitualmente se denomina – el boca a boca –. Sin embargo, el proceso de conformación de las cooperativas es bastante complejo, los artistas aceptan la convocatoria según las relaciones personales y profesionales puestas en juego en el proyecto. Un factor determinante es el personaje que el actor o actriz va a interpretar. Los fondos con que cuenta la producción, el éxito potencial que atribuyen al espectáculo, sus otras posibilidades de trabajo son algunas de las razones que condicionan al artista en el momento de aceptar la convocatoria de la cooperativa.

Los estudios de Bayardo (1990) describen como en la autoproducción, las cooperativas tuvieron que igualar y cargar con el trabajo escénico, y a la vez encarar la labor de tipo técnico y la de gestión, inicialmente a cargo del ‘productor’ capitalista. Las cooperativas trabajan en la incertidumbre y a su propio riesgo, sin más respaldo ni garantías que el esfuerzo de sus miembros. Las cooperativas muy raramente cuentan con grandes figuras. La ausencia de actores conocidos por el ‘gran público’, la misma carencia de medios, la extraña disposición que presentan en ocasiones los espacios escénicos en que se dan las obras, el carácter experimental que frecuentemente asumen las interpretaciones de quienes están dando sus primeros pasos, convierten a las cooperativas en un lugar de implementación de fórmulas artísticas no probadas. Las salas están ubicadas alejadas del circuito teatral comercial y oficial, ubicado en la avenida Corrientes, son relativamente baratas, con una capacidad de espectadores menor a los teatros comerciales. En general son espacios teatrales no convencionales, diferentes al escenario a la italiana (una caja negra abierta al público que oficia de cuarta pared). Por otra parte, las cooperativas se suceden unas a otras en las salas, y puede ocurrir que al fin de su contrato una cooperativa tenga que mudarse de sala por hallarse comprometida a otro grupo.

Mauro (2020) recupera el análisis de Bayardo (1990) en el estudio donde explica que la producción teatral autogestionada surge legalmente en 1968, cuando la Asociación Argentina de Actores decide formalizar una modalidad que se venía desarrollando desde el surgimiento del movimiento del teatro independiente en 1930. La Reglamentación Laboral para Sociedades Accidentales de Trabajo, las autodenominadas – cooperativas teatrales – fue incorporada al régimen laboral vigente como sociedades transitorias. De este modo, las sociedades se encuadran en los principios del derecho del trabajo y la ley 14.250 de Convenciones Colectivas de Trabajo y las Convenciones Colectivas de Trabajo (CCT) en vigencia.

El panorama planteado muestra que la sociedad debía registrarse como tal en la Asociación Argentina de Actores (AAA) y designar un delegado responsable de vincular al grupo con el gremio y con la sala. La usual modalidad de puntaje proporcional (en la que se fijaba el sueldo mínimo y todos cobran por puntaje cuyo máximo nunca podría superar el triple del mínimo) dejaba abierto un espacio de desprotección a los trabajadores. Sin embargo, fue la única modalidad que llegó a implementarse, dado que nunca hubo inversores de capital para el teatro corporativo. Las cooperativas auto producían sus espectáculos aportando módicos capitales además del trabajo. El ‘plantel básico’ de las cooperativas está compuesto por socios de la AAA (actores, directores, etc.), con poder de decisión y veto para incorporar a ‘otros integrantes’ no asociados (escenógrafos, utileros, etc.), quienes

ingresan a la cooperativa llevando a cabo el trabajo escénico no actoral, percibiendo sus haberes sólo cuando se hubiera satisfecho un porcentaje mínimo prefijado para los primeros.

Afirma Bayardo (1990) recuperado por Mauro (2018), las políticas culturales de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires funcionan con algunos sistemas de subsidios a las artes escénicas. Lo curioso es que los subsidios contemplan los gastos de producción pero excluyen los honorarios de los trabajadores de las artes.

Los estudios de Karina Mauro (2020) recuperan algunas investigaciones en donde se identifican una periodización de la actividad teatral desde principios del siglo XX hasta la actualidad tomando cuatro momentos claves y significativos: 1) las cooperativas teatrales conformadas por los actores huelguistas en 1919 y 1921 2) el modelo de cooperativa teatral adoptado por el teatro independiente histórico 3) los principios cooperativistas y el sindicalismo durante el denominado – primer peronismo – 4) la situación de las cooperativas teatrales a partir de la sanción de la Ley de Teatro (1997) y de la creación de PROTEATRO en la ciudad de Buenos Aires (1999).

Marco Teórico

El panorama planteado por Bayardo (1990) y recuperado por Karina Mauro (2020) describe tres elementos fundamentales en la producción teatral. En su estudio Bayardo (1990) explica que el ámbito teatral ‘producir’ es hacerse cargo de los gastos en dinero o materiales que implique el espectáculo y se denomina ‘productor’ o ‘producción’ a la persona o a la entidad que pone el capital necesario para montarlo. Se distinguen tres elementos: el capital —en dinero o bienes— que la ‘producción’ destina a solventar diversos gastos y a obtener los recursos técnicos y materiales peculiares del género dramático. El capital se utiliza para pagar actores, artistas especializados, abonar derechos de autor de la obra y de la música, diseño de escenografía, utilería, vestuario, maquillaje, programas de obra, alquiler de sala, costear la publicidad en el teatro, la calle y los medios, solventar los gastos administrativos. Es habitual que el empresario capitalista (‘productor’) sea a la vez dueño de la sala (empresario de paredes). El segundo elemento es la sala, suponiendo una serie de instalaciones y servicios, como escenario con equipo de luces y sonido, camarines, auditorio, baños, boletería, así como personal para venta y control de entradas, acomodadores, personal de limpieza, de mantenimiento, etc. El tercer elemento es el trabajo de los agentes involucrados. Por un lado, el trabajo propiamente escénico, el actoral referido específicamente a la interpretación y dirigido por entrenadores corporales, coreógrafos, directores; por otro lado el trabajo no actoral que hace a las condiciones en que se ejecuta la representación, lo que está a cargo de los escenógrafos, iluminadores, sonidistas, vestuaristas, maquilladores, utileros. Asimismo, un tipo de trabajo técnico de confección de útiles, de vestuario, carpintería y herrería para el montaje escenográfico, que puede ser realizado por personal del teatro o ajeno a él. Por último, un trabajo de gestión que refiere a manejo del dinero y de bienes, contratación de sala y de trabajadores, permisos y visados de la

AAA, control de boletería y de entrada, publicidad, etc.

Bayardo (1990) describe un modelo ideal: el productor compra los derechos de una obra, alquila un teatro, contrata a los agentes, paga sueldos y aportes sociales, costea los elementos necesarios para la puesta en escena, promociona el espectáculo y cumple con los requerimientos administrativos y legales. La obra, se la representa frente al público y a la crítica, con lo que la producción se resarce de sus erogaciones y obtiene los beneficios de su inversión. Además, advierte la producción cooperativa como un modelo empresarial pero contraponiéndose al asalariamiento, destinadas a ser empresas sui generis.

En las investigaciones de Rubens Bayardo (2015) las industrias culturales juegan un papel central debido a las capacidades de valorización del capital, a la veloz incorporación de tecnologías de la información y la comunicación, al desarrollo y la expansión de nuevos medios. Las ciudades y regiones creativas serían polos de atracción de una – clase creativa – la cual motorizar una nueva economía creativa que debería estimularse mediante políticas públicas, como en la cultura. Lo cultural se asocia a la economía y, a la vez, se democratiza cuando esta noción discursiva sobre la creatividad, el talento y la innovación cubre la de cultura, la sustituye y la reorganiza. Agrega que la cultura más allá de si se la considera un código, un sistema de símbolos, un proceso de significación, un conjunto de rasgos o un modo de vida, en el mundo globalizado la cultura funciona como un lenguaje que no sólo permite comunicar(se) diferencias y semejanzas, sino que parece ser el medio obligatorio fuera del cual no habría entendimientos posibles. Para ser parte de este mundo, los grupos sociales deben resaltar las diferencias – más que lo que tengan en común – o bien producirlas deliberadamente, fabricarlas. Los estereotipos y los prejuicios acerca de los otros hacen que estos elementos operen como si fueran rasgos que dieran señales confiables e inequívocas en los nuevos mapas cognitivos. Si pueden revelar aspectos profundos de lo propio, también pueden ser marcas diseñadas para ser identificados por los demás de modelos prescriptos. Proliferan las expresiones artísticas y los contenidos simbólicos, porque esa potencia de lo estético sirve para subrayar particularidades sociales, a la dinámica de proliferación de la producción cultural, se añade la de la fabricación deliberada de culturas. Rubens Bayardo (2015) señala y fundamenta que la cultura, pensando en el teatro, se ha convertido en fetiche de todo tipo de causas sociales, políticas y empresariales. En una configuración novedosa por sus implicancias económicas, gobiernos y empresas entrecruzan cultura y marcas, dimensiones simbólicas y dimensiones materiales. No es extraño pensar que las nuevas leyes y medidas administrativas reconocen la legitimidad política de las reivindicaciones culturales y postulan encaminarse hacia la efectivización de los derechos culturales como parte de los derechos humanos.

Jorge Dubatti (2012) define el teatro independiente como una práctica artística que desarrolla una nueva modalidad de hacer y conceptualizar el teatro, implicando cambios en materia de poéticas, formas de organización grupal, vínculos de gestión con el público, militancia artística y política y desarrollo de teorías estéticas propias del circuito independiente.

Es en el marco de la política cultural en donde el circuito alternativo despliega la escena. La definición de Canclini (1987) permite pensar que una buena política cultural no es solamente aquella que asume en forma exclusiva la organización del desarrollo cultural

en relación con las necesidades utilitarias de las mayorías – condición indispensable para que sea democrática – sino que aquella que contempla y abarca los movimientos de juego y experimentación, promueve las búsquedas conceptuales y creativas a través de las cuales cada sociedad se renueva. La buena política cultural debe ser también una política del placer.

Gadamer (1996) define el juego como un movimiento de vaivén que se repite continuamente [da el ejemplo del juego de luces] un constante ir y venir, un vaivén de acá y allá, un movimiento que no está vinculado a ninguno de los dos extremos en particular. Como no hay meta final del movimiento, no hay un lugar en donde vaya a detenerse, el juego se define en la libertad del movimiento, más precisamente de un automovimiento.

Derrida (1995) considera la heterogeneidad radical y necesaria de una herencia, la diferencia sin oposición que debe marcarla, una – disparidad – y una cuasi yuxtaposición sin dialéctica. Una herencia nunca se reúne, no es nunca una consigo misma. Su presunta unidad, si existe, solo puede consistir en la inyunción de reafirmar eligiendo. Es preciso filtrar, criticar, cribar, hay que escoger entre los varios posibles que habitan la misma inyunción. La inyunción misma no puede ser una sino dividiéndose, desgarrándose, difiriendo ella misma, hablando a la vez varias veces y con otras voces.

La producción autogestiva formalizada desde la Asociación Argentina de Actores (A.A.A)

La producción del circuito alternativo teatral es la que concentra mayor cantidad de productos teatrales en la ciudad. Los espectáculos que se estrenan en el circuito alternativo adoptan como estrategia de producción la autogestión. Los modos son múltiples y variados dependiendo de los acuerdos internos que se establecen entre los miembros de la compañía. Repasando sus orígenes, la autogestión de un producto artístico surge legalmente en 1968 cuando la Asociación Argentina de Actores (AAA) decide formalizar una modalidad que se venía desarrollando desde el nacimiento del movimiento de teatro independiente en 1930. Con la Reglamentación Laboral para Sociedades Accidentales de Trabajo, las autodenominadas – cooperativas teatrales – fueron incorporadas al régimen laboral vigente como sociedades transitorias.

La sociedad debe registrarse como tal en la AAA y designar un delegado que será responsable de vincular al grupo con el gremio con la sala. Las cooperativas de teatro serán sociedades transitorias, constituidas para un solo proyecto teatral. Se pueden registrar en la AAA aquellas cooperativas que ya tengan fecha de estreno y contrato de sala, es decir, el convenio entre partes. El – contrato de cooperativa – que fija integrantes, funciones, puntajes proporcionales y; el – contrato de sala – que fija el porcentaje máximo de cada una de las partes, estableciendo si el teatro implementa o no una seguro mínimo obligatorio de venta de entradas. En la página de la AAA se encuentran todas las planillas necesarias para que una compañía de teatro se pueda registrar como una Sociedad Accidental de Trabajo. Lo primero que se solicita es completar todos los datos pedidos en la planilla de

Integración de Sociedad Accidental de Trabajo. Se debe asentar información de la sala y de la dirección, el título de la obra, el nombre y apellido del autor. Además, se debe completar el porcentaje destinado para la sala y para la compañía correspondiente al total del *bordereaux*. En general, la división del porcentaje es de un 30% para la sala y un 70% para la compañía. El puntaje para cada integrante de la compañía oscila entre la máxima relación permisible para la distribución de las utilidades. Es decir, no podrá exceder de 3 a 1, vale decir que quien tenga 1 punto percibirá la unidad, en tanto que quien tenga 2 o 3, percibirá dos o tres veces la unidad respectivamente. Los puntajes serán decididos por asamblea de cooperativa. Las funciones son Actores/Actrices, Directores/as, Asistentes, Apuntadores, Traspuntes, Coreógrafas/os y Bailarines/as. Si se registran nuevos ingresos se debe comunicar de inmediato y por nota a la Asociación completando nombre y apellido, puntaje, número de socio, función, documento de identidad, domicilio, mail, teléfono y firmas del nuevo componente y el delegado. De modo conclusivo, las cooperativas adoptan la modalidad que propone un sistema de puntaje proporcional. Esto significa que el actor no cobra un sueldo por realizar la totalidad de las funciones y tampoco por el trabajo realizado en la época de ensayos.

El dato más inquietante de la dinámica de las cooperativas teatrales es que la Asociación Argentina de Actores (AAA) no tiene registro de la cantidad exacta de cooperativas creadas en el transcurso del año 2025. En la entidad no existe un archivo que pueda dar cuenta de la cantidad de cooperativas registradas por año, se desconoce cuál es el número de compañías que estrenan sus espectáculos y no se tiene conocimiento exacto de la cantidad de artistas que participan. Los responsables del sector Teatro de AAA expresan y admiten que es necesario recuperar la mayor información histórica de la vasta actividad del circuito alternativo e identificar el número real de cooperativas teatrales registradas en los últimos años. La toma de conciencia, por parte de la Asociación Argentina de Actores, del importante número de artistas porteños que desarrollan su oficio y su profesionalismo en el campo de la autogestión sería un primer gran avance para visibilizar ciertas dinámicas naturalizadas y subyacentes en el campo intelectual.

La lógica del teatro alternativo pensada como una paradoja.

La expresión – industrias creativas – abarca y amplía el ámbito de las industrias culturales subrayando la relación entre economía y cultura. Lo cultural democratiza la noción de creatividad, de talento y de innovación (Bayardo, 2015). La proliferación de expresiones artísticas y los contenidos simbólicos se suman a la fabricación deliberada de culturas y juegan un papel central en el campo artístico. Las ciudades creativas se convierten en polos de atracción activando una economía creativa. El primer dato relevante otorgado por el gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en la actualidad, la actividad teatral de la ciudad está al nivel de la producción de grandes ciudades culturales del mundo como Nueva York, París o Londres con más de 300 teatros.

La producción del circuito alternativo teatral es la que concentra mayor cantidad de pro-

ductos teatrales en la ciudad. Resulta altamente atractiva para diferentes públicos, pero sobre todo, para una población de jóvenes latinoamericanos que eligen la ciudad como lugar de residencia para la formación artística. Canclini (1987) sostiene que una buena política cultural asume no solo la organización de una producción cultural capaz de contemplar las necesidades utilitarias de las mayorías; sino también abarcar todos aquellos movimientos de juego y experimentación que alientan las exploraciones conceptuales y creativas necesarias para renovar las perspectivas estéticas e ideológicas en el ámbito cultural.

Resulta inquietante descubrir que las diversas y complejas estrategias de producción de autogestión son condenadas por las políticas culturales actuales que, como sistema de subsidios de las artes escénicas, contemplan los gastos de producción pero excluyen los honorarios de los trabajadores (Mauro, 2018). La lógica de trabajo del artista se pone en tensión con la lógica de la remuneración del artista. Como si el monto de placer que procura a un artista el ejercicio del oficio de la actuación no debería ser compensado con buenas condiciones laborales. El proceso creativo de experimentación y de creación necesita un espacio y un tiempo para desarrollarse. El tiempo de los artistas dedicados al proceso creativo es un tiempo que está por fuera de las actividades laborales; ya que el tiempo de exploración artística es un tiempo que no es remunerado.

Dos extremos conceptuales que no se tocan pero se contaminan. Un extremo aglutinado en la noción de precarización de las condiciones laborales de los artistas del circuito de teatro alternativo y el otro extremo, la experimentación, el goce, la pasión por una vocación que encuentra una expresión genuina en el espacio – tiempo creativo de la escena teatral independiente. Resulta inquietante como estos dos extremos subyacen en los testimonios de los artistas realizadores del circuito.

La entrevista a una de las compañías de teatro alternativo sobre los modos de producción revela el negativo de la fotografía, con sus oscuridades, sus bordes resaltados, sus espacios en blancos; el resultado de una imagen difusa capaz de dar cuenta de un fenómeno porteño que resiste a las lógicas capitalistas del mercado de las artes. Se trata de una producción que llevó adelante la puesta en escena de un unipersonal estrenado en un reconocido teatro del circuito alternativo. Los integrantes son dos, el actor y el director, también dramaturgo de la obra. Las etapas de un proceso creativo, cuando existe un texto preexistente, son el ensayo, ensayos generales, estreno y circulación de la obra. En la etapa de ensayos ya se advierte la primera estrategia de producción construida entre los dos integrantes del elenco. El actor tiene en su casa un espacio para ensayar, una sala de cuatro por cuatro que ofrece para trabajar en ese espacio evitando el costo de un alquiler de sala de ensayo. Dicha propuesta es altamente seductora ya que implica el ahorro de una abultada inversión económica. Para el actor era necesario ensayar por la mañana y en su casa porque eso facilitaba responsabilidades personales con su familia. El esfuerzo mayor lo debía hacer el director que debía atravesar una distancia larga para llegar al lugar de ensayo y adaptarse al horario establecido. El director se adapta a las necesidades del actor y, además, se compromete a pagarle un viático, un dinero simbólico, por los ensayos realizados. No es un dato menor de producción que el proyecto sea unipersonal porque facilita las posibilidades de coordinar disponibilidades horarias. El actor comenta:

“posibilitó un proceso lindo, distendido de trabajo”

El modo de producción de la obra es cooperativa por puntaje. El director y autor asume el rol de producción, solventando la inversión del capital necesario para montar la obra, incluyendo el diseño y la realización de vestuario y escenografía con el aditamento de los honorarios del agente de prensa. Así lo expresa el director:

“No hay una lógica de inversión. Si es una inversión lo que yo recupero no es monetario. Recupero un montón de otras cosas como tener la sala llena, que tengamos un montón de críticas. La obra tiene su determinado logro, se puede estrenar y que se sostenga en el tiempo en cartelera”

También se pensaron estrategias de producción con la sala. El teatro le ofreció la posibilidad de ensayar en la sala el último mes antes del estreno (enero), sin cobrar el alquiler de la misma con la condición que estrenen en enero. El teatro acuerda con la compañía y la plaza de enero queda cubierta completando la programación y; a cambio, el elenco podía ensayar, dejar la escenografía y la utilería en la sala donde se estrena el espectáculo. Dicho acontecimiento es muy poco común en las salas de los teatros del circuito independiente ya que, generalmente, permiten entrar la escenografía una semana antes del estreno. Otro beneficio para la compañía es que es el único elenco, que los días sábados, realiza funciones en esa sala. Muchos elencos comparten sala con uno o más elencos, esto implica que hay poco tiempo para el armado y desarmado de escenografía y para la revisión de la puesta de luces y sonido. Resulta claro advertir como algunas elecciones dejan entrever intereses artísticos y de producción en simultáneo. El actor expresa:

“No podemos pensar las condiciones laborales como condiciones laborales, acá te mueve la pasión”.

Y el director acota:

“Economía libidinal. Yo no creo que no ganemos, creo que ganamos pero no es guita lo que ganamos”.

En la entrevista con otra compañía la estrategia fue otra. El proceso se inició con la escritura de la obra, luego se comenzaron a comprar materiales para la realización de la escenografía y el diseño estaba a cargo de la madre de la dramaturga que es diseñadora. La dramaturga además cubre el rol de directora y productora del proyecto. Este caso es inquietante porque la producción es completamente responsabilidad de la dramaturga, eximiendo a sus actrices de cualquier responsabilidad económica frente al proyecto. Curiosamente esa primera estrategia se fue modificando con el desarrollo de las funciones. Las modificaciones fueron en especial a la cantidad de puntaje destinado a la dramaturga que ocupaba dos roles en la compañía, la dirección y la producción. En las reuniones de compañía donde el tema era – La producción – se fueron ajustando algunas decisiones. Con el consenso de las actrices se organiza el doble puntaje para la dramaturga, es decir, un punto por la dirección y un punto por la producción. La dramaturga sostiene:

“El producto está creciendo. Lo que me interesa es la trascendencia de la obra en el tiempo. Un producto que sigue creciendo”.

Las conversaciones con diferentes compañías revelan los polifacéticos diseños de producción que cada una crea para conseguir la concretización del proyecto en la escena según sus posibilidades económicas.

La paradoja del circuito independiente se nutre de supuestos que subyacen y operan en la

dinámica de la producción:

- a) la satisfacción de la autoexpresión y los deseos de visibilidad de los artistas.
- b) la militancia en el hacer artístico como un disparador para hacer pensar, hacer reír, hacer llorar, hacer hacer.
- c) el aumento del capital simbólico en el hacer del actor como condición de fortalecimiento, reconocimiento y legitimación en el campo intelectual.
- d) las diversas estrategias de producción acordadas entre los miembros de la compañía.
- e) las complejas estrategias de producción convenidas con la sala.
- f) la aceptación de condiciones laborales que no son condiciones laborales.
- g) la puesta en valor de la pasión por la vocación que se distancia de las reglas estrictas de la lógica capitalista.
- h) la necesidad de pertenecer a un circuito teatral que construye su propia identidad estética y conceptual.
- i) la planificación en el modo de circulación de la obra para trascender y permanecer en la cartera.
- j) el no recupero del mínimo capital, la no lógica de inversión.
- k) el cobro de un dinero simbólico por parte de la compañía.

De modo conclusivo, el teatro alternativo resulta indecible – entre dos – extremos; el de la precarización de las condiciones laborales y la experimentación de búsquedas conceptuales y prácticas innovadoras. El – entre dos – inauguró un área de indecibilidad que contamina ambos extremos. La puesta en valor de las condiciones laborales precarizadas, reconocidas por los propios artistas, no resulta suficiente para caracterizar en su completitud la complejidad del circuito alternativo. Cuando se hace foco en el otro extremo, la nueva modalidad de hacer teatro y una militancia artística desplegada en el espacio – tiempo escénico independiente, señalan la instancia de juego y de experimentación como un acontecimiento relevante para indagar nuevas posibilidades expresivas y conceptuales. Cuando Gadamer (1996) define el juego, lo hace pensándolo como un movimiento de vaivén que se repite continuamente [da el ejemplo del juego de luces] un constante ir y venir, un vaivén de acá y allá, un movimiento que no está vinculado a ninguno de los dos extremos en particular. Como no hay meta final del movimiento, no hay un lugar en donde vaya a detenerse, el juego se define en la libertad del movimiento, más precisamente de un automovimiento.

La reflexión propone un primer descentramiento, propio de la perspectiva deconstructivista, que interpela; ¿por qué hacer teatro en el circuito alternativo?, ¿para qué sirve el teatro independiente?, ¿es el teatro alternativo el espacio – tiempo para darle escena a la resistencia?

Bibliografía

- Bayardo, Rubens (1990) Economía de la escena. Las cooperativas de teatro. Cuadernos de teatro, 8, 27 – 34
- Bayardo, Rubens (1990) La tradición teatral independiente y las tensiones del asalariado. Cuadernos de teatro, 8, 35 – 40
- Bayardo, Rubens (1997) El teatro – off corrientes: ¿una alternativa estético – cultural? Tesis de Doctorado, Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras. Universidad de Buenos Aires.
- Bayardo, Rubens (2015) Anegados en la cultura. En Luis Alberto Quevedo (comp). La cultura Argentina hoy.
- Dubatti, Jorge (2012) Cien años de teatro argentino. Desde 1910 hasta nuestros días. Biblos.
- Fukelman, María (2016) Aportes para la historia del teatro independiente en Buenos Aires. Panambí. Revista de investigaciones artísticas. Valparaíso.
- Mauro, Karina (2020) Trabajo artístico en Buenos Aires, Argentina. Cartografía de la precariedad laboral en los actores y actrices. En Hernán M. Palermo y María Lorena Capogrossi (Dirs). Tratado latinoamericano de antropología del trabajo. (pp. 667 – 702)
- Ordaz, Luis (1957) Los teatros independientes. El teatro en el Río de la Plata – Desde sus orígenes hasta nuestros días. Ediciones Leviatán.
- Pelletieri, Osvaldo (2006) Teatro del Pueblo: Una utopía concretada. Galerna – INT.

Abstract: The initial report identified the main characteristics of production modes within the independent, alternative, or off theater circuit, organized through cooperatives (Accidental Labor Societies) composed of actors who produce and manage their own work but perform in venues with external capital and under a limited exhibition schedule. According to Rubens Bayardo (1990), this issue masks the lack of remuneration, which remains overlooked in favor of the overwhelming pleasure artists derive from practicing their craft, as if the logic of art and that of profit were mutually exclusive.

Meanwhile, Jorge Dubatti (2012) argues that artistic practice inaugurates a new way of doing and conceptualizing theater, involving changes in poetics, collective organization, public engagement, artistic and political militancy, and the development of aesthetic theories specific to the independent circuit.

The general objective is to analyze how the pole of precarization in the production modes of alternative theater and the pole of conceptual and creative experimentation coexist simultaneously in artistic practice. Alternative theater thus becomes indecipherable “between two” extremes—precarization and experimentation—creating an area of undecidability that contaminates both.

Keywords: Alternative theater – Experimentation – Cultural policies – Production modes.

Resumo: O primeiro relatório identificou as principais características dos modos de produção do circuito independente, alternativo ou off, organizado a partir das chamadas cooperativas (Sociedades Acidentais de Trabalho) compostas por atores que produzem e administram o próprio trabalho, mas atuam em salas com capitais alheios e sob um tempo limitado em cartaz.

Segundo Rubens Bayardo (1990), o problema mascara a falta de remuneração, que permanece oculta diante do prazer exuberante que o artista obtém no exercício ativo de sua profissão, como se a lógica do artista e a lógica do lucro se excluíssem mutuamente.

Por outro lado, Jorge Dubatti (2012) afirma que a prática artística inaugura uma nova forma de fazer e conceituar o teatro, implicando mudanças em termos de poéticas, formas de organização coletiva, vínculos de gestão com o público, militância artística, política e desenvolvimento de teorias estéticas próprias do circuito independente.

O objetivo geral é analisar como o polo da precarização nos modos de produção do teatro alternativo e o polo da experimentação conceitual e criativa convivem simultaneamente na prática artística. O teatro alternativo revela-se, assim, indizível “entre dois” extremos — o da precarização e o da experimentação — inaugurando uma área de indecidibilidade que contamina ambos.

Palavras-chave: Teatro alternativo – Experimentação – Políticas culturais – Modos de produção.