

## La ciudad y sus circuitos teatrales: pensando los modos de producción de la actividad contemporánea<sup>1</sup>

Fecha de recepción: agosto 2015  
Fecha de aceptación: octubre 2015  
Versión final: diciembre 2015

María Laura González (\*)

**Resumen:** ¿Qué vemos cuando vamos al teatro? ¿Y qué pasa con aquello que escapa a nuestra percepción visual porque fue parte de una etapa anterior, la de su proceso –inherente a la puesta en escena–? Para quienes producimos, investigamos o estudiamos artes escénicas estas preguntas nos resultarían recurrentes porque trabajamos constantemente conociendo sus modos de producción, empleándolos, analizándolos y hasta cuestionándolos para mejorarlos. De todos modos, nos interesa detenernos a pensar en algunas de estas cuestiones para reflexionarlas y así articularlas con: la coyuntura actual, el mercado, el sistema de circuitos, las políticas públicas y determinadas estéticas contemporáneas. Todas instancias pertenecientes a un mismo mapa situacional interrelacionado, el campo teatral, que provee la prolífica *Ciudad de Buenos Aires*.

**Palabras clave:** puesta en escena - artes escénicas - circuito teatral - mercado teatral - Buenos Aires.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 145]

### Una anécdota inicial

El año pasado mientras estaba pensando cómo encarar una nota para la revista *Funámbulos*, fui a ver un espectáculo de títeres magnífico, *Soy solito* –del grupo Todo Encaja–. Esta obra, además de recomendarla sin cansancio, me dejó pensando en que no todo lo que se hace es esperando otra cosa, sino que se puede trabajar con profesionalismo y calidad, conforme y orgulloso en donde sea que se esté. Esos dos artistas manipuladores estaban al completo servicio de un ser tercero, el títere:

Detrás, vestidos de negro y con gorras con visera, bajo la penumbra de un segundo plano, ese estar disimulado lograba traspasarse y manifestarse físicamente como una prolongación sobre el objeto vivo. Un estar –no estar– por y para el otro. Cuánta solidaridad, pensé. Pero también cuánto trabajo y ensayo para generar un resultado tan eficaz. En efecto, todo el esfuerzo estaba puesto en el mínimo detalle del gesto pequeño y a la vez enorme, expandido en una partitura de movimientos cargados de vida y emoción, fruto de la coordinación y alianza de aquellos dos para uno (en miniatura).

A mi modo de ver, todo esto implicaba necesariamente ver el espectáculo de cerca (bien cerca) por lo que una sala con mayor capacidad creo que no hubiera funcionado mejor (...) ese tipo de arte estaba donde quería estar, aún si para ser visto por mucha gente demandara una permanencia prolongada en cartel. Además requerir la cercanía del público no significaba estar destinado para unos pocos, sino todo lo contrario. Es decir, sin confundir con masivo, la obra funcionaba bajo un carácter popular, para todos. Pero, si pudieran trasladar la obra a un espacio teatral más grande, con una platea mayor, digo, si esto fuera una posibilidad, ¿querrían hacerlo? (González, 2014).

A partir de allí escribí mi nota sobre la idea de “semi-llero” del circuito independiente, que de algún modo se relaciona con lo que aquí me propongo articular y reflexionar en torno a la ciudad y sus circuitos teatrales, en torno a los modos de producción con los que acostumbramos a trabajar, más precisamente, dentro del sector independiente.

La hipótesis de las siguientes líneas intentará sostener que si bien las condiciones de producción, circulación y consumo de las obras son simplemente condicionantes, no por ello son determinantes de la estética desarrollada. Por lo que, de algún modo, aristotélicamente hablando, la potencialidad no estaría limitada en ningún circuito teatral, se esté donde se esté. Veamos porqué.

### Detrás de escena: Pensar los números a contrapelo

En nuestro país existen más de 2500 salas teatrales, de las cuales 235 corresponden a la *Capital Federal*, distribuidas en 199 teatros. Todos ellos plausibles de ser agrupados según tres circuitos:

-El oficial: que cuenta con 8 teatros y 25 salas, y depende del sector público y del presupuesto gubernamental nacional y/o municipal (*Teatro Nacional Cervantes y/o el Complejo Teatral de Buenos Aires*).

- El comercial: que cuenta con 28 teatros y 35 salas y es manejado por sectores privados para su manutención, programación y desarrollo, y cuyos espectáculos se ligan a la “producción” de tipo empresarial. Podríamos referirnos al teatro *Multiteatro, Tabaris, El Nacional, El Picadero o Gran Rex*, entre otros.

- Y el independiente o alternativo: que comprende 163 teatros y 175 salas. Si bien corresponde al sector privado, se compone de espacios que reciben (en su mayoría) subsidios para su mantenimiento, donde la programación y/o desarrollo de espectáculos están mayormente ligados a la producción de cooperativas

o grupos independientes, estos serían por ejemplo el teatro *Espacio Callejón, Anfitrión, La Carpintería o Del Abasto*, entre muchos otros.

Situados en Buenos Aires los tres circuitos resultan bien definibles, por lo que podría detallarse un gráfico o mapa urbano capaz de contener a los 199 espacios (y 235 salas teatrales) y ser ubicados según su condición y pertenencia. Esto no haría más que reflejar algo ediciamente comprobable: una ciudad dotada por gran infraestructura destinada especialmente para este arte cuantitativamente productivo. Basta con posar el ojo en las carteleras, que reúnen a más de 600 espectáculos semanales para comprobarlo. Una visión panorámica de circuitos que habitan en la ciudad y que “especializan” materialmente este arte efímero.

Claramente, cada uno de estos tres circuitos cuenta con lógicas de producción (tiempo, recursos, dinero); distribución (difusión, publicidad y visibilidad) y consumo (alcance, público y permanencia en cartel) muy disímiles entre sí, aún cuando sean los mismos actantes los que circulen y produzcan tanto en uno como en otro. En cada uno, los tiempos y espacios responden y se adaptan a esa lógica propia inherente, al tiempo que, resultan condicionantes para el producto teatral final, reflejado, entre otros aspectos, sobre el costo de las localidades, la elección de elencos, los días de función semanales, hasta en el acceso a la promoción en medios gráficos y/o audiovisuales.

Si bien este panorama podría ser analizado desde múltiples perspectivas, me interesa pensar la performatividad que se genera entre la ciudad-los espacios teatrales- el público y las estéticas que los vinculan entre sí ¿Cuáles serían las convergencias entre estos factores en el teatro contemporáneo? Sin duda, el tema no podría ser acotado para tratarse en estas breves páginas, sin embargo me propongo pensar algunos aspectos de la cuestión, teniendo presente tres preguntas: ¿Dónde? ¿Cómo? y ¿Para quién?

### **Cuando el lugar de la ciudad se desarma para abrir nuevos espacios**

Los registros de los últimos años hablan de aproximadamente 3 millones de espectadores anuales en el sector comercial y otros 600.000 en el independiente. Si bien el tema del público, de la formación de nuevos sectores, de la educación y la gestión en torno de esta problemática sigue siendo un campo sobre el cual seguir indagando, el dato no es menor si se tiene en cuenta que los espacios competentes a tal sector son en su mayoría salas pequeñas con capacidad para unas 40/50 personas como promedio. Es decir, entre los 199 teatros, habría más espectadores en el sector privado, y es en el circuito independiente donde se concentra la mayor cantidad de salas. La ecuación entre esto sería: el comercial lleva más gente, tiene menos salas (28) cuya capacidad suele superar las 300 butacas y trabaja con producciones que van de jueves a domingo. Mientras que los 600.000 espectadores del circuito independiente se distribuyen en más cantidad de espacios (167), espacios reducidos, cuya oferta semanal pocas veces logra superar la repetición de una misma obra.

A su vez, en las dos últimas décadas el sector independiente ha incrementado el número de espacios, hasta alcanzar los 199 teatros actuales. Este fenómeno de proliferación de lugares alternativos ha sido generado en casas, patios, sótanos, locales abandonados y reciclados –tales como carpinterías, carboneras, talleres mecánicos, ferreterías y hasta fábricas en desuso–, los cuales fueron convertidos y /o adaptados en pequeñas salas teatrales. Esto dio como resultado la incorporación de nuevos destinos barriales periféricos respecto del centro geográfico comercial encabezado por la *Avenida Corrientes*, como es el caso del circuito del Abasto que hoy cuenta con más de veinte salas, todas ellas correspondientes, en su mayoría a este circuito independiente<sup>2</sup>.

En este sentido, hay quienes opinan que este crecimiento edilicio se debe “a la necesidad de los distintos grupos teatrales de contar con espacio propio, tanto para la creación como para el dictado de clases”, tal como explica César Mathus –gestor cultural, miembro de la *Comisión Directiva de Artei* y ex integrante del *Directorio de Proteatro*– y agrega que:

Existen salas que realizan cuatro funciones semanales y hay otras que realizan entre siete y ocho. Lo que se ha consolidado en el transcurso de estos diez últimos años es que los espectáculos hacen una sola función por semana y, en casos contados, dos (...) [siendo el] sector teatral independiente es el que genera la mayor cobertura de expresiones artísticas en los barrios de la ciudad” (Amoroso, 2013).

En palabras de Norma Montenegro, directora artística del *Teatro del Abasto*:

Este sistema de ir una vez por semana, que es detestable, es hijo de los subsidios. Muchos no se arriesgan a estar más de una vez, para estar cuatro meses en cartel. Pero además del enriquecimiento artístico que ir más de una vez implicaría, la prensa tendría más posibilidad para verlos. Porque hoy no existe más el día y horario central. Además este sistema hizo que los actores estén en dos o tres obras a la vez, entonces el director tampoco puede contar con un elenco entero para hacer viernes, sábado y domingo; y ni contar si son actores (...) que están en obras de teatro oficial y comercial, o en ambos a la vez. Entonces estamos en un sistema que debería modificarse (citado en González, 2014b).

Pero retomemos nuestra hipótesis inicial: ¿esta realidad espacial en aumento ha tenido consecuencias estéticas directas sobre las prácticas teatrales contemporáneas? En principio, podemos decir que sí. No es lo mismo producir una obra en un espacio de 300 localidades que pensar la misma puesta para un espacio de 25. Además, el concepto mismo de especialidad fue modificado, rara vez nos encontramos con escenarios “a la italiana”, por lo general las salas no cuentan telón ni butacas de terciopelo con apoyabrazos. Es de-

cir, algo de lo “procesual”, del artificio ya es revelado desde el inicio. Ese distanciamiento que opera en el espectador, como marco teatral, estéticamente ha sido revertido por otra idea de ilusión teatral. Estos nuevos espacios teatrales reducidos ofrecen otras características espaciales donde también aparece la proxemia desde una mayor cercanía con el público a partir de escenarios “a piso” o “a cero”, los cuales operan sin ese *frame* o marco como suele ser el telón o el escenario elevado. Sumado a esto, las técnicas actorales y vocales también han sido ajustadas a estas características. La proyección de la voz de los intérpretes, en estos espacios, resulta más acotada, porque ya no hay necesidad de ser escuchado a más 40m de distancia. Y salvo que sí, es decir, en caso de que se actúe en lugar con tales dimensiones, suele ser recurrente la utilización de micrófonos ambientales.

Por su parte, la escenografía también suele ser un punto central a la hora de pensar en querer montar una obra. Principalmente a partir de su desarmado (temporal) y guardado (espacial). Esto da lugar a que, generalmente, sean menos pretenciosas y capaces de ser guardadas dentro de estas infraestructuras más reducidas. Aquí podríamos remitirnos a varios *livings* escenográficos de múltiples familias disfuncionales, que aparecieron sobre la escena, por solo mencionar algunos rasgos consecuentes.

Y además, como bien aclaraba Montenegro, el hecho de ir una vez por semana también influye, en efecto, directamente sobre la calidad estética y la profesionalización de las prácticas y su sustentabilidad.

Esto también se relaciona con otra arista del campo (Bourdieu, 1967) teatral, la educación y la crítica. Por un lado las instituciones formadoras también son parte del sistema, y los espacios donde se aprende también resultan ser reducido, se enseña en función de espacios donde luego se va a trabajar. En cuanto a la crítica, el hecho de que haya gran cantidad de espectáculos, que vayan pocas veces por semana, hace que los críticos tampoco puedan repartirse entre tanta oferta, y terminen perdiéndose gran parte de lo que hay para ver. Sin contar, el poco espacio que en los diarios se destina a la materia teatral.

De algún modo, hablar de estas condiciones es repensar formas para mejorarlas, para, aunque sea, por un momento tomar una distancia crítica y ver en qué medida todavía podemos modificar algunas cuestiones.

### **Estéticamente hablando ¿qué implica actuar en lugares pequeños o alternativos?**

La especificidad teatral y la performatividad que aporta un espectáculo realizado a poca distancia del público puede resultar constructor de una poética propia. Es decir, que las características arriba mencionadas, no son peyorativas y negativas, sino que pueden generar estéticas preocupadas en hacer de esos condicionantes un rasgo particular. Por lo que las condiciones, volviendo a nuestra hipótesis, no serían determinantes de las producciones, tan solo condicionantes.

Pienso en diferentes ejemplos, epocales y muy diferentes entre sí, que hicieron del espacio un llamado

de atención para la recurrencia de público interesado en “vivir una experiencia diferente”. Cada uno tuvo su recorrido particular, pero me interesa ponerlos en relación para pensar cómo lo condicionante puede abrirse a la imaginación de los creadores.

### **Tres ejemplos. La Organización Negra:**

En pleno advenimiento democrático, cuando la ciudad se diseminaba en diferentes espacios alternativos del *under* cultural, este grupo realizó performances urbanas por diferentes lugares de *Buenos Aires*. Sin embargo, fue la intervención de la discoteca *Cemento* del barrio de *Montserrat*, con su espectáculo *UORC* lo que los llevó a un reconocimiento por parte de la crítica y campo teatral. En relación con el tema espacial y la oferta y demanda que venimos analizando, y los condicionantes en los modos de producir, *La Organización Negra* supo trabajar con la proxemia, con la no delimitación espacial entre *platea* y escenario y su “tren fantasma para adultos” se convirtió semanalmente en un éxito al que acudían trescientas personas. Claro está que este “estar” dentro del circuito independiente tuvo su permanencia hasta llegar incluso al circuito oficial y posteriormente a generar un producto registrado, dentro del circuito comercial nacional e internacional en sus derivas grupales como *De La Guarda* o *Fuerza Bruta*. Pero me interesa rescatar cómo dentro de esa lógica de producción independiente, el grupo desplegó su imaginario y construyó una poética propia, vanguardista para la época.

Al igual que *La Fura dels Baus*<sup>4</sup>, *La Organización Negra* construyó una poética iniciada en los márgenes de lo periférico e independiente, que supo ser trasladada con otros modos de producción a ámbitos comerciales internacionales.

### **La Omisión de la familia Coleman**

La década ganada por esta obra se remite a sus orígenes barriales donde el espacio reducido, una casa real del barrio de Boedo –aquel ph del fondo– lograba convocar a cuarenta personas semanalmente, también para vivir una experiencia diferente. Tan realista, costumbrista y cercana que Claudio Tolcachir y su equipo desarrollaron durante muchos años, hasta alcanzar miles de espectadores. Sin embargo, algo de aquella mística espacial, tuvo que ser necesariamente modificada al ser trasladada al Paseo *La Plaza*, del circuito comercial. De todos modos, aquel estar en el circuito independiente, se jactó de diferentes elementos que mencionamos unas líneas arriba, en relación con la apertura de espacios/casas, de *living* como escenografía, de familias disfuncionales. Algo de aquellas condiciones de producción iniciales fueron parte de a estética que Tolcachir supo cosechar con el tiempo. Y a partir de los pasos a otros circuitos, la readaptación fue interesante, llegando a realizarse internacionalmente en diferentes giras, y en espacios muy disímiles entre sí.

### **Proyecto Posadas**

La obra de Andrés Binetti, dirigida por Michelle Wejzman, que va por su tercera temporada, sucede dentro

de una peluquería de época del barrio de *Caballito*. Allí Solo entran 25 espectadores. La magia del paso del tiempo se tematiza espacialmente, y la dimensión teatral se confunde entre lo real y lo recordado, entre el presente y el pasado latente, entre lo público y lo privado. Aquí también se superaron los mil espectadores, y la gente tiene lista de espera para poder asistir. Ocurre, entonces, que el hecho de intervenir un espacio otro no teatral acciona también en pos de llamar la atención de los espectadores asistentes y de los transeúntes que pasan por la vereda durante el transcurso de la función.

Estos tres ejemplos sirven como disparadores de la problemática planteada entre la oferta de espectáculos dentro de *Buenos Aires*, y cómo la dimensión espacial atraviesa al campo teatral desde diferentes aristas.

Recapitulando, el disparador de *Soy solito* nos permitió pensar en cómo esa obra estaba bajo las condiciones necesarias para su realización. Luego, a modo de *decoupage* de estadísticas cuantitativas, pudimos abordar algunos factores constituyentes del campo teatral actual, ediliciamente hablando (sin tener que caer por ello en una comparación de desigualdades). Esto me llevó a preguntarme por la estética que sucede dentro de espacios bien pequeños del circuito independiente, de su sistema de producción semanal, y sobre las estéticas que tomaron dichas condiciones como parte de poéticas propias. Finalmente los tres ejemplos me han servido para dar luz a estos sucesos. De algún modo intenté pensar positivamente esas condiciones, no como determinantes, sino como inspiradoras de poéticas propias. Hacer teatro con lo que se tiene, generando un discurso, un algo para decir, incluso desde lo espacial. Entonces, la potencialidad de una obra no estaría limitada por las condiciones que la llevan adelante. Y siempre sería posible generar en cada uno de los 199 espacios obras con calidad, con profesionalismo, con buenos textos, buenas actuaciones y buena dirección. El dilema será cómo invertir lo que tenemos y hacerlo circular para más gente, para que la gente se interese por lo que tenemos para decir.

Finalmente, respondiendo a la hipótesis, creo que el sistema teatral contemporáneo de *Buenos Aires* resulta bastante complejo. Porque ni las instituciones, ni el sistema de subsidios, ni las escuelas de formación ni las propias salas, ni realizadores, ni teóricos ni productores están exentos de sus modos de ser y construcción. Todos cooperan en su constitución, en su modo de ser y en sus avatares. Porque, como el teatro, esta es una actividad que se hace entre todos.

Simplemente, me interesaba poner en relieve discursivo cuestiones a las que muchas veces nos acostumbramos o desarrollamos por la inercia del hacer, pero sobre las que vale la pena detenernos para repensarlas, para discriminar críticamente cómo es el proceso de ese devenir. Proceso que es posible de mejorarse, simplemente reflexionando, problematizando...claramente en conjunto, aprovechando este tipo de estos espacios de reunión que nos habilitan la reflexión, generando intercambio, discusión y diálogo.

## Referencias bibliográficas

- Amoroso, C. (2013, noviembre 17) "*Buenos Aires capital, del teatro*", La Nación, Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/1638941-buenos-aires-capital-del-teatro>
- Bourdieu, P. (1967) "*Campo intelectual y proyecto creador*" en Problemas del estructuralismo, Poulton, J. y otros. México, Siglo XXI, 1967.
- De Certeau, M. (2007) *La invención de lo cotidiano*. Artes del hacer.1. México: UIA
- González, M. (2014). "*Actuar para pocos*" en Revista Funámbulos, Año 17, No.41 pp.15-17.
- "*En la independencia. Entrevista con Norma Montenegro*" (2014) en Revista Funámbulos, Año 17, No.40 pp.38-47.

**Abstract:** What do we see when we go to the theater? And what about that which is beyond our visual perception because it was part of an earlier stage, the one of the process-inherent to the implementation scenarios? For those who produce, investigate or study performing arts these questions would be recurring because we constantly work knowing their modes of production, employing them, analyzing them and even questioning them to improve them. Anyway, we want to stop and think about some of these issues to think about and so articulate them with: the current situation, the market, the circuitry, public policy and certain contemporary aesthetic. All instances belonging to the same situational map interrelated, the theatrical field, which provides the prolific Buenos Aires.

**Key words:** staging - performing arts - theater circuit - theatrical market - Buenos Aires.

**Resumo:** ¿Que vemos quando vamos ao teatro? ¿E daí passa com aquilo que escapa a nossa percepção visual porque foi parte de uma etapa anterior, a de seu processo –inerente à posta em cena–? Para quem produzimos, pesquisamos ou estudamos artes cênicas estas perguntas nos resultariam recorrentes porque trabalhamos constantemente conhecendo seus modos de produção, os empregando, os analisando e até os questionando para os melhorar. De todos modos, interessa-nos detemos a pensar em algumas destas questões para reflexioná-las e assim as articular com: a conjuntura atual, o mercado, o sistema de circuitos, as políticas públicas e determinadas estéticas contemporâneas. Todas instâncias pertencentes a um mesmo mapa situacional interrelacionado, o campo teatral, que provê a prolífica cidade de Buenos Aires.

**Palavras chave:** posta em cena – artes escénicas – circuito teatral – mercado teatral – Buenos Aires.

<sup>(\*)</sup> **María Laura González.** Doctora en Historia y Teoría de las Artes (Universidad de Buenos Aires) Lic. en Arte (Universidad de Buenos Aires). Prof. en Enseñanza Media y Superior en Arte (Universidad de Buenos Aires) Becaria doctoral CONICET.