

## INTRODUCCIÓN

El presente trabajo fue realizado bajo las consignas del Seminario de Integración y Aplicación de la carrera de Administración, de la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Buenos Aires, durante el primer cuatrimestre del año 2001.

Para el mismo elegí centrarme en el sector cultural. Posteriormente, definí como mi objeto de estudio: ***los grupos de teatro independiente***.

Se trata de una primera aproximación a los grupos de teatro, ya que los tiempos del Seminario son más cortos que los requeridos para una investigación más profunda.

Particularmente, a mí el teatro me gusta como espectadora o lectora. Pero en este caso me interesó la idea de verlo desde otro ángulo. Y de poder aplicar herramientas vistas a lo largo de la carrera en un ambiente distinto, fuera de una organización determinada y en un ambiente diferente al que estoy acostumbrada a vivenciar.

En este trabajo abordaré a los espectáculos teatrales y específicamente las formas de organización de los grupos independientes. Limitaré el análisis al fenómeno teatral de la ciudad de Buenos Aires a partir de la década del 80.

Con el término “grupos independientes” me refiero a aquellos que se encuentran fuera del “sistema comercial de la calle Corrientes” y fuera del sistema oficial. Grupos que no hayan logrado aún visibilidad social (o si lo hicieron, que lo hayan hecho en forma independiente). En definitiva, que no cuenten con un *productor* que los financie.

La idea es analizar a los grupos desde ciertas variables organizacionales como son la toma de decisiones, las jerarquías, los sistemas de premios y castigos.

La metodología utilizada es básicamente la siguiente:

- ✓ exploración bibliográfica
- ✓ investigación periodística
- ✓ observación directa
- ✓ entrevistas a informantes clave

Por supuesto que, como en cualquier investigación, queda un montón de información afuera del trabajo que finalmente es presentado.

Por último, quiero destacar que pienso que es necesario que el Estado tome otra conducta con respecto a la cultura. Considero que debe fomentarse la actividad cultural, así como la difusión de la misma.

Hay que tomar conciencia de que al generar cultura, se generan también entre otras cosas puestos de trabajo. Es otro sector desde donde intentar reactivar la economía.

Paula Muzzio  
Julio 2001.

## **1 - ESTADO DEL ARTE**

Sobre grupos de teatro independiente no hay muchas investigaciones realizadas hasta el momento. Hay algunos artículos publicados por críticos de teatro como Jorge Dubatti, pero que hablan principalmente de las distintas técnicas de creación de los grupos o de la nueva estética de los mismos.

No hay trabajos que enfoquen esta temática desde la observación de distintas variables organizacionales.

## **2 - GESTIÓN CULTURAL**

### **2.1 - ¿QUÉ ENTENDEMOS POR CULTURA?**

En un primer acercamiento podríamos definir a la cultura como la trama de prácticas y sentidos compartidos que hacen posible la vida en comunidad o grupo social<sup>1</sup>. Pero “la cultura” incluye esto y mucho más.

El término cultura, en su definición amplia, se refiere al conjunto de rasgos distintivos, espirituales y materiales, intelectuales y afectivos, que caracterizan a una sociedad o un grupo social en cada etapa de su existencia<sup>2</sup>. Engloba además, modos de vida, ceremonias, arte, invenciones, tecnología, sistemas de valores, derechos fundamentales del ser humano, tradiciones y creencias. A través de la cultura se expresa el hombre, toma conciencia de si mismo, cuestiona sus realizaciones, busca nuevos significados y crea obras que le trascienden.

---

<sup>1</sup> Artículo del colectivo la tribu. Revista IMPACTO, abril del 2001 (revista de distribución gratuita realizada desde el Centro Cultural “La Fabrica Ciudad Cultural”)

<sup>2</sup> Diccionario Enciclopédico Ilustrado Clarín. Arte Gráfico Editorial Argentina S.A. 1997. Buenos Aires.

Precisamente, en este estudio nos referiremos a algunas de estas obras. Las mismas son lo que se llama productos o bienes culturales (y a ellas se refiere el término cultura en su definición restringida).

Hay gran variedad de productos culturales, pero en este trabajo nos enfocaremos sobre el sector teatral.

Es necesario observar que cada uno de nosotros, los seres humanos, somos diferentes (cada uno, como grupo, como sociedad o país) y cada uno tiene su particular forma de ver y nombrar al mundo, cada cual posee su personal y diferente repertorio simbólico. Que cuando interactuamos lo comunicamos a los demás.

Ahora bien, todos nombramos y simbolizamos, pero existen en las comunidades aquellos seres que son llamados artistas, que con pasión y compromiso se dedican a *expresar* sus mundos interiores.

Si hablamos de ser diferentes: cada uno, como grupo, como sociedad o país; hablamos entonces de distintas culturas. Las mismas son como repertorios de expresiones, de símbolos, de interpretaciones que crean los colectivos en comunión. Así, estos repertorios se originan en el arte (tarea simbólica por excelencia), y por lo tanto no hay cultura sin arte. Entonces, podemos decir que lo artístico es generador de lo cultural.

Pero esa interpretación simbólica común será mas amplia y rica cuanto mayores sean los espacios de intercambio de las interpretaciones individuales: “la cultura es el único capital que crece cuanto más se distribuye”<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> “Elementos de economía del sector cultural” del Prof. Héctor Schargorodsky

## 2.2 - ¿QUÉ ES LA GESTIÓN CULTURAL?

Según Hector Larocca<sup>4</sup>, la capacidad de gestión es un recurso estratégico de las organizaciones porque está compuesto por la dinámica generada por el conjunto de actividades interrelacionadas entre actores, tecnologías, procesos; resaltando a la decisión como atributo sustantivo de la misma.

Dice también, que la gestión es “el resultado de la continuidad de las actividades previstas y comprometidas”.

A lo largo de la historia, es común encontrar que el sector social y el sector cultural suelen ser las áreas que cuentan con menores recursos económicos para su funcionamiento. Las organizaciones culturales han ingeniado diversas dinámicas que les permiten el funcionamiento con muy escasos recursos.

Es importante destacar que, para los países de Iberoamérica, las organizaciones culturales que surgen como resultado de las propuestas organizativas de la comunidad; son entidades creadas en las dinámicas sociales y en la conjugación de intereses ciudadanos. Por lo tanto, creo que corresponde hablar de *autogestión cultural*.

“La noción de gestión cultural ingresa al discurso cultural iberoamericano con bastante influencia hacia la segunda mitad de la década del 80, tanto en las instituciones gubernamentales como en los grupos culturales comunitarios.”<sup>5</sup>

Además, el término de gestión cultural está ligado a cuatro grandes transformaciones contemporáneas de la dimensión cultural:

---

<sup>4</sup> “Tecnologías Administrativas”. Héctor Larocca. En: “Dirección de Organizaciones”. Héctor Larocca, Miguel Vicente y otros. Ediciones Macchi, 1993. Buenos Aires.

<sup>5</sup> “Cuadernos de la OEI / Cultura. Conceptos básicos de administración y gestión cultural.” Organización de Estados Iberoamericanos para la Educación, la Ciencia y la Cultura (OEI), 1998. Madrid.

- a. la extensión de la noción de cultura por motivos filosóficos, sociales, políticos y jurídicos.
- b. la crisis de las nociones de política y desarrollo a partir de la década de los setenta.
- c. la necesidad de políticas culturales que gestionen ámbitos más allá de la cultura artística, la cultura tradicional y el patrimonio.
- d. la aceptación e importancia de repensar rigurosamente las interrelaciones entre economía y cultura.

### 2.3 - LA PRODUCCIÓN CULTURAL<sup>6</sup>

Por lo que venimos observando hasta ahora, podemos ver que la cultura es generadora de lo social y, viceversa, que la sociedad es generadora de cultura.

Por lo tanto, la producción cultural no se desarrolla en forma independiente de las contradicciones y conflictos que atraviesan la sociedad humana, sean estos de índole clasista, religiosa, racial, etc.

De la misma forma que cualquier otra actividad económica, la oferta de bienes y servicios culturales, en sus diversas modalidades técnicas y formas estéticas, requiere de un proceso de producción y distribución.

El proceso de producción cultural cuenta con las siguientes fases:

- ✓ *Creación*: es la fase clave de este proceso, ya que en ella se genera la materia prima del mismo (aunque en algunos casos el producto terminado).

---

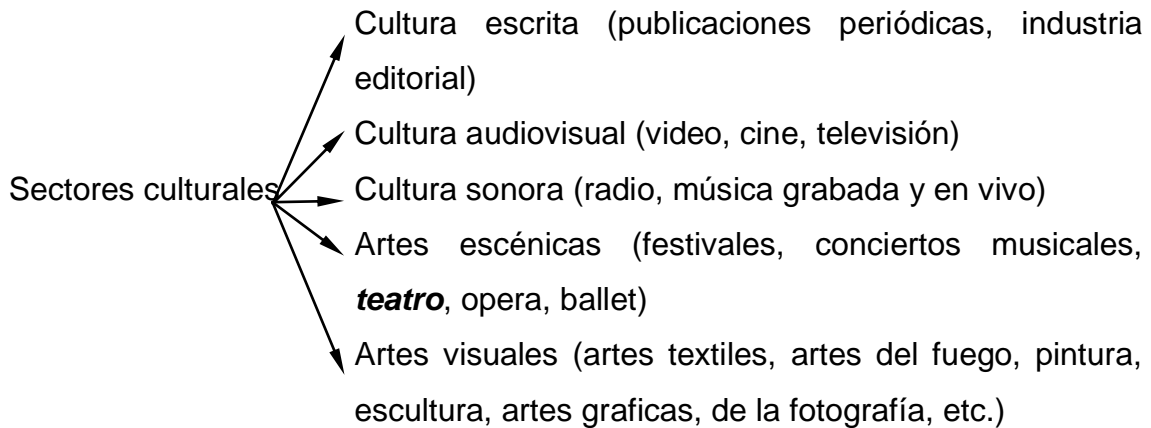
<sup>6</sup> "La cultura da trabajo" . L. Stolovich; G. Lescano; J. Mourelle. Editorial Fin de Siglo, 1997. Montevideo.

- ✓ *Interpretación o ejecución:* en esta etapa un interprete ejecuta una obra realizada por otro autor o por el mismo. Se aplica en espectáculos en vivo y en producciones cinematográficas y televisivas.
- ✓ *Producción:* se aplica en aquellas industrias culturales que reproducen a escala masiva las creaciones culturales (por lo general requiere del uso de procesos industriales, empleando complejos recursos técnicos).
- ✓ *Distribución mayorista y minorista.*
- ✓ *Consumo* (en sus diversa modalidades como compra de bienes, uso de servicios, arriendos, etc.)
- ✓ *Atesoramiento,* del patrimonio cultural y artístico, por medio de instituciones que cumplen funciones de conservación como por ejemplo museos o bibliotecas.

Las actividades culturales pueden ser clasificadas según su modo de producción:

- aquellas cuya creación es personalizada y artesanal, pero existe una reproducción masiva como es el caso de los libros o los discos.
- aquellas cuyas creación es personalizada y artesanal y no existe reproducción masiva como los espectáculos en vivo (tema que nos ocupa) y las artes plásticas.
- aquellas cuya creación es mediante complejos recursos técnicos como el cine y la televisión.

A continuación, un pequeño cuadro de los distintos sectores culturales que podemos encontrar, para visualizar dentro de cual hallamos al teatro.



Podemos observar entonces, que el sector cultural que nos interesa es el de las artes escénicas.

Como su nombre lo indica, las artes escénicas, requieren de un escenario o una sala de espectáculos, donde la propuesta cultural pueda tomar contacto con el público.

Me parece importante destacar que, el espectáculo en vivo requiere de un público, ya sea este pasivo o activo, y de la interacción entre ambas partes (aún con el público pasivo).

La producción teatral implica el uso de accesorios, decorados, iluminación, vestuario, maquillaje o máscaras, así como un espacio para la representación (el escenario) y otro para el público (el auditorio), aunque ambos puedan coincidir, sobre todo en las producciones que se realizan en la actualidad. El teatro es, por tanto, una amalgama de arte y arquitectura, literatura, música y danza, y tecnología.

Además hay que tener en cuenta que, por más que la obra que se presenta sea ensayada y repetida una multiplicidad de veces, el producto ofrecido es distinto cada día. *Cada producto, por lo tanto, es único.*

Esto es así, ya que el elemento principal del teatro son los seres humanos. Las personas transmiten (ya sea consciente o inconscientemente)



todo lo que les está pasando. Se ven influenciadas a su vez por su interrelación con otras personas y por el medio, por sus estados de ánimo (que pueden variar de un momento a otro). Por lo tanto, su accionar, sus sentimientos y el cómo los transmiten, van a ser distinto cada día.

Así, todo esto se ve reflejado sobre el escenario y por lo tanto cada función de una obra de teatro es distinta a la anterior y será distinta a la siguiente.

### **3 – EVOLUCIÓN DEL TEATRO**

De manera estricta y específica, el teatro se vincula a la literatura a través de la composición dramática. El teatro es un género literario pensado para ser representado.

A lo largo de la historia de la humanidad, el teatro se ha utilizado como extensión de celebraciones religiosas, como medio para esparcir ideas políticas o para difundir propaganda a grandes masas, como entretenimiento y también como arte.

#### **3.1 - EL TEATRO OCCIDENTAL**<sup>7</sup>

Aunque los orígenes del teatro occidental sean desconocidos, la mayor parte de las teorías lo sitúan en ciertos ritos y prácticas religiosas de la antigüedad, como: ritos de fertilidad, celebraciones de cosechas, chamanismo y otras fuentes similares.

Se supone que comenzó a desarrollarse en la antigua Grecia con motivo de las festividades que honraban a Dionisio, dios de la fertilidad y del vino. De estas celebraciones orgiásticas surgió un tipo de representación coral, el ditirambo, que narraba las historias de los dioses y de los héroes en forma de canto y danza.

La tragedia griega floreció en el siglo V a.C. Las obras eran solemnes, escritas en verso, y estructuradas en episodios entre personajes e intervenciones del coro en forma de canción (odas). Las historias estaban basadas en su mayoría en mitos o antiguos relatos.

Con la expansión de la República de Roma en el siglo IV a.C., se absorbieron territorios griegos y, naturalmente, el teatro y la arquitectura teatral

---

<sup>7</sup> "Origen y desarrollo de lo géneros literarios". Jaime Rest. En: "Historia de la Literatura Mundial". Centro Editor de América Latina S.A. 1969. Buenos Aires.

griegas. El teatro propiamente romano no se desarrolló hasta un siglo después. Aunque la producción teatral se asociara en principio con festivales religiosos, la naturaleza espiritual de estos acontecimientos se perdió pronto; y el teatro se convirtió en entretenimiento.

Al producirse la disgregación del Imperio Romano de Occidente, los espectáculos ya se hallaban en completa decadencia. Entonces, el teatro en forma de drama litúrgico renace en Europa bajo el seno de la Iglesia Católica Romana. Con la idea de extender su influencia, la Iglesia Católica adoptó con frecuencia festivales paganos y populares, muchos de los cuales tenían elementos teatrales.

La Reforma protestante puso fin al teatro religioso a mediados del siglo XVI, y un nuevo y dinámico teatro profano tomó su lugar. Los temas de la baja edad media sobre la lucha de la humanidad y las adversidades, el giro hacia temas más laicos y preocupaciones más temporales y la reaparición de lo cómico y lo grotesco contribuyeron a la nueva forma de hacer teatro.

El impacto del Renacimiento determinó la definitiva consolidación del teatro europeo moderno como una labor profesional y comercial, como un arte independiente y como una actividad regular que se desarrollaba en recintos estables. La irrupción de las clases medias que se observa en el siglo XVIII genera el surgimiento del “drama serio” de inspiración burguesa.

En la segunda mitad de este siglo, surge en Alemania, un movimiento escénico intenso, cuyo primer centro de irradiación fue el drama burgués. Luego se fue consolidando el teatro romántico, en el que se destaca la figura heroica y rebelde.

A mediados del siglo XIX el interés por el detalle realista, las motivaciones psicológicas de los personajes, la preocupación por los problemas sociales, condujo al naturalismo en el teatro. Acudiendo a la ciencia en busca de inspiración, los naturalistas sintieron que el objetivo del arte, como el de la

ciencia, debía ser el de mejorar nuestras vidas. Los dramaturgos y actores, como los científicos, se pusieron a observar y a retratar el mundo real.

El naturalismo es responsable en gran medida de la aparición de la figura del director teatral moderno. Aunque todas las producciones teatrales a lo largo de la historia fueran organizadas y unificadas por un individuo, la idea de un director que interpreta el texto, crea un estilo de actuación, sugiere decorados y vestuario y da cohesión a la producción, es algo moderno.

Con la llegada del siglo XX, el teatro europeo sufre una significativa transformación, acorde a la crisis generalizada que aqueja a la sociedad burguesa: comienzan, así, a prosperar las formas poéticas y experimentales del drama.

### **3.2 - EL TEATRO ORIENTAL**<sup>8</sup>

El drama también tuvo basta difusión en pueblos orientales. A semejanza de lo observado en Grecia, las representaciones teatrales habitualmente se originaron en prácticas religiosas y estuvieron vinculadas a ceremonias litúrgicas que incluían cantos y danzas.

Algo interesante para resaltar es que, mientras el teatro europeo rápidamente evoluciona hacia la verosimilitud psicológica de las situaciones dramáticas, el drama oriental tiende a cristalizarse en formas de exhibición coral, en las que prevalece el movimiento corpóreo, en desmedro del diálogo.

El vestuario y el maquillaje son muy importantes y casi un arte en sí mismos, con todo tipo de colores e imágenes, así como elementos que poseen un significado específico.

---

<sup>8</sup> "Origen y desarrollo de los géneros literarios". Jaime Rest. En: "Historia de la Literatura Mundial". Centro Editor de América Latina S.A. 1969. Buenos Aires.

### **3.3 - TEATRO NO COMERCIAL**

Los intentos de evitar las cuestiones financieras propias del teatro comercial desde finales del siglo XIX han dado como resultado la evolución del teatro no comercial. Conocido como teatro de arte en Europa y América antes de la Primera Guerra Mundial, y más tarde como teatro experimental, el objetivo de este teatro es presentar obras más serias, literarias, activas políticamente, artísticas y de vanguardia. Experimenta con nuevas formas de producción, interpretación y diseño, dando voz a nuevos dramaturgos, actores y directores.

El teatro no comercial tiende a funcionar con presupuestos limitados, a convertir la falta de recursos en una virtud y a despreocuparse del beneficio comercial. Cree firmemente en ideales específicos, y reniega de la aparente astucia asociada al teatro comercial.

El teatro no comercial trata de sobrevivir con los ingresos de taquilla y con las donaciones, pero en los últimos años depende cada vez más de las subvenciones estatales y privadas.

### **3.4 - MULTICULTURALIDAD E INTERCULTURALIDAD**<sup>9</sup>

Las nociones de sociedad multicultural, pluriétnica o intercultural han empezado a ser reconocidas y divulgadas con insistencia a partir de los 80 del siglo XX.

El multiculturalismo sólo tiene sentido, como la combinación, en un territorio dado con una relativa unidad social, de una pluralidad de culturas que mantienen permanentes intercambios y comunicaciones entre actores que utilizan diferentes sentidos de la vida. La coexistencia o simple convivencia de culturas no expresa necesariamente la condición multicultural.

---

<sup>9</sup> "La cultura da trabajo". L. Stolovich; G. Lescano; J. Mourelle. Editorial Fin de Siglo, 1997. Montevideo.

La noción de intercultural parte del hecho de que las culturas no se encuentran aisladas ni se producen por generación espontánea; en su diario acontecer tienden a abarcar espacios que conducen a entrar en relaciones con otras culturas.

Por lo tanto, podemos decir que no toda relación de tipo intercultural es multicultural, pero toda relación multicultural es necesariamente intercultural.

Además, hay que tener en cuenta que los fenómenos contemporáneos de globalización han intensificado las posibilidades de encuentros y conflictos multiculturales.

Los productos y bienes simbólicos que consumimos ya no se generan en la nación en que vivimos, sino en redes masivas y simultáneas, sin importar decisivamente el lugar de origen para millones de habitantes del planeta.

Eugenio Barba hace mención al fenómeno de la siguiente manera: “La influencia del teatro occidental en el teatro oriental es un hecho, pero también lo es la importancia que ha tenido el teatro oriental en la práctica teatral occidental. [...] En el encuentro entre Oriente y Occidente la seducción, la imitación y el intercambio fueron recíprocos.”<sup>10</sup>

Según Erika Fischer-Lichte<sup>11</sup>, desde hace varios años podemos observar en el teatro las más diversas culturas. Dice que existe una tendencia cada vez mas clara a utilizar en sus montajes elementos provenientes de tradiciones teatrales extranjeras.

Afirma además que, de acuerdo con Suzuki, “el teatro del futuro será el que comprendan miembros de todas las culturas, pues se basa en universos

---

<sup>10</sup> “El teatro eurasiático”. Eugenio Barba. En: “Tendencias interculturales y práctica escénica”. Patrice Pavis y Guy Rosa. Grupo Editorial Gaceta, 1994. México.

<sup>11</sup> “Las tendencias interculturales en el teatro contemporáneo”. Erika Fisher-Lichte. En: “Tendencias interculturales y práctica escénica”. Patrice Pavis y Guy Rosa. Grupo Editorial Gaceta, 1994. México.

que están dados ya con el material genético del hombre y por lo tanto anteriores al inicio de toda cultura que fundamente las diferencias.”

#### **4 - TEATRO INDEPENDIENTE ARGENTINO**<sup>12</sup>

##### **4.1 - PRIMERA ETAPA**

Después de un par de intentos fallidos nace en 1930 el Teatro del Pueblo, “Agrupación al servicio del arte”. La finalidad del nuevo grupo es “realizar experiencias de teatro para salvar al envilecido arte teatral y llevar a las masas al arte general, con el objeto de propender a la elevación espiritual de nuestro pueblo”.

El Teatro del Pueblo parte de inquietudes rebeldes de los escritores y plásticos del “grupo de Boedo<sup>13</sup>” (al mismo pertenecía Leonidas Barletta fundador del teatro).

Es necesario aclarar que la crisis tan aguda que sufre nuestra escena allá por los años 20 y que se va agudizando al transcurrir la década, se refiere no al arte teatral en si, sino, a aspectos concernientes a la comercialización desaforada que padece por entonces el llamado teatro nacional.

La escena independiente, es una posición y una conducta frente al teatro y, en muchos casos, una militancia espontánea, de rebeldía artístico-social.

El país acababa de sufrir el primer golpe militar del siglo XX cuando Leónidas Barletta, identificado con los ideales del socialismo, quiso acercar a los sectores populares una alternativa al entretenimiento envilecedor que

---

<sup>12</sup> “Historia del Teatro Argentino”. Luis Ordaz. Publicación del Instituto Nacional del Teatro. 1999. Buenos Aires.

<sup>13</sup> que aparece en contraposición al “grupo de Florida”. Se decía que entre ambos existía un conflicto con fuertes encontronazos, aunque sólo deja ligeras contusiones, y de carácter meramente literario.

entonces abundaba en el circuito comercial. Proponía un teatro que ofreciera belleza, reflexión y apertura de conciencia<sup>14</sup>.

Algunos grupos que surgen en aquella época son, entre otros: el Teatro Proletario (también del grupo de Boedo), el Teatro Juan B. Justo (en sus orígenes es un núcleo ligado al socialismo) y el Teatro La Máscara (ya a fines de la década).

En el año 1943, tanto el Teatro Juan B Justo como el Teatro La Mascara, se ven forzados a desalojar los locales que ocupaban para sus presentaciones. Tras lo cual se produce el desbande de sus elementos.

Mientras que a fines de ese mismo año, se le retira al Teatro del Pueblo la sala municipal que se le había cedido en 1937 (originalmente por un periodo de 25 años).

Por lo tanto, en 1943 se produce el primer corte grave en el desarrollo del movimiento de teatros independientes.

Un importante exponente del Teatro del Pueblo es el periodista y escritor Roberto Arlt, quien estrenó casi todas sus obras en el mencionado teatro.

En el teatro, Arlt prosigue el testimonio que ha iniciado en sus novelas y cuentos. A partir de él, se quiebran viejos forzamientos estructurales, se aborda libremente, con atrevimiento y desembarazo, una problemática con vigencia total y con alcances mucho más hondos y trascendentes.

## **4.2 - SEGUNDA ETAPA**

El nuevo ciclo del teatro independiente arranca aproximadamente desde el año 1949 hasta finalizar la década del 60.

---

<sup>14</sup> Diario Clarín, 18 de diciembre de 2000. Nota sobre los setenta años del Teatro del Pueblo.



Este nuevo ciclo sobresale por el empeño de capacitación que se observa en sus elementos y que, precisamente, es lo que permite la afirmación y profundización de la escena libre.

En ese año, reaparece La Máscara y pone en escena una obra de Carlos Gorostiza, *El Puente*. Esta es considerada un hito fundamental del nuevo período, por los valores dramáticos en sí y por el eco popular que obtiene.

Alejandra Boero y Pedro Asquini se separan de La Máscara fundan Nuevo Teatro. En el año 1953, Nuevo Teatro se organiza como *Cooperativa de Trabajo Limitada*; y se convierte bajo la dirección de sus fundadores en uno de los puntales más aguerridos y mejor capacitados de esta nueva etapa.

Otro núcleo que realiza un aporte muy significativo al movimiento de escenarios libres es el Centro de Estudios y Representaciones de Arte Dramático, Teatro Popular Independiente Fray Mocho. Su conductor Oscar Ferrigno. Quien lo funda con todas las exigencias que considera imprescindibles (influenciado por los núcleos de la *vanguardia teatral francesa*, con quienes tomó contacto directo en un viaje realizado a Europa). Antes de presentarse el elenco de Fray Mocho, los integrantes siguen un año de estudios y de ensayos internos.

Por su preparación y organización, Fray Mocho es el primer elenco independiente que puede llevar a cabo repetidas y largas giras nacionales (14) e internacionales (7).

Este segundo período cuenta con autores como Carlos Gorostiza (que sobresale por el inteligente manejo del tiempo dramático), Agustín Cuzzani (se destaca por el sentido de lo burlesco y lo absurdo), Osvaldo Dragún y Andrés Lizarraga.

### **4.3 - TERCERA ETAPA**

En la década del 70, en lo político-social, el país se encuentra seriamente convulsionado por los graves problemas que lo acosan sin tregua. Así este período presenta algunas dificultades para su exposición.

A fines de la etapa anterior, la actriz austriaca Heidi Crilla se incorpora a La Máscara, y se convierte en maestra de varios de los intérpretes y directores más jóvenes. Es a partir de la dedicación de esta actriz, que el sistema Stanislavski<sup>15</sup> comienza a ser practicado y experimentado en nuestro teatro.

Al finalizar la séptima década, los equipos más representativos y mejor organizados van desintegrándose.

La mayor característica de esta etapa es la presencia de grupos decididamente experimentales que frecuentan la dramática de la vanguardia universal pero que, asimismo, constituyen un campo de actividad práctica e incitante para las creaciones de ruptura y avanzada de los creadores locales en todos los niveles del teatro. Algunos de ellos: el grupo Yenesí, los distintos equipos que actúan en el Instituto Di Tella, el TIM, de Rosario, entre otros.

En esta etapa se incorporan autores como Ricardo Halac o Roberto Cossa que crean y se singularizan dentro del nuevo realismo crítico que, además, posteriormente, habrán de coincidir con quienes se orientan por un teatro de vanguardia y ruptura como Eduardo Pavlovsky o Griselda Gambaro.

Una de las particularidades de nuestro teatro de los años sesenta es precisamente su carácter de experimentador de formas modernas, que parte de nuevos conceptos textuales.

---

<sup>15</sup> Didáctica de profundidad que no configura una enseñanza cerrada herméticamente, sino que posee una funcionalidad siempre adecuada y vigente gracias a su riqueza dialéctica.

El Di Tella por su parte, cumple una intensa labor renovadora en distintos niveles del arte. En lo que concierne al teatro logra afirmar un movimiento que logra tanto la aceptación fanática como el rechazo absoluto.

Ricardo Monti con su primer estreno, cierra la séptima década del siglo. Escribe poesía, cuentos, pasa por la facultad de Filosofía y Letras y de allí parte su formación intelectual y el juego dialéctico, tan colmado de señales, que ha de privar en su teatro.

“En la segunda mitad de los años 70, la necesidad de expresarse, sin tener que soportar la mordaza que imponía el temor manejado desde el poder, empezó con un movimiento interno, casi imperceptible, que fue en aumento progresivo. Mientras tanto, a algunos autores, inquietos y asfixiados, les quedaba el recurso de la metáfora dramática o de los sondeos psicológicos para expresarse o los temas no comprometidos.[...] Pero cuando la mordaza empezó a asfixiar la creatividad, un grito mudo de rebeldía comenzó a gestarse. Grito que alcanzó la máxima sonoridad cuando estalló en Teatro Abierto.”

Según Roberto Cossa: “Teatro Abierto fue hijo directo de aquel movimiento (iniciado en la década del 30), heredero del mismo espíritu de discontinuidad con el arte comercial, y de resistencia cultural a los sectores más reaccionarios de la sociedad.”<sup>16</sup>

## **5 - EL TEATRO ARGENTINO DE FIN DE SIGLO**

Hacia 1983, y a partir de la progresiva normalización del país a través de su reinserción en el régimen democrático, comenzó a figurarse en Buenos Aires una estética teatral diferente, de rasgos singulares.

---

<sup>16</sup> Artículo redactado con motivo de un acto conmemorativo de este fenómeno realizado en 1997.

Hacia mediados de los ochenta, se manifestó con insospechada potencia un conjunto de nuevos artistas, y se constituyó un frente de actores y directores que pronto fue identificado bajo el rótulo de “teatro joven” o “underground” o “alternativo”, dentro del movimiento más amplio del “Off Corrientes”.

Posteriormente, durante la década de los noventa, varios grupos que surgieron hacia fines de la década anterior, logran su consolidación. Entre esos grupos, Jorge Dubatti<sup>17</sup> reconoce a los siguientes: Los Macocos, Los Melli, Las Gambas al Ajillo, El Clú del Claun, el Teatro de la Libertad, el Teatro de Catalinas del Sur, La Organización Negra, el grupo Danza-Teatro de la Universidad de Buenos Aires, el Grupo Teatral Dorrego, la Agrupación Humorística "La Tristeza", La Pista 4, El Periférico de Objetos, El Descueve, "Los irresistible", Diablolomundo, La Banda de la Risa, el Grupo del Teatrino, La Runfla, el Grupo de Teatro Libre, André Carreira y la "Escena Subterránea", el Grupo Sistema Límbico, y el Equipo La Serie.

Dubatti caracteriza a este teatro como un teatro de teatristas, a quienes define como creadores que no necesariamente se encuadran en roles de autoridad específicos y fijos (como autor, director, actor, etc.) y que favorecen el trabajo en equipo, lo que implicaría una forma distinta de producción.

Además, habla de un teatro que toma nuevos modelos y técnicas actorales, que proponen distintas posibilidades al lenguaje escénico. Afirma que todas estas técnicas están destinadas a poner al actor en un estado óptimo de expresión y receptividad para la improvisación y la creación colectiva, guiadas por un director. La formación de actores es toda una formación vital y existencial, acorde al reclamo grotowskiano<sup>18</sup>.

---

<sup>17</sup> “Así se mira el teatro hoy”. Jorge Dubatti. Beas Ediciones, 1994. Buenos Aires.

<sup>18</sup> “[...] La experimentación propiamente dicha de Grotowski estuvo determinada por la búsqueda de una trascendencia cuya plena realización significaría, lo mismo que la culminación del éxtasis religioso [...] lo que hay de común en todos los misterios, ritos de pubertad y de acceso a sociedades secretas, al igual que en las trastornantes vivencias que preceden a la vocación mística, es un mismo esquema iniciático que comprende las etapas sucesivas de sufrimiento, muerte y resurrección. [...] Esta es la dinámica en la que Grotowski director de teatro aspira a colocar el acto teatral. Quienes sean capaces de realizar el itinerario de la provocación, de la transgresión, de la revelación de si mismos a través de un sacrificio, dejarán atrás la inútil “máscara cotidiana” de la frustración, que oculta “los conflictos internos entre el cuerpo y el alma, el intelecto y el sentimiento, los placeres fisiológicos y las aspiraciones espirituales” [...].”

Dice Dubatti que, el nuevo teatro incorpora en su ideología estética una nueva filosofía de vida con marcada revaloración de lo oriental y lo religioso y una exaltación de las potencialidades del cuerpo como vía de conocimiento, intuición y percepción del mundo (como consecuencia de los procesos de interculturalidad y multiculturalidad antes mencionados).

Las obras suelen surgir de una actividad colectiva de los actores entre sí; luego de largas jornadas de improvisación en equipo sobre determinados ejes temáticos o imágenes que funcionan como disparadores.

Muchos de estos grupos, han alcanzado un importante grado de visibilidad social. Encabezan la lista, El Periférico de los Objetos y De la Guarda<sup>19</sup>, con gran reconocimiento en los circuitos independientes internacionales. También tienen mayor grado de visibilidad grupos como La banda de la risa; Los Macocos; Diablomundo; El Descueve. Si bien estos grupos comenzaron trabajando en pequeños espacios de Buenos Aires; paulatinamente se fueron incorporando al repertorio ofrecido por teatros oficiales y profesionales.

Muchos de ellos utilizaron, para desarrollar sus obras, una metodología conocida bajo el nombre de “creación colectiva”. Patrice Pavis define al resultado de esta técnica como un “espectáculo no firmado por una sola persona (dramaturgo o director), sino elaborado por el grupo implicado en la actividad teatral”<sup>20</sup>.

---

<sup>19</sup> Algunos de sus integrantes formaron parte de La Organización Negra. Actualmente tienen tres elencos estables: uno en Buenos Aires, otro en Nueva York y otro en Inglaterra.

Su gestión es no vertical, sino que se trata de una gestión colegiada. Se encuentran divididos en células (elencos).

Un rasgo particular es que cuidan mucho la puesta de cada espectáculo (no importa de que elenco se trate). Hacen hincapié en garantizar que el espectáculo represente estéticamente la filosofía del grupo.

Tratan de mantenerse al margen de la actividad oficial. Se mostraron siempre en los circuitos “off” internacionales. En ellos buscan contactos e interactuar con otros grupos.

Los premios que obtienen los reinvierten en nuevas producciones.

Tienen una estructura que les permite sostenerse: la producción es propia; cuentan con un área de asistencia técnica, cuentan con un equipo de sonido que trabaja establemente con ellos; también tienen un área de prensa.

Es teatro de experimentación. Laceración de sus espectáculos se caracteriza por ser colectiva (toman todas las ideas que puedan surgir; también ideas que surjan con o desde el público).

<sup>20</sup> “Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología.” Patrice Pavis. Editorial Paidós, 1983. Barcelona.

Pero según el Dr. Eduardo Cabrera<sup>21</sup> “es importante analizar el proceso que experimenta un determinado grupo teniendo en cuenta **cómo se produce la reagrupación estilística y narrativa** de sus bosquejos o puesta en escena colectiva.” O sea, que habría que prestar atención a si es verdaderamente el grupo en su totalidad el que produce esa “reagrupación estilística y narrativa”, o si hay una persona que ejerce el liderazgo y cumple con las funciones de director.

Según afirma Mauricio Kartun<sup>22</sup>, se dejó de ver al actor como representador. Hoy en día se lo ve como a un poeta: el actor “aporta al texto”, “hace dramaturgia” (es un actor-creador, no se limita a decir el texto).

### 5.1 - ALGUNAS OBSERVACIONES

Según Carlos Fos<sup>23</sup>, el *teatro independiente* como estética terminó en los años 60 y como ideología se extendió un poco más (hasta mediados de la década del 70).

Jorge Graciosi<sup>24</sup> agrega a esto que el teatro independiente se generó dentro de un contexto determinado y que hoy en día se ha modificado.

Los teatros independientes, como ya hemos visto, surgen a partir del año 1930 (año en que comienzan las dictaduras en nuestro país).

Había una gran corriente teatral inmigrante, muy fuerte; dentro de un sistema comercial bajo el cual no se ofrecía teatro de arte y “no se decía lo que no podía decirse a raíz de la dictadura”.

---

<sup>21</sup> “Teatro de grupos en la Argentina de los noventa”. Dr. Eduardo Cabrera.

<sup>22</sup> “Al filo de las ideas”, programa de televisión conducido por José Abadi. Su emisión del día 03/06/01 estuvo dedicada al Teatro.

<sup>23</sup> Carlos Fos es Lic. en Historia, durante su carrera profesional se orientó fuertemente hacia el teatro. Actualmente se desempeña como Jefe del Departamento de Documentación del Teatro General San Martín.

<sup>24</sup> Jorge Graciosi formó parte del grupo del Teatro de la Campana, cuando este fue reabierto después de la última dictadura que sufrió nuestro país. Actualmente, es uno de los coordinadores del teatro, que hoy en día a recuperado su nombre original: Teatro del Pueblo.

Entonces, es cuando aparecen los teatros que eran independientes del sistema comercial.

El primero, es el Teatro del Pueblo de la mano de Leónidas Barletta y junto con él se genera un importante fenómeno en nuestro país y en Latinoamérica. Lo siguieron otros como: La Mascara, Fray Mocho, el Nuevo Teatro.

Todo el teatro de arte se abastecía de la escena independiente. Los grandes actores, dramaturgos, directores de la escena nacional surgieron de allí. Si bien el teatro independiente no dejó una estética, formaban gente, eran escuela.

El objetivo de Leónidas Barletta era acercar el teatro al pueblo, hacerlo más popular.

El teatro había llegado al Río de la Plata a fines del siglo XIX, pero era sólo para una elite. Luego, con los hermanos Podesta en el circo criollo, se produce un acercamiento al pueblo. Con la llegada de los inmigrantes comienza el período del sainete, que primero es llevado a los teatros para entretener al público en los intervalos y posteriormente pasa a convertirse en el espectáculo central. Pero todo esto siempre dentro del régimen comercial.

Entonces surgen los teatros independientes: independiente del sistema comercial, político y social.

Hoy en día, si bien existen teatros y grupos independientes (independientes porque están fuera del sistema comercial), no pertenecen al mismo movimiento que se generó entonces, no tienen su mismo espíritu. Esto es debido a que el contexto en que surgieron es distinto y a que las necesidades por las que surgieron son distintas.

Hoy en día hay libertad para hablar. Uno prende la televisión o la radio y se pueden ver y escuchar distintas opiniones, hay libertad de expresión.

En aquel momento no se podía decir nada sobre el poder dominante, y entonces bajo la rama del teatro independiente se busca hacerlo con metáforas dentro de una obra de Brecht, por ejemplo.

Hoy, el concepto de teatro independiente es distinto. Si bien es independiente porque se mantiene fuera del circuito comercial y oficial; no tiene el mismo espíritu del de aquellos años.

Pero además, el contexto es distinto. Hoy en día nuestro país se encuentra sumergido predominantemente en una crisis económica. Mientras que en aquel momento el contexto se caracterizaba por una disminución en la libertad de expresión (consecuencia de una crisis institucional generada por los gobiernos de facto).

El teatro independiente surgió en nuestro país (y posteriormente se extendió por Latinoamérica) porque en aquel momento existía la “necesidad de salir a decir lo que no se podía decir”.

Hoy en día, según me comentó Silvia Copello (directora del grupo y del teatro **Del Pasillo**) en una entrevista, ella tiene “la necesidad de hacer a pesar de la situación actual”. Creo que es una característica común de los teatristas de hoy: “hacer a pesar de...”. Mientras que en la época de Barletta existía la necesidad de “decir lo que no se podía decir”.

## **6 - LA RELACIÓN CON EL ENTORNO.**

La situación sociopolítica y económica actual no se caracteriza precisamente por estimular la producción cultural.



No existen campañas ni políticas para fomentar la actividad cultural. Ni se estimula a la sociedad a asistir a eventos culturales (en general, no solo teatro).

No hay políticas de difusión de la actividad cultural. No hay políticas de acceso, ni de formación de públicos.

El Estado debería ocupar un lugar más protagónico con relación a la cultura en general y a la educación. Pero en este momento las estructuras oficiales se encuentran en crisis.

A principios del año 1999, la legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires sancionó una ley que establecía la creación del Instituto PROTEATRO, dentro de un “régimen de concertación para la actividad teatral no oficial” con el objetivo de proteger, propiciar y fomentar dicha actividad en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (ver anexo 1).

En la misma ley se establece la creación de un Registro de la Actividad Teatral no oficial donde deberían inscribirse todas las personas físicas y jurídicas que realicen actividades teatrales no oficiales.

En este momento, ya fueron elegidos los grupos que iban a ser subsidiados. Pero el Instituto no dispone todavía de sus fondos, entonces es como si no estuviera funcionando.

Hay dos tipos de subsidios que se brindan: uno es para las salas y otro para las obras. Para poder tener acceso a los mismos, tanto las salas como los grupos deben tener algún tipo de personería jurídica.

Por ejemplo, el grupo del **Teatro Anfitrión** están inscriptos como Asociación Civil (recién en este momento se encuentran gestionando sus primeros subsidios, ya que son un teatro muy joven, todavía no tienen un año de vida).

El caso del **Teatro Del Pasillo** es distinto, están inscriptos como persona física (a nombre de la directora). Además, ya hace varios años que están trabajando bajo este nombre y han recibido varios subsidios (algunos para las salas y otros para alguna obra).

En el caso de las obras, los grupos deben inscribirse como cooperativas en la Asociación Argentina de Actores.

Una vez que cumplen con estos requisitos legales pueden solicitar subsidios. Además del Instituto PROTEATRO, el Instituto Nacional del Teatro también tiene asignado un presupuesto para otorgar subsidios, pero a diferencia del primero su competencia es a nivel nacional y no únicamente la Ciudad de Buenos Aires.

En el caso del Instituto Nacional, hasta ahora nunca contó con sus fondos legítimos porque siempre hubo recortes desde Economía. Entonces se le hace muy difícil llevar adelante sus funciones y cumplir con los subsidios otorgados.

El hecho de que existan más de una institución y distintas formas de inscribirse, genera que todo este entorno sea muy burocrático (situación que mencionó más de uno de los entrevistados).

Además, hay grupos que se mantienen al margen de este contexto. Por distintas razones. Algunos por elección; otros porque no llegan a cubrir los porcentajes que deben otorgar a la Asociación de Actores y también por los derechos de autor (que deben abonarse a Argentores, ya que las obras deben ser registradas en esta entidad), etc.

Hay que tener en cuenta que, lo que hoy en día se llama teatro off no es todo igual. Hay teatro independiente, off muy off, hay off aficionado, hay estudiantina... y a su vez dentro de eso hay distintas cosas. También está el teatro off subvencionado del San Martín, por ejemplo: existe un programa de coproducción con el Teatro San Martín, destinado a elencos independientes (ver anexo 2).

## **7 - GRUPOS DE TEATRO INDEPENDIENTE**

En la ciudad de Buenos Aires existe una gran variedad de lo que popularmente se denomina teatro off o teatro independiente.

En los registros del Instituto Nacional del Teatro (ver anexo 3), podemos observar que existen más de 300 grupos independientes y más de 90 salas independientes inscriptas.

Pero además, existen grupos que se encuentran fuera de estos registros.

Como consecuencia de esta gran variedad existen muchas escuelas, “entonces no hay un criterio para trabajar sino que cada uno inventa el suyo”<sup>25</sup>. Pero a su vez, todos los grupos se encuentran atravesados por la misma realidad económico-política (a la cual me he referido en el apartado anterior).

Esta misma variedad no sólo genera distintas escuelas, sino también diversas formas de organización y gestión, para tratar de sobrevivir en el medio ambiente actual.

### **7.1 - DISTINTAS FORMAS DE GESTIÓN**

Según Alfredo Grande, “un grupo autogestionario no puede funcionar sin jerarquías ni sin niveles de decisión”<sup>26</sup>. Afirma que al no establecer jerarquías se van generando formas cada vez más anárquicas de funcionamiento y que terminan como grupos altamente sectarios.

Entre los grupos que estuve entrevistando, encontré algunos que tienen niveles de jerarquía establecidos formalmente y otros que no. Pero igualmente,

---

<sup>25</sup> “Dejen un espacio”. Nota del 22-01-01. En: LAMAGA.com.ar.

<sup>26</sup> Boletín ETI (Encuentro de Teatristas Independientes), septiembre de 1995.

desde una mirada informal trabajan con distintas jerarquías, todos los grupos tienen un líder. Alguien que realizó la propuesta y reunió al resto.

Por ejemplo, el grupo que realiza el **Seminario de Investigación de La Fabrica Ciudad Cultural** tiene una forma horizontal de trabajo, todos tienen el mismo poder en la toma de decisiones y las toman en conjunto. Pero trabajan bajo una dirección porque no creen en la creación colectiva. Por lo tanto tienen un líder. En este caso los directores son dos: Ana Cinkö y Raúl Zolezzi (de quienes surge la propuesta de realizar el Seminario de Investigación).

Según Ana Cinkö, se trata de una dirección “que trata de dirigir y provocar hacia el hecho teatral, no es una dirección verticalista”.

En cuanto a la división de funciones, pude notar que este hecho se producía en todos los grupos. En algunos, se da de forma natural (a medida que van surgiendo las necesidades, cada uno de los integrantes se hace cargo de determinada tarea). Este es el caso del grupo **Anfitrión**, por ejemplo la persona que se encarga del área de prensa tenía varios contactos y por ese motivo se hizo cargo de este área.

En otros grupos, si bien en principio siguieron criterios parecidos (en función de los contactos o conocimientos que pudiera tener cada uno de los integrantes), las tareas son asignadas desde la dirección y no surgen a partir de las necesidades.

Un caso interesante de mencionar es el de la compañía que actualmente se encuentra presentando **“Patrika”**, bajo la dirección de Santiago Calvo, en una sala de San Telmo. Este grupo tiene una estructura formalmente establecida. Tienen una muy clara división de funciones, por ejemplo:

- ✓ dos integrantes se ocupan del área de prensa (o sea, de ver quienes van a repartir volantes o gacetillas, y de controlar que lo hagan)
- ✓ dos integrantes son los encargados de verificar que cada uno de los actores tenga en condiciones el vestuario (y en todo caso hacerles notar que hay que repararlo y después controlar que efectivamente lo hagan), entre otros.

Además, tienen pautas y castigos establecidos. Como por ejemplo, todos los actores al finalizar la función deben realizar una encuesta al público que presenció la misma; o cuando un actor quiere dejar la compañía (porque por ejemplo le surgió un nuevo proyecto) debe avisarlo con cinco semanas de anticipación.

Los castigos se aplican cuando alguno de los integrantes no cumple con la tarea que se había comprometido a llevar a cabo, y por ejemplo puede ser sancionado con más tareas a desarrollar.

Un rasgo interesante de mencionar es que plantean su actividad como grupo por tres meses, se comprometen con el grupo por ese tiempo, y al cabo del mismo renuevan su compromiso (se detienen a pensar quienes siguen y quienes no, y en tal caso que reemplazos hay que buscar).

Una característica importante es que en este grupo hay división y coordinación de tareas pero no hay delegación de poder, el director es consultado por absolutamente todo.

Otro caso completamente distinto es el del grupo que se encuentra presentando **“Orfeo y Eurídice”** en la sala de Andamio 90.

En este caso el director, Claudio Tolcachir, se preocupa por darles contención a los integrantes del grupo.

Este año el grupo se encuentra presentando la segunda temporada de la obra y, como consecuencia de la ida de varios actores que participaron en la temporada anterior, se encontraba medio resquebrajado.

Para darle una solución a este problema, el director decide incorporar a tres alumnas suyas en la función de *asistente de escena*. Las tareas que competen a la misma son las de ver que nada falte a último momento, observar todos los detalles, ver que cosas necesitan los actores antes de salir a escena (así estos pueden concentrarse en sus papeles).

Además, ellas se encargan de coordinar otras tareas del grupo (como por ejemplo organizar los horarios de volanteo y ver que se cumplan); llevan un listado con todos los teléfonos de los actores y los horarios disponibles de los mismos. También se encargan de chequear que la sala esté libre cuando necesitan realizar ensayos; y de ver que todos los integrantes cumplan con tareas “no actorales” como puede ser la de desarmar la escenografía.

También tienen un papel en la obra, que van rotando entre ellas de función en función. Y cuando no les toca actuar, tienen asignadas tareas de ambientación detrás de escena (como tocar una campana o un silbato).

## **8 - EL PROCESO GRUPAL**

Según Pichon-Rivière, un grupo es un “conjunto de personas reunidas en un mismo tiempo y espacio, y articuladas por su mutua representación interna, para alcanzar una finalidad”.

La constatación sistemática de los fenómenos grupales, de ciertas direcciones, de ciertas modalidades de interacción que se dan en un grupo operativo, han permitido construir una escala de evaluación sobre la base de la observación de las conductas grupales<sup>27</sup>. Todo lo que sucede en un grupo y su manera de manejarse puede ser representado por el esquema del cono invertido:

“...en el que a partir del diseño de un cono, se estima que en el nivel superior se encuentra la dimensión explícita de la tarea del grupo. En la base, los aspectos implícitos, latentes; situaciones básicas, como el miedo al cambio, las fantasías.”<sup>28</sup>

---

<sup>27</sup> El proceso grupal. Enrique Pichon-Rivière. Ediciones Nueva Visión, 1997. Buenos Aires.

<sup>28</sup> La Gestión de equipos eficaces. de Héctor Fainstein. Ediciones Macchi, 1997. Buenos Aires.

Pretendo utilizar esta forma de evaluación de los grupos para marcar algunas cosas que llamaron mi atención a lo largo del desarrollo del trabajo.

Veamos algunos vectores:

**Afiliación**: es considerado bajo este aspecto los fenómenos de pertenencia no lograda. Pichon-Rivière lo ejemplifica recurriendo al fútbol: “afiliados son los hinchas pero que no juegan”.

En el análisis que nos ocupa, podríamos decir que son afiliados quienes concurren a ver las distintas obras que va presentando un determinado grupo y va siguiendo atentamente su evolución (lo que se dio en llamar “público cautivo”).

Si bien estuvimos hablando de grupos jóvenes, hay algunos que ya presentaron más de una obra. Así, podemos hablar de cierta gente que vuelve a verlos (o los sigue).

**Pertenencia**: es definida como el “sentimiento de pertenecer a un grupo determinado”. Y por lo que he visto hasta ahora, los directores intentan estimular este sentimiento en el resto de los integrantes del grupo.

Cada uno lo hace a su estilo, algunos lo hacen por medio de la asignación de tareas específicas, otros haciendo explícito el “*juramento del grupo*”<sup>29</sup> (como es el caso del elenco de “*Patrika*” que cada tres meses renuevan su compromiso con el grupo).

Pero el fin es el mismo, fomentar el compromiso de los distintos integrantes para poder llevar a cabo el objetivo del grupo.

---

<sup>29</sup> Según Sartre, “el juramento origina, pues, el nacimiento del individuo común. Es asimismo paso al para-si: el grupo se vuelve reflexivo; se plantea como grupo. [...] es un poder difuso de jurisdicción dentro del grupo. El juramento es poder de cada uno sobre todos y de todos sobre cada uno.” (En: “Grupos, organizaciones e instituciones”. Lapassade.)

Otros grupos lo hacen a través de la forma de trabajo. Por ejemplo, cuando investigan con distintos textos y variados autores van generando un código y un lenguaje en común (es el caso de los chicos del **Seminario de Investigación de La Fabrica Ciudad Cultural**). Con lo cual también van incrementando su sentimiento de pertenencia.

“La pertenencia permite establecer la identidad del grupo y establecer la propia identidad como integrante de ese grupo.”<sup>30</sup>

**Cooperación:** se expresa en la manera en que los grupos adquieren por la cooperación la misma dirección para su tarea. Un grupo cualquiera que trabaja con cooperación integra las distintas operaciones.

En todos los casos he visto división y coordinación de tareas y funciones. Esto requiere de la cooperación entre todos; ya que es necesario que cada uno cumpla con las tareas que tiene asignadas para que en conjunto se llegue al resultado esperado (ya que muchas veces si uno no realiza su tarea posiblemente este impidiendo o complicando la tarea de otro de los integrantes).

Por ejemplo, si un integrante se compromete a entregar determinadas gacetillas y no lo hace, en definitiva perjudica a todo el grupo. O si, alguien falta a un ensayo sin previo aviso, también puede complicar la tarea de uno o varios de sus compañeros.

**Pertinencia:** “ser pertinente es ubicarse direccionalmente sobre la tarea”. Hay un criterio de utilidad, de centralidad sobre el trabajo a realizar colectivamente.

En el caso de los grupos de teatro, el trabajo colectivo es la puesta en escena de la obra (ya sea basada en un texto previo o generada por un proceso de investigación / improvisación).

---

<sup>30</sup> “El proceso grupal”. Enrique Pichon-Rivière. Ediciones Nueva Visión, 1997. Buenos Aires



Tomemos como ejemplo a los actores, en este trabajo colectivo, cada uno de los integrantes debe componer su personaje. Para esto van a utilizar distintas técnicas (ya sea de investigación, de improvisación) guiados por su director. Lo importante es que cada personaje tiene que estar en armonía con el conjunto y que cada acción que realiza debe estar *justificada*.

En esto coincidieron todos los entrevistados. Por más que la justificación no sea vista por el público, debe existir para el actor. Es una de las herramientas sobre la cual se construye el personaje.

**Comunicación**: en los grupos de teatro puede verse claramente que se dan dos tipos de comunicación: el vertical y el horizontal.

Dentro de los mencionados grupos existen las distintas jerarquías. Si bien, todos los grupos no reconocen que existan distintas jerarquías establecidas formalmente, en todos el director desempeña un rol de liderazgo.

Por las características de su actividad, es necesario que la comunicación vertical se de en sentido descendente y en sentido ascendente. Si bien cada director tendrá su forma de comunicarse; requiere de una retroalimentación, necesita saber como se sienten los integrantes del grupo porque después todo se ve reflejado en al obra.

A su vez también es necesario que la comunicación horizontal sea fluida y abierta, para generar un clima de trabajo y creación distendido entre todos los integrantes.

**Aprendizaje**: este es entendido como la posibilidad de abordar un objeto, como la posibilidad de apoderarse instrumentalmente de un conocimiento para poder operar con él.

Según Pichon-Riviere existe la intromisión de obstáculos en el proceso de aprendizaje que hacen que el mismo se estanque (obstáculos como el miedo al cambio, “temor al ataque de lo nuevo y a la pérdida de lo conocido”<sup>31</sup>).

Personalmente, adhiero a la idea de que el aprendizaje es individual, que se da en un contexto grupal, pero cada integrante internaliza su aprendizaje.

A nivel grupal, como dice Peter Senge<sup>32</sup>, es una aptitud del equipo. Dice que estas son más difíciles de desarrollar que las aptitudes individuales. Dice además, que los equipos inteligentes logran “la transformación de conflictos potencialmente divisorios en aprendizaje.” Y lo hacen a través de la visión y la destreza.

Afirma que a través del diálogo entran en contacto con una experiencia mas grande y que esta fortalece la visión del equipo. Etkin<sup>33</sup> define a la visión compartida como el hecho de lograr acuerdos sobre rumbos deseables. Dice que tiene una base racional y debatida, y que no se sustenta en símbolos, ilusiones o aspectos emocionales.

Más de uno de los entrevistados me ha comentado sobre la valiosa experiencia que significó para él: lograr la puesta de una obra, la elaboración del personaje (por ejemplo aprender a buscar en uno todas las características en las cuales se va a basar dicho personaje), trabajar por un proyecto del cual se sentía parte. Este tipo de experiencias implican crecimiento, aprendizaje.

Otro ejemplo, este a nivel grupal, es que van apelando a distintas estrategias para difundir su obra. Todas ellas, orientadas a lograr llamar la atención en un entorno que no los favorece.

**Telé:** consiste en la capacidad o disposición que cada uno de nosotros tiene que trabajar con otros, telé positiva y telé negativa, que van a dar los

---

<sup>31</sup> “La Gestión de equipos eficaces”. Héctor Fainstein. Ediciones Macchi, 1997. Buenos Aires.

<sup>32</sup> “La quinta disciplina”. Peter Senge. Ediciones Granica, 1993. Barcelona.

<sup>33</sup> “Gobierno, Política y Gerencia”. de Jorge Etkin. Prentice Hall, 2000. Buenos Aires.

factores afectivos y el clima afectivo. Este favor puede favorecer la tarea o ser un obstáculo. Por supuesto que a mayor telé positiva el proceso de aprendizaje y el clima total del grupo adquieren una estructura especial, una disposición a la tarea.

“El grupo, por la pertenencia, por la cooperación y fundamentalmente por la pertinencia, en la que juegan la comunicación, el aprendizaje y la telé, llega a una totalización en el sentido de un hacerse en su marcha, en su tarea, en su trabajarse como grupo.”<sup>34</sup>

### 9 - LA IDENTIDAD DE LOS GRUPOS.

Un aspecto sobresaliente de los grupos, y que me parece necesario destacar, es la *presencia* del director. El director es un rasgo muy fuerte de identidad de los grupos de teatro, es quien determina la forma de trabajar del grupo. Es quien establece las normas formales, y quien motiva a los integrantes y los estimula para llevar adelante su tarea.

Las organizaciones poseen una identidad<sup>35</sup> definida como invariante (en el sentido de que su transformación también implica la aparición de una nueva organización).

La invariancia es la permanencia de los rasgos de identidad a pesar de las modificaciones estructurales, que pueda sufrir una organización o un grupo, a través del tiempo.

Si bien estos conceptos se refieren a las organizaciones, quiero realizar una analogía de los mismos sobre los grupos (puntualmente sobre los grupos a los que se refiere este estudio).

---

<sup>34</sup> “El proceso grupal”. Enrique Pichon-Rivière. Ediciones Nueva Visión, 1997. Buenos Aires.

<sup>35</sup> “Identidad de las organizaciones”, Etkin y Schwarstein. Editorial Paidós, 1989. Buenos Aires.

Por lo tanto, al igual que ocurre con las organizaciones, si se modifican los rasgos de identidad de un grupo de teatro, estaríamos en presencia de un nuevo grupo.

Constituye la definición de la mencionada identidad la enumeración de todo aquello que permita distinguir al grupo como singular y diferente de los demás, todo aquello que si desaparece lo afecta decisivamente.

La identidad, en este caso, de los grupos puede definirse mediante distintas dimensiones. Podemos definir a las mismas como condiciones de existencia del grupo bajo estudio.

En el caso de los grupos de teatro independiente, que son objeto de análisis del presente trabajo, podemos mencionar algunas dimensiones que presentan en común (que los diferencian de otros grupos):

- ✓ *Coordenadas temporales*: desde la década del 80 hasta nuestros días.
- ✓ *Coordenadas geográficas*: Ciudad de Buenos Aires.
- ✓ *Coordenadas materiales*: las obras de teatro son un producto intangible. Si bien se abastecen de insumos tangibles, como por ejemplo el texto a representar, el espacio (escenario), el vestuario y hasta me animaría a decir que los actores; el producto final, la obra de teatro en si es, bajo mi punto de vista, un producto que no se puede tocar.

También hay otras dimensiones que los diferencian entre ellos:

- ✓ *Coordenadas espaciales* (el grupo de integrantes de los distintos grupos varia, pueden encontrarse grupos de 10 integrantes o de 30).
- ✓ *Coordenadas metasistémicas*: organizaciones e instituciones relacionadas como el Instituto Nacional del Teatro; la Asociación de Actores; el Instituto de Proteatro (hay grupos que se encuentran al margen de este “sistema”).
- ✓ *El director*. La considero la dimensión más determinante. Él es quien determina las características del grupo, a veces concientemente y otras

no. Cada uno tiene su estilo y personalidad, y se ven claramente reflejados en el grupo.

Hay directores que son mas accesibles que otros. Hay directores que son más autoritarios. Cada uno, generaría un mayor o menor espacio para el desenvolvimiento del resto de los integrantes del grupo. Esto también provocaría que las relaciones entre todos los componentes fueran de una forma u otra. Y por lo tanto, existirían distintas formas de desarrollo de los grupos, así como también distintas formas de organización y gestión (como efectivamente vimos con anterioridad).

Si alguna de estas dimensiones se modificara, estaríamos en presencia de un nuevo grupo. Por ejemplo, si un grupo se trasladara a una provincia del interior, se modificaría su contexto y por lo tanto se trataría de un nuevo grupo a que su interrelación con el medio sería distinta.

Considero, como ya he mencionado con anterioridad, que el director es un rasgo fundamental de la identidad de los grupos de teatro. Es sin duda alguna el líder de este tipo de grupos.

En una de las entrevista me dijeron que “el director es el dueño de la obra”. Pienso que es mucho más, porque es quien determina ciertas características determinantes del grupo.

Como hemos visto a lo largo de este trabajo hay grupos que tienen mayor flexibilidad en su accionar que otros. Y esto surge claramente del estilo personal de quien los lidera.

## 10 - ALGUNAS CONCLUSIONES

Hoy en día, el teatro independiente con las mismas características del movimiento de los años 30, no existe.

Existe un teatro independiente del sistema comercial, que tiene su propio sistema.

Y existen grupos que se encuentran aún al margen de este teatro independiente.

La gestión de los grupos es básicamente “autogestión”.

Si bien algunos logran cumplir con los requisitos burocráticos para acceder a alguna clase de subsidio, van logrando “establecerse” gracias al trabajo y esfuerzo de sus integrantes.

Acuden a la división de funciones para organizarse, para poder sobrevivir. Cuentan además con poco tiempo, ya que la mayoría de las personas que se dedican a esta actividad tienen también otras ocupaciones (ya que del teatro no pueden vivir).

Creo que no importa qué etiqueta se le ponga: “teatro independiente”, “teatro off”, “teatro oficial”. Creo que lo importante es el desarrollo del teatro (así como todos los otros aspectos restantes de la cultura) en su esencia, el teatro de arte.

Como comenté a lo largo de este trabajo, creo que el Estado debería fomentar el teatro y demás formas culturales. Así como también el consumo de los distintos bienes culturales a través de diversas políticas, como por ejemplo las de formación de público.

Creo que una forma muy interesante de hacer teatro es en grupo: realizar investigaciones y generar un lenguaje común, crear una sintonía dentro del

grupo que permita luego lograr una mejor y mayor transmisión al público de lo que se está queriendo decir.

Pienso que trabajar en grupo facilita el aprendizaje y la concreción de los proyectos que podamos tener. Ayuda, además, a la contención mutua.

Y considero que es una herramienta muy importante dentro del teatro. Sobre todo en un contexto como el que vivimos hoy en nuestro país, donde la cultura en general recibe tan poco apoyo oficial.