

### Resumen

El teatro independiente es una nueva forma de hacer y conceptualizar el teatro que surge en Buenos Aires a fines del año 1930, de la mano de Leónidas Barletta (1902-1975) y su Teatro del Pueblo. Su propósito fue distanciarse de tres elementos: el actor cabeza de compañía, el empresario comercial y el Estado; y su nacimiento implicó cambios en materia de poéticas, formas de producción y organización grupal, vínculos con el público, militancia política y teorías estéticas.

A pesar de que determinadas posturas ubican el final de esta práctica sobre el comienzo de la década del '70, sostenemos la continuidad general del teatro independiente, tanto por el mantenimiento de sus características fundamentales en el teatro de Buenos Aires de la actualidad, como por su voluminosa presencia. No obstante, es indudable que, década tras década, ha habido cambios. El ingreso en el período de postdictadura, en 1983, marca el comienzo de otra nueva forma de existir para el teatro independiente, enmarcado dentro del devenir “micropolítico” propio del teatro de la época. A su vez, estos elementos se han ido modificando a lo largo de los últimos treinta años transcurridos y de los distintos procesos políticos-sociales vividos.

---

<sup>1</sup> CONICET – AINCRIT – AICA – UCA

## El teatro independiente durante la postdictadura

### Introducción

El teatro independiente es una nueva forma de hacer y conceptualizar el teatro que surge en Buenos Aires a fines del año 1930, de la mano de Leónidas Barletta (1902-1975) y su Teatro del Pueblo. Su propósito fue distanciarse de tres elementos: el actor cabeza de compañía, el empresario comercial y el Estado; y su nacimiento implicó cambios en materia de poéticas, formas de producción y organización grupal, vínculos con el público, militancia política y teorías estéticas.

A pesar de que determinadas posturas ubican el final de esta práctica sobre el comienzo de la década del '70, sostenemos la continuidad general del teatro independiente, tanto por el mantenimiento de sus características fundamentales en el teatro de Buenos Aires de la actualidad, como por su voluminosa presencia. Oponerse a su existencia sería negar al sector de la sociedad civil que construye artísticamente por fuera de la intervención estatal y de la idiosincrasia del mercado. Observamos la vigencia del debate sobre esta categoría a partir de varias razones: numerosas publicaciones la mencionan de alguna manera (por ejemplo, el libro de Celia Dosio de 2003 titulado *El Payró, cincuenta años de teatro independiente*); el Instituto Nacional de Teatro lleva un Registro Nacional del Teatro Independiente; se han sancionado, en los últimos años, dos leyes sobre esta forma de teatro (la Ley 2147 de 2006: “Salas de Teatro Independiente – Funcionamiento – Requisitos”, y la Ley 14037 de 2009: “Régimen de Apoyo, Promoción y Protección de la Actividad Teatral Independiente de la Provincia de Buenos Aires”); existe una Asociación Argentina de Teatro Independiente (ARTEI), que reúne salas; en la Provincia de Buenos Aires funciona un Consejo Provincial de Teatro Independiente; se ha dado forma a un nuevo espacio llamado GETI, Grupos Estables del Teatro Independiente; y el Festival Escena es organizado por pequeñas salas independientes. No obstante, es indudable que, década tras década, ha habido cambios en la manera de realizar esta práctica (algunos de ellos se vinculan con la aceptación de la intervención estatal a partir del otorgamiento de subsidios económicos que fomenten la actividad, o la posibilidad de un mismo actor de participar — hasta simultáneamente — tanto en el circuito comercial como en el oficial o el independiente). En este sentido, acordamos con Jorge Dubatti, quien afirma que “el teatro independiente se ampliará, preservará ciertos núcleos de sus planteos originales y abandonará otros. Cambiará con la historia, pero seguirá vivo hasta hoy” (Dubatti, 2012, 100).

El ingreso en el período de postdictadura, en 1983, marca el comienzo de otra nueva forma de existir para el teatro independiente, enmarcado dentro del devenir “micropolítico” propio del teatro de la época. A su vez, esta nueva forma de existencia se fue modificando a lo largo de los últimos treinta años transcurridos y de los distintos procesos políticos-sociales vividos. De esta manera, analizaremos el teatro independiente en los tres momentos en los que se puede dividir internamente la unidad de periodización de la postdictadura de acuerdo a su contexto: “la ‘primavera democrática’ y su crisis (1983-1989), el auge neoliberal y su crisis (1989-2003), los planteos actuales del peronismo kirchnerista bajo el signo del ‘post-neoliberalismo’” (Dubatti, 2011: 78).

**El teatro independiente durante la “primavera democrática” y su crisis (1983-1989)**

Después de la dictadura militar más sangrienta de la historia de nuestro país (1976-1983), se inicia la época que llamamos Postdictadura<sup>1</sup>. Como afirma Dubatti, este período “remite a una unidad por su cohesión profunda en el redescubrimiento y la redefinición del país bajo las consecuencias de la dictadura. Una vasta zona del teatro actual trabaja sin pausa, y de diferentes maneras, en la asunción del horror histórico, la construcción de memorias del pasado, la denuncia y el alerta de lo que sigue vivo de la dictadura en el presente” (Dubatti, 2008).

En este sentido, podemos afirmar que a partir de 1983 el teatro de Buenos Aires se ha caracterizado por su diversidad y su multiplicidad. En el teatro independiente se rompe la idea de “movimiento” que había en los años ’30, y se complejiza (por ejemplo, un mismo actor va a trabajar en el teatro independiente, el comercial y el oficial). Si bien el devenir micropolítico se profundiza en el período de postdictadura, ya había comenzado a vislumbrarse a partir de la década del ’60, cuando se produjo “un nucleamiento de actores y maestros en pequeños talleres” (Tirri, 1973: 73).

A lo largo de este tiempo han surgido diferentes maneras de hacer teatro, es decir, de “poner mundos a existir”. Estas propuestas se inscriben como “micropoéticas”—“discursos y prácticas al margen de los grandes discursos de representación” (Dubatti, 2008)—, término que, como observa Victoria Eandi, es “complementario del de ‘micropolítica’, sostenido por Eduardo Pavlovsky, quien afirma que en lugar de grandes proyectos políticos, se proponen hoy alternativas desde la subjetividad, desde los bordes, desde los márgenes y de ahí la imposibilidad de reducir a categorías totalizantes o abarcadoras la forma en que cada uno de los grupos o teatristas abordan la política” (Eandi, 2011, 153).

La conexión con la dictadura se hace inevitable. El actor Alejandro Urdapilleta afirma: “Crear que en los ochenta la llegada de la democracia bastó para instantáneamente borrar la rigidez y opresión cotidiana de los argentinos sería caer en simplificaciones infantiles. Todavía los cadáveres andaban entre nosotros y el aire estaba impregnado de miedo” (Urdapilleta en Gabin, 2001, 5). Hay diferentes caminos para vincularse con la pesadilla de la que se estaba intentando salir. Muchos teatreros optan por referir explícitamente a la dictadura; otros viven el horror desde un lugar alternativo. Alejandra Flechner, integrante del grupo Gambas al Ajillo, recuerda: “Creo que nuestro atrevimiento tenía que ver con la época, con lo que empezaba a hacer otra gente que había pasado una adolescencia de ‘Proceso’. Nosotras nos metíamos justo con lo contrario de lo que se esperaba: era el momento de reivindicar a los desaparecidos, todo el mundo se clavaba puñales después de años de haberse hecho los pelotudos: era la etapa de ‘Atreverse’, ‘Compromiso’... y nosotras hablábamos de otras cosas. Si aparecía una mujer golpeada, no era para promover la autoayuda sino para decir: pegame el doble, llevando así el drama al extremo, dándole otra vuelta con un humor despiadado...” (Flechner en Soto, 2001: <sup>s/n</sup>).

Otra forma de relacionarse con el horror se da en 1985, cuando se reestrena *Telarañas*, —obra de Eduardo Pavlovsky que en 1977 había sido prohibida por el gobierno de facto por “atentar contra la institución familiar”— y en su programa de mano el mismo Pavlovsky advierte: “*Telarañas* no pretende ser una pieza que opina sobre la familia, ni intenta explorar las tradicionales situaciones triangulares incestuosas... Más bien se refiere al descentramiento de la familia por los agentes de poder”. Es decir que, como sostiene Gerardo Fernández, “se explicita lo que hace ocho o nueve años sólo podía darse por inferencia” (Fernández en Bartis, 2003: 24).

No hay una manera correcta o que responda a un modelo internacional para manifestarse frente a la cultura fragmentada. Ricardo Bartis reflexiona sobre su obra *Postales argentinas*

de 1988: “Los núcleos temáticos eran: finales de los ochenta, una sensación muy clara de ‘tener’ que decir algo y al mismo tiempo sentirnos muy vacíos (...) La conferencia remite a una idea de pasado, de algo que tuvo valor y se rescata. Buenos Aires a fines de los ochenta ya se hundía definitivamente” (Bartis, 2003: 64).

De otro modo, Olkar Ramírez sostiene en 1987 que las prácticas artísticas que se llevan a cabo en los circuitos teatrales independientes no responden a nuevas experiencias, sino que lo novedoso era, en tal caso, el hecho de que estas no se prohibieran (por ejemplo, en 1980 se había censurado *Apocalipsis según otros* de la escuela de mimo de Ángel Elizondo): “la ‘línea estética’ que bulle en el Parakultural tiene dos importantes afluentes en la situación actual del país. Uno es la crisis o el estancamiento del teatro tradicional, y el otro es la apertura democrática, que permite que estas cosas se hagan sin que los actores marchen presos” (Ramírez en Masliah, 1987: 69).

Este camino del teatro de la destotalización y la multiplicidad da cuenta también de una gran incertidumbre para el actor, que tiene que redefinirse en un contexto de inexistencia de patrones a seguir, y de falta de trabajo en el teatro. Sobre esto, Ricardo Bartis afirma en 1986: “Me parece que la profesión de actor en la Argentina no existe más. Existen actores, cada vez menos, que viven de su trabajo, pero ya no existe lo que hasta hace veinte o treinta años denominábamos ‘la carrera’, en la que alguien entraba a una compañía, empezaba a hacer algunos papeles, tenía referencias concretas de su trabajo porque había modelos, no sólo en el plano de la actuación sino también en la totalidad del fenómeno teatral. En los últimos años, la especificidad de la actuación acaparó tanto el interés que dio lugar a una deformación: se actúa más en los estudios que en los teatros” (Bartis, 2003: 27).

En cuanto a la formación actoral, Bartis manifiesta, a fines de los años ochenta, su pretensión de desacralizar los textos que se han instalado como verdades incuestionables, con el fin de llegar a formas de producción propias: “Nos han atosigado de metodologías y discursos, de saber sobre la actuación y la puesta en escena, que no han servido para producir un teatro vivo, intenso (...) Es bueno cotejar con los mitos, en este caso el teatro europeo, y descubrir que es posible generar un modelo absolutamente propio que sorprende y es reconocido por su originalidad” (Bartis, 2003: 39).

### **El teatro independiente durante el auge neoliberal y su crisis (1989-2003)**

En el año 1990, Rubens Bayardo publica dos artículos (“Economía de la escena. Las cooperativas de teatro” y “La tradición teatral independiente y las tensiones del asalariamiento”), sobre las cooperativas teatrales, una forma de desarrollo del teatro independiente que se incrementó en la postdictadura. El antropólogo define al teatro independiente como “grupos de producción autoconvocada” (Bayardo, 1990b: 35), y dentro de este movimiento inscribe a las cooperativas de teatro. Bayardorealiza un recorrido desde que surgieron legalmente las cooperativas de teatro en 1968 (enmarcadas en la Ley 14.250 de Convenciones Colectivas de Trabajo) hasta 1990, y analiza los hechos que, en la práctica, difirieron de la teoría. Así, expone que, mientras que en la ley se plantea que las cooperativas de teatro serían sociedades transitorias, constituidas al efecto de un único espectáculo y que “funcionarían con capitales provistos por empresarios ajenos a las mismas, mientras que los integrantes de la cooperativa —es decir, actores, directores, etc.— aportarían su trabajo” (Bayardo, 1990a: 27), en las aproximadamente seiscientas Sociedades Accidentales de Trabajo que, cada año, se constituyen en Buenos Aires, no es factible encontrar empresarios que encaren la producción, por lo que actores, y demás trabajadores de la obra, comienzan a hacerse cargo de los costos entre todos. Este hecho

implica una producción económica con una gran inversión desde el punto de vista de la disponibilidad del actor, y supone como punto de partida una deuda que se espera que sea saldada con el dinero que se recaude en el espectáculo. Bayardo pinta un panorama negativo para los actores independientes porque: “desde su misma constitución las cooperativas trabajan en la incertidumbre y a su propio riesgo, sin más respaldo ni garantías que el esfuerzo de sus miembros. Estos trabajan además contra el peso de las numerosas experiencias previas de fracaso y no resarcimiento de la inversión efectuada” (Bayardo, 1990a, 29).

Sin embargo, este horizonte perjudicial también permite a los actores animarse más en el sentido creativo e innovar artísticamente, aunque, para el antropólogo, el hecho de que las cooperativas se conviertan “en un lugar de implementación de fórmulas artísticas no probadas, (...) supone riesgos todavía mayores” (Bayardo, 1990a, 29). En este sentido, Ricardo Bartis, ya en 1989 se había expresado sobre el mal pasar de los actores independientes y dio cuenta de la conflictiva relación que se puede entablar entre ellos y los directores: “...es tan difícil ser convocado que, en principio, el actor trata de ser aprobado por la autoridad establecida. Claro... somos tan endeble, tan temerosos, tan neuróticos... y, por otro lado, no nos pagan, vivimos mal, no tenemos demasiado claro cómo encarar nuestra profesión, ni sabemos muy bien qué diablos somos” (Bartis, 2003, 29).

Bayardo también ubica cartográficamente el quehacer del teatro independiente en “salas que suelen estar situadas en los alledaños del ‘centro’ de Buenos Aires, en un circuito conocido como el ‘off Corrientes’. Son alrededor de sesenta salas, por lo general de poca capacidad” y advierte que muchas veces no se trata de teatros, “sino de galpones en desuso o antiguas casas recicladas, o de espacios escénicos montados en lugares como auditorios, bares, salones de baile, en general poco conocidos por el ‘gran público’” (Bayardo, 1990a, 28). Este número promedio de sesenta salas resulta escaso para las cincuenta cooperativas que, aproximadamente, se forman mes a mes durante los últimos años de la década del ‘80 y principios de los ‘90. Por otro lado, la única opción que se vislumbra para que las obras puedan salir del circuito de salas precarias (con pocas localidades y baratas, y escasa difusión) y pasar a escenarios con mayor visibilidad, es con la ayuda de “un productor con capacidad de inversión, quien sin mayor riesgo de su parte, se beneficiará con la comercialización de un producto terminado y de aceptación ya probada” (Bayardo, 1990b, 38). Ese fue el caso del grupo Gambas al Ajillo, de larga tradición en el teatro independiente, que en 1994 hizo su primera —y única— intervención en el ámbito comercial con su obra *Gambas gauchas*, estrenada primero en La Trastienda y luego en el teatro Maipo, con la producción del empresario Lino Patalano. Paradójicamente, este espectáculo, que tuvo mucho éxito, fue el último de este grupo de mujeres tan paradigmático de la postdictadura.

Otro teatrista representativo del teatro independiente en este segundo período de la postdictadura es Daniel Veronese. Su obra *Formas de hablar de las madres de los mineros, mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie*, escrita en 1994 y estrenada en 1997 en El Excéntrico de la 18, remite a la dictadura cívico-militar transcurrida en nuestro país entre 1976 y 1983 pero no lo hace de una manera directa, sino metafóricamente. El expresionismo suministra la base epistemológica de la poética, lo que significa que el objetivo del artista no es representar la realidad tal como es (generar una impresión), sino desplegar sus emociones y sentimientos internos acerca de esta, es decir, brindar su propia mirada sobre los hechos (manifestando una expresión). En este sentido, Alejandro Tantanian afirma que el “teatro de Daniel es un espejo cóncavo que refleja lo cotidiano

pero desvirtuado” (Tantanian, 2005: 24). Veronese plantea un ambiente de opresión y reglas desconocidas “maquillado” de oficina, en el que la pesadilla es la figura que mejor le queda.

Sobre la vinculación de la pieza con la última dictadura, Rafael Spregelburd postula: “todo autor argentino está preso de ser leído de esa forma y la dictadura deja huellas muy profundas en cualquier cosa que uno quiera escribir” (Spregelburd, 2005: 28). En la obra, el personaje de Isabel es una madre que, luego de ser citada, llega a esta oficina e intenta tener información sobre el paradero de su hijo, a quien no ha visto durante doce años por estar, supuestamente, en una mina (es decir, bajo tierra). La situación de no estar vivo, pero tampoco tener la certeza de que se está muerto, remite ineludiblemente a las miles de desapariciones ilegales y repudiadas llevadas a cabo por las fuerzas militares durante la última dictadura cívico-militar, es decir, ser “tragado por la tierra, perderse en los túneles, desaparecer del mundo visible; ser ‘chupado’ (secuestrado y encerrado en un campo de concentración), ser arrojado a una fosa común clandestina” son resonancias que “se instalan como ‘golpes de conciencia’...” (Dubatti, 2005: 14). Por otra parte, el hecho de que sea una madre y que esta, a su vez, represente —desde el título— a Las Madres, también tiene una connotación altamente significativa en relación a las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo que aún hoy continúan pidiendo justicia, y buscando a sus hijos y nietos expropiados.

Otro de los recursos que utiliza Veronese, y que contribuye a volver la obra tan representativa de la postdictadura, es la metateatralidad, es decir, el teatro dentro del teatro. La Secretaria y el Hombre engañan a Isabel representando diferentes personajes (incluso a su difunto esposo y a su hijo extraviado) a las vistas de todos y con mínimos artilugios, que la señora cree confiadamente. Estas trampas que suceden delante de las narices y que, sin embargo, no son vistas o, mejor dicho, se eligen no ver, nos acercan no solo a la época oscura de la dictadura argentina (en la que, por ejemplo, en pleno proceso represivo durante 1978, mientras se secuestraba gente de sus casas para luego torturarla en los campos de concentración, la mirada popular de los argentinos estaba destinada a un “glorioso” mundial de fútbol, en donde nuestro país, el anfitrión, recibía la copa triunfal de manos de los dictadores), sino también a la misma época que se estaba transitando, los años noventa, en donde las políticas neoliberales y privatizadoras del gobierno de Carlos Menem acechaban, mientras el pueblo sucumbía ante el artificio de un peso igual a un dólar, de las “facilidades” para comprar licuadoras y de los viajes a Orlando al alcance de todos.

Años más tarde, en 2001, estalló en Argentina una crisis económica y social que, como vimos, se había estado gestando durante la década anterior. En medio de la miseria, la desocupación y las largas filas para abandonar el país, la participación popular aumentó. Una forma particular de hacer teatro independiente que surgió en los primeros años de la postdictadura, pero que se acrecentó en este segundo período, después de la crisis, fue el teatro comunitario, hecho con vecinos que no son actores profesionales. Marcela Bidegain afirma que esta práctica tiene como meta “la recuperación y reconstitución del entramado social sensiblemente vulnerado en nuestro país a partir de las diversas crisis socio-económicas que atravesamos” (Bidegain, 2011, 59). El pionero en esta práctica teatral es, desde 1983, el Grupo de Teatro Catalinas Sur, del barrio de La Boca. Al día de hoy, ya funcionan más de cuarenta grupos en los distintos barrios.

El teatro comunitario representa una línea dentro del amplio ámbito teatral independiente porque es autoconvocado y autogestivo. En este sentido, “genera sus propios recursos y apoyos, pero mantiene su libertad e independencia. Esto no implica que no deba ser incentivado y apoyado por el Estado, sino que no puede ser estatal. Desde su hacer y

organización, gestiona apoyos estatales y/o privados, pero sin perder nunca su autonomía” (Documento de la Red Nacional de Teatro Comunitario citado en Bidegain, 2011: 61). Precisamente, uno de los cambios más importantes respecto del teatro independiente fundacional que se hace notorio en la postdictadura, es la manifestación de la necesidad de la intervención del Estado. En el artículo 4º de las actas fundacionales del Teatro de Pueblo, firmadas en 1931, se expresaba: “El Teatro del Pueblo es independiente y no podrá aceptar subvenciones en dinero efectivo ni ninguna clase de vínculo o negocio con el Estado, empresas comerciales o personas que traben su libre desarrollo o acción” (Larra, 1978: 81). Sin embargo, el Teatro del Pueblo fue beneficiado con tres salas que el Estado le cedió. Jorge Dubatti afirma que el grupo de Barletta “se cuidará de dejar en claro una y otra vez que esos acuerdos nunca determinaron ningún tipo de obligación política, moral o estética con los gobiernos de turno” (Dubatti, 2012, 80) y advierte al artículo 9º como una supuesta redención al respecto: “Siendo su misión, puramente artística como excitante espiritual. El Teatro del Pueblo es ajeno a toda tendencia política, religiosa o filosófica” (Larra, 1978: 81). En la postdictadura, se valora que el teatro independiente no se vea influido por otros sectores: “los actores generalmente perseveran en presentar a las cooperativas con su marca de origen: como una opción ‘ideológica’ en pro de la libertad creadora y en contra de aquellos intereses —sobre todo económicos— que pudieran escamotearla” (Bayardo, 1990a, 29); pero se advierte que el Estado y los dueños de las empresas nunca pueden quedar afuera del todo: “Si por un lado debe reconocerse la valía de la gestión independentista y quizás hasta su ventaja frente a la producción asalariada, por otro lado debe aceptarse que la plena independencia de los actores respecto del Estado y de los empresarios tampoco es posible. Esta Reglamentación [Ley 14.250] lo patentiza ya que responde a leyes nacionales y a acuerdos realizados con los promotores teatrales” (Bayardo, 1990b, 37). A su vez —tal como se enunció en el Documento de la Red Nacional de Teatro Comunitario—, se advierte que el Estado es necesario, que los subsidios y la fomentación económica se requieren para un mejor desarrollo de la práctica; y que su ausencia es perjudicial para los trabajadores: “el espíritu autónomo de las cooperativas es creativo pero no contribuye por sí mismo a un orden estable y para todos, lo que es una ventaja en lo artístico es una desventaja en lo laboral” (Bayardo, 1990b, 37). De esta manera, lo que para los actores del teatro independiente de la década del ’30 había sido una decisión: “Apenas si aspiramos a tener lo necesario para vivir y nos contenta la pobreza, porque ella nos procura de paso la tranquilidad de saber que no usurpamos nada” (Barletta en Dubatti, 2012, 81); para los artistas de la postdictadura se transformó en una preocupación.

### **El teatro independiente durante el “post-neoliberalismo” (2003-2014)**

Dos años después de la “crisis de 2001”, consecuencia de la aplicación durante una década de medidas neoliberales, asume como presidente de la Argentina, por elección democrática, Néstor Kirchner, representando un signo político que continúa actualmente. Este cambio de rumbo también se refleja, de distintas maneras, en el teatro independiente de Buenos Aires. Jorge Dubatti afirma que, entre las novedades que se relacionan con el teatro a lo largo de esta década de crecimiento para el país, podemos destacar: “aumento en la producción (...); crecimiento de la institucionalización (a través del Instituto Nacional del Teatro, Proteatro, Consejo Provincial del Teatro en la Provincia de Buenos Aires o la puesta en vigencia de la Ley de Mecenazgo desde 2006); crecimiento del teatro comercial y de su sistema de intercambio con el teatro independiente; crecimiento de la cantidad de grupos y la producción del teatro comunitario (...) y la propuesta de un pasaje del teatro de

‘resistencia’ al teatro de ‘la construcción y la transformación’, ligada a las nuevas condiciones del post-neoliberalismo; configuración del movimiento de Teatrolaidentidad...” (Dubati, 2011: 79). También, se ha advertido, a raíz de un resurgimiento de la política como herramienta transformadora de la sociedad, la vuelta al teatro de determinados personajes históricos. A modo de ejemplo, ponemos el caso de Eva Duarte de Perón. La investigadora Jimena Trombetta tiene en su registro que en la década del ’80 se realizaron siete obras con la figura de Evita, en la década del ’90 fueron cinco, entre 1999 y 2003 no hubo ninguna, y entre 2003 y 2014, se realizaron unas cincuenta obras que retoman su figura. A su vez, de estas cincuenta obras, un 60% se han realizado en el circuito teatral independiente. Como vemos, son numerosos, y variados, los avances en materia de teatro para nuestro país que se desarrollaron durante los últimos años.

El actor y director Claudio Tolcachir integra un grupo que, desde el año 2002, trabaja en una sala propia, Timbre 4. En una entrevista que concedió a Jorge Dubatti y a su Escuela de Espectadores en 2012, ofrece su mirada sobre el teatro independiente: “Creo que si hay algo que tiene que funcionar en el teatro independiente es la libertad, y la libertad es que cada uno haga lo que quiera y dialogue con quien te interesa dialogar”. A su vez, explica que, en su caso: “Independencia significó hacer lo que se me cantara. (...) Habrá gente a la que le parecerá que el teatro independiente tiene que tener un discurso político o no tiene que tener tarjeta de crédito pero la verdad eso no lo sé, nunca lo pensé. (...) Nadie me obliga a nada y no tengo que estar si no quiero. Y si hay un problema lo tengo que arreglar yo”. Sin embargo, el artista no iguala la libertad del teatro independiente a la no intervención del Estado, sino que, por el contrario, sostiene: “Yo no quiero que me tomen a mí como bandera de que el Estado no tiene que apoyar al teatro. (...) El Estado tiene que cuidar los espacios ganados”.

Por su parte, el teatrista Mauricio Kartún, en una entrevista del mismo año realizada en el programa *Con el pie izquierdo* de Radio Sur, FM 88.3, cataloga al teatro independiente como “el único teatro que tiene una clara voluntad artística”, al mismo tiempo que afirma: “El teatro independiente es una energía contracultural. Energía contracultural significa que en principio no toma las variables de moda, que no toma aquello que está naturalmente aceptado, que entra en un lugar de controversia —en fondo y forma, naturalmente, si no estaría pensando en un teatro militante a la manera de los años ’70 y esa no es la idea— es un teatro que reacciona contra la cultura imperante, que de alguna manera está creando nuevas alternativas, está rompiendo moldes, proponiendo la posibilidad de crear nuevos espectadores... En principio hay que ser independiente de lo imperante”. En este sentido, Kartún entiende esta práctica como una “actividad extraordinaria fuera de los marcos convencionales que mueven la actividad en el resto del mundo”, ya que allí “los teatros se mueven, o bien por fuertes subvenciones estatales (...) o exclusivamente en el marco comercial, si no tienen una rentabilidad comercial, no pueden montarse”. Aun así, de la misma manera que Tolcachir, el dramaturgo no pretende dejar de lado la intervención asistencial del Estado: “Yo creo que estamos en un momento de efervescencia, más allá de que esa efervescencia requiera de algún tipo de apoyo”.

Por otro lado, Rubén Sabadini, cuyo teatro Vera Vera forma parte del colectivo ESCENA, se presenta —en una nota dada a la revista *Ñ* en conjunto con Nayla Pose y Paula Herrera (también integrantes de ESCENA)— como un “ferviente creyente de que hay que tener relaciones con el Estado, puesto que el Estado genera obligaciones onerosas sobre los espacios. (...) Hasta que no vinieron a obligarme, yo mantenía el espacio 100% independiente, entonces, decidí autoconcederme el derecho a los subsidios” (Soto, 2012); y



explica que, para él, la independencia está dada por decidir el estilo de su sala y la forma en que esta se va a subvencionar. Paula Herrera, por su parte, dueña de la sala Granate, se resiste a la utilización de categorías: “El teatro independiente a esta altura es como una categoría y yo tengo mucha resistencia hacia lo que es la institucionalización” (Soto, 2012). No obstante, explica su participación en ESCENA porque el colectivo “no responde a ninguna oficialidad ni institución”, y cuenta que para ella “lo independiente tiene que ver con la posibilidad de una gestión propia: no tener que dar cuentas a nadie de la producción” (Soto, 2012).

Además de los subsidios que puede dar el Estado, existen otros modos de producción en el campo teatral independiente. Una alternativa es la asociación entre el Estado y teatro independiente para una coproducción, como lo fue el caso de la obra *Amarillo*, de Carlos Somigliana, llevada a escena en 2014 por el Teatro del Pueblo y el Complejo Teatral de Buenos Aires. Si bien representa un paso todavía mayor en la presencia estatal, esto no influiría en la independencia de la pieza. Así, la obra plantea un discurso muy marcado anti neoliberal —categoría económica que le sienta bien al actual gobierno de la ciudad de Buenos Aires— y, de hecho, propone desconfiar del “Amarillo” (color con el que también se identifica a la gestión de Mauricio Macri).

Por otro lado, una novedad que se ha podido ver en el último tiempo es que existen grupos de teatro independiente que no piden ayuda ni a los empresarios ni al Estado, sino, a la gente. Tal fue el caso de la obra *Así de simple*, de Ignacio Bresso y Sofía González Gil, quienes utilizaron la página web de Panal de Ideas, la primera comunidad de financiamiento colectivo libre de comisiones, para poder llevar a cabo su proyecto. De esta manera, recaudaron \$19460, destinados a solventar los gastos de estenografía, vestuario, utilería y gráfica.

Federico Polleri, integrante del grupo marplatense La Rosa de Cobre y autor de la obra *El secuestro de Roberto Arlt*, tiene una concepción más radical sobre el teatro independiente. El teatrista reivindica, en una entrevista concedida a Dubatti para *Tiempo Argentino*, al teatro independiente como “un lugar de resistencia cultural, como un espacio donde aún se resguarda el arte de la mercantilización a la que este sistema pretende someter todo. Y, además, como un proyecto que debe pensar el arte como herramienta de transformación social”. Al mismo tiempo, se considera “parte de esta tradición que fundó Barletta en los 30 y que continúa vigente” (Dubatti, 2013).

La mixtura de circuitos que se intensifica en la postdictadura es otro de las modificaciones más destacadas en relación a la propuesta del Teatro del Pueblo, primer teatro independiente de Buenos Aires. En el artículo 5º de sus estatutos se expresaba: “El Teatro del Pueblo reducirá a lo estrictamente indispensable sus relaciones con las organizaciones teatrales, comerciales y gremiales, prohibiéndose el ingreso de los actores y auxiliares del teatro comercial y negándose la representación de las obras de aquellos autores que solo vieron en el teatro una provechosa industria” (Larra, 1978: 81). De modo que se plantea la existencia de un binarismo teatral: un actor no puede trabajar al mismo tiempo en el teatro comercial y en el independiente; y se niega la inclusión de obras que —por más que tengan calidad artística— hayan tenido lugar en el mercado. Esta dicotomía se rompe para muchos artistas luego del estreno de la película *Los afincaos* (1941), dirigida por el propio Barletta (para quien este principio nunca cambió), que genera el debate de la profesionalización de la actuación, y la consecuente partida de muchos de los integrantes del Teatro del Pueblo. Los postulados estatutarios, en este sentido, no contemplaban la práctica teatral como recurso para ganar dinero, sino que los actores tenían que trabajar de otra cosa. Ya desde los

inicios de la postdictadura, los límites están corridos, los artistas viran por los diferentes circuitos sin tener la entrada prohibida en ninguno. De hecho, en 1989, Adriana Bruno da cuenta de cómo Bartis explica que su obra *Postales argentinas* se esté representando en el teatro oficial: “Ahora que triunfa en las luces del centro [*Postales*, en el Teatro San Martín], ahora que la crítica lo mimra y el teatro más institucional lo merodea con interés, Bartis sigue reivindicando el off. Simplemente porque está convencido de que, en realidad, ‘aquí todos somos off’. ¿Y entonces el San Martín cómo se entiende? ‘Nosotros necesitábamos solamente el espacio. Y si bien tuvimos garantizada una afluencia importante de público, también se pagó un precio: el espectáculo pierde algo de su peligrosidad (...) ‘En nuestro estudio, perdido en el medio de Villa Crespo, la obra hubiera adquirido otro tipo de belleza, otra resonancia’” (Bruno en Bartis, 2003, 61-62).

En los últimos años, los teatrístas también advierten este cambio, aunque dan cuenta de distintos puntos de vista. Claudio Tolcachir cuenta su experiencia: “Yo me formé en la escuela de Alejandra [Boero] que era ‘acá’ y ni hablar de la televisión, ni otra escuela” pero reconoce que ya él, como actor, trabajó en todos lados y que “Me gustaba más o menos la obra pero nunca me pareció que el problema fuera el tipo de producción”. En este punto, Polleri es más estricto y retoma las concepciones del Teatro del Pueblo: “No somos de los que creemos que esto es una estación previa a que nos llamen para hacer teatro comercial. Al contrario, reivindicamos esta identidad como una elección artística y política permanente” (Dubatti, 2013). Nayla Pose, directora del teatro El Brío, coincide con esta mirada al afirmar: “Hoy los teatros independientes de ESCENA quieren existir por sí mismos, no porque no puedan estar en otro lugar, sino porque el teatro independiente es un fin en sí mismo” (Soto, 2012). Sin embargo, no observa lo mismo en todo el plano teatral independiente: “Creo que hay un resurgimiento de una movida más independiente. Me da la impresión de que el teatro independiente en los últimos años fue tomando un formato muy particular, que repite formatos del teatro estatal o comercial: un teatro más efectivo a nivel económico” (Soto, 2012).

A su vez, los diferentes tipos de producción traen aparejadas determinadas cuestiones, una de ellas es el tiempo de trabajo previo. En este sentido, Tolcachir, da cuenta de las limitaciones del teatro comercial, que le exigió preparar una obra en sólo siete semanas de ensayo, mientras que en Timbre 4 utiliza nueve meses; pero no se queja: “Hay que aceptar las reglas del juego” aclara. Kartún, por su parte, se resiste a negociar estos aspectos. Su obra *Salomé de Chacra*, que fue estrenada en 2011 en el circuito oficial, fue ensayada durante ocho meses, aunque el Teatro General San Martín solo haya pagado dos meses de ensayos: “Habrá otros directores profesionales que digan ‘éstas son las condiciones, me tengo que arreglar con las condiciones que me dan’. Como yo me niego a pensarme en ese campo de director profesional, como sigo pensando al teatro como alternativa contracultural y no sometida, y no domesticada, laburo de esta manera y no acepto otras condiciones”.

Por último, la forma de organización horizontal de la sala Timbre 4 revive otro de los postulados del teatro independiente que —en este caso— se mantiene. Tolcachir cuenta: “Nosotros somos una cooperativa y aunque nos lleva mucho tiempo todas las cosas se hablan mucho, se discuten mucho, se explican mucho, hasta estar de acuerdo. Y todo el mundo habla, todo el mundo dice”.

## **Reflexiones finales**

Como hemos visto a lo largo de este trabajo, el teatro independiente representa una de las contribuciones fundamentales del teatro argentino. Desde 1930 hasta la fecha esta práctica teatral ha mantenido una continuidad general que le otorga plena vigencia, aunque — lógicamente, por el paso del tiempo y los cambios de épocas—también ha tenido elementos variables. Su surgimiento representa, como sostiene Dubatti, una “forma de producción y ética artística de relevante proyección en la escena argentina y latinoamericana posterior, que constituirá la aportación más relevante de la Argentina en este período a la cartografía del teatro mundial” (Dubatti, 2012, 62).

Durante los años de postdictadura, el teatro independiente ha demostrado una gran presencia en los escenarios de Buenos Aires, sin embargo, como hemos desarrollado a lo largo de la exposición, esta presencia se ha ido modificando, dependiendo de los distintos períodos, con diferentes contextos políticos y sociales, que fue atravesando nuestro país.

### **Bibliografía**

Bartis, Ricardo (2003), *Cancha con niebla*, Buenos Aires, Atuel.

Bayardo, Rubens (1990). “La tradición teatral independiente y las tensiones del asalariamiento”. *Cuadernos de Teatro*, n° 8, pp. 35-40.

Bidegain, Marcela (2011), “Teatro Comunitario Argentino: teatro habilitador y rehabilitador del ser social. Recorrido cartográfico por las temáticas de los espectáculos” en Dubatti, Jorge (coord.), *Mundos teatrales y pluralismo. Micropoéticas V*, Buenos Aires, Ediciones del CCC, 59-68.

“Con el pie izquierdo” (2012). Entrevista a Mauricio Kartún en Radio Sur, FM 88.3.

Dubatti, Jorge (2012). *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*, Buenos Aires, Biblos.

Dubatti, Jorge (2013, 3 de febrero). “El día que secuestraron a Arlt”. *Tiempo Argentino*, versión digital.

Dubatti, Jorge (2012). Entrevista a Claudio Tolcachir en la Escuela de Espectadores.

Dubatti, Jorge (2005). “Estudio preliminar” en Veronese, Daniel; *Cuerpo de prueba II*, Buenos Aires, Atuel.

Dubatti, Jorge (2008, Septiembre – Diciembre). “Por qué hablamos de Postdictadura 1983-2008”. *La revista del CCC* [en línea], n° 4. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/85/>.

Dubatti, Jorge (2011, Octubre). “Teatro siglo XXI, pluralismo y post-neoliberalismo” en *Artez* n° 174.

Eandi, Victoria (2011). “La producción del grupo El Bachín Teatro y su relación con la poética brechtiana” en Dubatti, Jorge (coord.), *Mundos teatrales y pluralismo – Micropoéticas V*, Buenos Aires, Ediciones del CCC, 153-172.

Fukelman, María (2013). “El concepto de teatro independiente en la escena actual”. Inédito.

Fukelman, María (2013, Enero – Abril). “El teatro independiente en los primeros años de Postdictadura”. *La revista del CCC*[en línea], n° 17. Disponible en Internet: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/386/>.

Fukelman, María (2010). “*Formas de hablar de las madres de los mineros mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie* (1994) de Daniel Veronese: la metateatralidad como estrategia política de develación” en Dubatti, Jorge (coord.), *Metáforas de la Argentina en veinte piezas teatrales. 1910-2010*, Buenos Aires, Ediciones del CCC – Fondo Nacional de las Artes, 244-251.

Fukelman, María (2013). “Un recorrido a través del teatro independiente” en Dubatti, Jorge – Nidia Burgos (comp.), *La actuación teatral. Estudios y Testimonios*, Bahía Blanca, Ediuns, 85-105.

Gabin, María José (2001). *Las Indepilables del Parakultural. Biografía no autorizada de Gambas al Ajillo*, Buenos Aires, Libros del Rojas, Universidad de Buenos Aires.

Larra, Raúl (1978). Leónidas Barletta. *El hombre de la campana*, Buenos Aires, Conducta.

Masliah, Leo (1987). “El Centro Parakultural – Lo que no tiene nombre” en *Ideas, letras, artes en la Crisis*, n° 54, Buenos Aires, 67-69.

Soto, Ivanna (2012, 23 de octubre). “Teatro, más allá de las categorías”. *Ñ*, versión digital.

Soto, Moira (2001, 28 de diciembre). “Regambas”. *Las 12 de Página 12*, versión digital.

Spregelburd, Rafael (2005). “Lecturas del teatro de Veronese” en Veronese, Daniel; *Cuerpo de prueba II*, Buenos Aires, Atuel.

Tantanian, Alejandro (2005). “Lecturas del teatro de Veronese” en Veronese, Daniel; *Cuerpo de prueba II*, Buenos Aires, Atuel.

Tirri, Néstor (1973). *Realismo y Teatro argentino*, Buenos Aires, La Bastilla.

Veronese, Daniel (2005). *Formas de hablar de las madres de los mineros, mientras esperan que sus hijos salgan a la superficie* en *Cuerpo de prueba II*, Buenos Aires, Atuel.

---

<sup>i</sup> Esta categoría propone tomar el prefijo “post” en el doble sentido de “posterior” y “consecuencia de”.