



# */CUADERNOS DE PICADERO*

Cuaderno N° 11 - Instituto Nacional del Teatro - Diciembre 2006



*GABRIELA HALAC*

*Teatro Independiente en Córdoba*

*Identidad y Memoria.*

**1**

*p/ 4*

*p/ 5*

*p/ 6*

*p/12*

*p/18*

*p/22*

**CAPÍTULO I**

**Campo cultural y memoria**

**I.1.** Introducción

**I.2.** El presente del pasado

**I.3.** Una identidad independiente

**I.4.** La creación colectiva: una marca importante

**I.5.** Una subjetividad compartida (la dinámica del campo)

**I.6.** La red creativa: una pequeña historia

**2**

*p/28*

*p/30*

*p/31*

*p/34*

*p/36*

**CAPÍTULO II**

**Un cambio en la subjetividad**

**II.1.** Multiplicidad, velocidad y efectividad

**II.2.** Efectos de movimiento

**II.3.** La (auto) gestión

**II.4.** Canon de efectividad

**II.5.** La relación con instituciones

**3**

*p/38*

**CAPÍTULO III**

**Conclusiones**

**4**

*p/41*

**CAPÍTULO IV**

**Bibliografía**

## **AUTORIDADES NACIONALES**

### **Presidente de la Nación**

Dr. Néstor C. Kirchner

### **Vicepresidente de la Nación**

Lic. Daniel Scioli

### **Secretario de Cultura**

Dr. José Nun

### **Subsecretario de Cultura**

Dr. Pablo Wisznia

## **INSTITUTO NACIONAL DEL TEATRO**

### **Consejo de Dirección**

**Director Ejecutivo:** Raúl Brambilla

**Secretario General:** Carlos Leyes

**Representante de la Secretaría de Cultura:** Claudia Caraccia

### **Representantes Regionales:**

Oscar Rekovsky (Centro), Yanina Porchetto (Centro-Litoral), Carlos Leyes (Noreste), Teresita de Jesús Guardia (Noroste), Alejo Sosa (Nuevo Cuyo), Gustavo Rodríguez (Patagonia)

### **Representantes del Quehacer**

**Teatral Nacional:** Roberto Aguirre, Rafael Bruza, Nerina Dip, Ariana Gómez.

## **AÑO 3 - Nº 11 / DICIEMBRE 2006 CUADERNOS DE PICADERO**

### **Editor Responsable**

Raúl Brambilla

### **Director Periodístico**

Carlos Pacheco

### **Secretaría de Redacción**

David Jacobs

### **Producción Editorial**

Raquel Weksler

### **Corrección**

Alejandra Rossi

### **Diseño y Diagramación**

Jorge Barnes

### **Fotografía:**

Magdalena Vigginaí, Rodrigo Fierro, Documenta Escénicas, La voz del interior.

### **Distribución**

Teresa Calero

### **Redacción**

Avda. Santa Fe 1235 - piso 7 (1059)

Ciudad Autónoma de Buenos Aires

República Argentina

Tel. (54) 11 4815-6661 interno 122

### **Correo electrónico**

prensa@inteatro.gov.ar

infoteatro@inteatro.gov.ar

### **Impresión**

CILINCOP S.A.

Pichincha 372. Tel. (54) 11 4951-8762

Ciudad Autónoma de Buenos Aires

El contenido de las notas firmadas es exclusiva responsabilidad de sus autores. Prohibida la reproducción total o parcial, sin la autorización correspondiente. Registro de Propiedad Intelectual, en trámite.

Cuadernos de Picadero publica en esta edición una nueva Beca de Investigación, en este caso de la cordobesa Gabriela Halac, desarrollada con el apoyo del Instituto Nacional del Teatro En **Teatro Independiente en Córdoba. Identidad y Memoria**, la autora analiza diversas etapas de la creación teatral cordobesa. Marcas e influencias que van transfiriéndose o adaptándose según los tiempos y que, a su vez, van definiendo nuevos procesos de creación y producción en la escena de la capital de esa provincia.

Foto de tapa: Grupo LTL

# Campo cultural y memoria

*“En la mayoría de las descripciones y análisis, la cultura y la sociedad son expresadas corrientemente en tiempo pasado. La barrera más sólida que se opone al reconocimiento de la actividad cultural humana es esta conversión inmediata y regular de la experiencia en una serie de productos acabados.”*  
(Raymond Williams. 2000:150)

### I.1. INTRODUCCIÓN

Memoria, identidad y campo son los tres ejes de esta investigación. Como objetivos principales de este trabajo se plantearon:

Investigar a cerca de las marcas identitarias del quehacer teatral independiente. / Reconstruir aspectos de la memoria de la práctica teatral independiente en Córdoba, a través de sus actores, sus modos de producción, sus metodologías de trabajo, sus definiciones estéticas, sus recorridos de formación. / Reconocer la tradición selectiva realizada a la hora de transmitir y recuperar una memoria teatral propia. / Develar los vínculos entre los diversos agentes del campo teatral

Este análisis pretende desentrañar aspectos de la *dinámica* de un proceso cultural: el teatro independiente en Córdoba en la actualidad. Sus costuras, los modos de relacionarse entre los actores, los modos de producir, las relaciones entre los agentes del campo, los valores que se sostienen, los sentidos que se ponen en juego, sabiendo las limitaciones que presenta la amplitud del campo. La mirada no se centra solo en los actores del campo, en su accionar individual y sus capacidades específicas. El objeto de estudio

es el campo teatral en los términos que Bourdieu lo plantea: los agentes, las instituciones, formaciones y leyes que lo rigen.

*“La noción de campo es la puesta en obra del principio fundamental que dice que lo real social es relacional, que existe y que son las relaciones no en el sentido de relaciones sociales como interacciones, pero en el sentido de estructuras sensibles (...) pero, al mismo tiempo, la puesta en obra de este principio conduce a construir estos objetos como el espacio de las grandes escuelas, como el campo religioso y, a partir de la puesta en obra de este principio, el producto del conocimiento sobre las cuales se pone en materia de discusión y confrontación la crítica.”<sup>1</sup>*

Este trabajo analiza un recorte del campo teatral cordobés en el acontecer presente, ya que consideramos de importancia trabajar con el decir y el hacer de los actores, para distinguir aspectos que —aunque nacidos de la subjetividad de una mirada nutrida por su dinamismo— permiten dimensionar la complejidad de los problemas.

Las condiciones de producción del campo teatral han cambiado, no solo en cuanto a sus

reglas, sino fundamentalmente en su dinámica. Bajo la idea de “procesos culturales”, este análisis intenta desentrañar las dinámicas de funcionamiento del campo, en oposición a la estructuración del mismo como algo fijado.

Las modificaciones en las dinámicas provocan tensiones, defasajes, y reacomodamientos. Por lo tanto consideramos que estamos observando una imagen difícil de apresar. Ya lo decía Williams, “*Es la reducción de lo social a formas fijas lo que continúa siendo el error básico.*” (Williams. 2.000:152).

Los acontecimientos surgen de un proceso cuyas características ayudan a comprender su particularidad, su materia significativa, su inscripción en la historia, su condición de continuidad o de ruptura. Tan importantes son los “modos de producción” de los productos estéticos que en el análisis de la conformación del campo podemos diferenciarlos cristalizados en nominaciones tipológicas: “teatro independiente”, “teatro oficial”, “teatro comercial”. Como variables de los modos de producción que definen las diferencias entre un teatro y otro, podemos destacar: recursos, modos de producción, intereses que promueven la actividad, procedencia de los sujetos y el marco de referencia desde el cual construyen, formación, identidad que los define, grupo de pertenencia, red de relaciones, instancias de legitimación a las que se someten.

En cuanto al desarrollo estético, los márgenes de la producción artística se han vuelto difusos, flexibles, amplios. En palabras de Arthur Danto “*Ya no hay un plano diferente para distinguir realidades artísticas, esas realidades son tan diferentes entre*

*sí (...)* No hay ningún criterio a priori de cómo el arte debe verse” (Danto. 1999:28).

El campo artístico hoy permite que lo clásico y lo contemporáneo estén disponibles para asociarse, que el relato pueda tomar infinidad de formas, que la poética se construya desde la absoluta subjetividad del artista. Este arte forma parte de un universo de pertenencia, que lo contiene, que determina lo material y lo simbólico, los valores y lo que está en juego.

Para interpretar y analizar las manifestaciones artísticas contemporáneas, es necesario observar al artista y al entorno con el cual dialoga. Hoy en Córdoba se dan situaciones que combinadas reconfiguran el campo y su dinámica, que son el motor de esta investigación:

- Escasez de recursos económicos
- Las escuelas oficiales han titulado a gran cantidad de profesores y licenciados en teatro, que ingresan al campo e intentan ocupar un lugar.
- Profesionalización de los actores del campo teatral.
- Inclusión del teatro en el mercado espectacular.
- Disolución de grupos.
- Apertura de espacios oficiales a la actividad teatral independiente (Teatro San Martín, Teatro Real, Cine Club Municipal, Ciudad de las Artes, Teatro Municipal Comedia).

## **I.2. EL PRESENTE DEL PASADO**

Pasado / herencias / memoria / identidad

Con estos nuevos parámetros de desarrollo de la actividad, es importante reconocer las influencias del tiempo. Tiempo en sentido de

### **NOTAS**

1 En Lire les sciences sociales 1989-1992, volumen 1, pp.326-329, Edición Belin, 1994.



Inauguración I Festival Latinoamericano de Teatro

transcurso histórico. Si bien lo que pertenece al pasado está fijado (o borrado), el presente opera realizando actualizaciones sobre él, y en ese acto lo revitaliza, lo resignifica, lo vuelve a configurar. Pero, la manera en la que operan dichas actualizaciones, y el fragmento de pasado sobre el cual se ejercen las mismas, forma parte de estrategias políticas llevadas adelante por los agentes que lideran el campo.

La importancia de reconocer el pasado en el teatro que acontece, tiene que ver con la necesidad de verificar las vertientes de transmisión que marcaron el hacer artístico y el sentido que cobran ciertos aspectos de la práctica en el presente. La fracción de pasado sobre el cual opera esta investigación, tan solo se remonta a la década del '60. Este recorte implica el reconocimiento de las dificultades que impone la transmisión del hacer teatral en ausencia de sus actores. Pero la relación entre el pasado reciente y el presente nunca es transparente, sobre todo cuando los hechos fueron conflictivos y violentos. *"Una de las dificultades para que el pasado se convierta en un saber crítico es que a ese pasado no nos una solo el lazo de la memoria, sino también el*

*lazo con la ideología.*" (Carlos Altamirano). Por ello, cuando se habla de memoria es necesario hablar también de políticas de la memoria. La memoria se propone como posibilidad de dar a conocer aspectos de un pasado y asumir ese pasado como propio. Según Bruno Groppo, *"la posibilidad de llegar a una política democrática de la memoria requiere: admitir que la memoria no es fija y estable, que no es única, que será revisada por interpretaciones futuras, que se creen bases documentales que permitan acercarse a ellas en diversos momentos, y asumir que los documentos solo hablan a partir de las preguntas que les hacemos"*.

### I.3. UNA IDENTIDAD INDEPENDIENTE

Experimentación / autogestión / ideología

*"La creación colectiva, los festivales latinoamericanos, la falta de dramaturgos, cierta dosis de 'aldeanismo', la tonada, la inevitable e irrenunciable comparación/competencia con Buenos Aires, tal vez sean algunas de las notas distintivas del teatro cordobés."* Mabel Brizuela<sup>2</sup>

Hablar de identidad tiene que ver con lo colectivo, lo compartido, lo que transita los diferentes espacios impregnando la práctica de los agentes del campo (la formación, los procesos de producción, los espacios de expectación, los valores y significados que se transmiten como propios del campo, etc.).

Los estudios culturales privilegiaron el valor de la diferencia, los estudios multiculturales y los abordajes de problemáticas microsociales pusieron como uno de los objetivos de estudio central los problemas del "sujeto"<sup>3</sup>.

Por esta misma necesidad de particularizar, los estudios culturales otorgaron gran importancia al concepto de identidad, el cual de alguna manera surge de la voluntad por hacer foco en lo común

<sup>2</sup> "Las estéticas Teatrales de Córdoba: entre la permanencia y la emergencia" en Teatro XXI N°14 Otoño 2002.

<sup>3</sup> Es importante destacar que el concepto de sujeto y de subjetividad intenta poner de manifiesto la escisión entre subjetividad y conciencia, como así también hacer evidente la sujeción a la que son sometidos los hombres en la medida que es condicionado por su entorno político, social, cultural, de clase, etc.

de ciertos grupos de individuos, para poner en primer plano su particularidad y singularidad. Por ello, y atendiendo a la necesidad de dotar de complejidad que la historia de los conceptos otorga, es necesario aclarar que cuando introducimos el concepto de identidad tenemos en cuenta su dinámica cambiante.

Joel Candau afirma: *"las identidades no se constituyen a partir de un conjunto estable y objetivamente definible de 'rasgos culturales' (...) sino que son producidos y se modifican en el marco de las relaciones, las reacciones y de interacciones sociales (...) donde emergen sentimientos de pertenencia, 'visiones del mundo' identitarias o étnicas."* (Candau. 2001:22)

El caso que nos toca analizar, el teatro independiente cordobés, en lo que refiere al sentido que adquiere en el presente, plantea desde su nominación cierta identificación con un modo de producción, con una búsqueda artística, por un lado y, por otro, con una matriz ideológica.

Con relación al modo de producción, el teatro independiente es la forma que utilizan para producir aquellos artistas que no pertenecen a la *oficialidad* y que "autogestionan" los recursos necesarios para desarrollar sus producciones. En la mayoría de los casos no existe capital económico invertido, sino más bien un capital económico a ser procurado.

En lo que refiere a la búsqueda artística, el concepto de arte es hoy lo suficientemente amplio para contemplar un crisol de horizontes estéticos que se ven unidos en la "búsqueda de lenguajes particulares", que en la mayoría de los casos se apartan del canon.

Con relación al aspecto ideológico, el teatro independiente se ha identificado por ser un bastión de resistencia cultural, un espacio marginado de la comunicación de masas<sup>4</sup>. Es

necesario recordar también la injerencia política de lo teatral en los momentos de mayor conflicto social: el activismo político de los grupos en la década del '70 y la posterior persecución y exilio de los mismos. *Teatro Abierto* en Buenos Aires, la significancia de los *Festivales Latinoamericanos de Teatro* como la democracia cultural y el lazo latinoamericano, entre otros.

El teatro es una actividad colectiva que, más allá de vaivenes políticos y económicos, ha resistido a partir de la autonomía y fortaleza que le otorgan la red humana de la cual está constituido. En muchas ocasiones las manifestaciones del teatro independiente han llenado la falta de pronunciamiento social, o han sido un vehículo de expresión sin la necesidad de ser partidario (no olvidemos el teatro de Paco Giménez en los '80). Hoy es necesario repensar el modo en que se relacionan teatro e ideología. Sin embargo, estos rasgos comunes que permiten hablar de una identidad del teatro independiente, generando impulsos clasificatorios y calificadorios, comienzan a mutar a partir del cambio que se produce en los actores, las instituciones, las reglas del juego y por último –y aglutinante de todo lo anterior–, en las relaciones.

Es importante apuntar que esta nominación "teatro independiente", desde el comienzo intenta acortar las distancias con aquello que representa, definiendo ciertas asociaciones que identifican a manifestaciones que se nominan de esta manera.

Es posible entonces pensar los márgenes del campo que se configuran a partir de esta nominación, que resulta ser tan precisa, que puede verificarse en el uso del término su importancia y su capacidad para dar cuenta del hacer.

Las políticas culturales utilizan el término Teatro Independiente para un área específica



Leónidas Barletta

4 Este aspecto refiere específicamente al caso de Córdoba, constatando que la televisión y la radio son medios que no otorgan espacio alguno al teatro independiente.



Cheté Cavagliatto



Escena de "Los Delincuentes Comunes" (La Cochera)

dentro de la Agencia Córdoba Cultura que congrega la comunidad que la integra; existe una asociación civil que se llama *Coordinadora de Arte Teatral Independiente*, las salas de teatro toman la palabra independiente para sintetizar el modo en que se configuran estos espacios físicos –que arquitectónicamente tienen rasgos comunes, programan espectáculos del circuito independiente, difunden su actividad de manera alternativa y funcionan como espacios de producción y formación–, los grupos de teatro utilizan el término independiente y conforman esta comunidad.

La nueva significación de lo independiente, comienza a revalorizar y a definirse con relación a "la autogestión de recursos". Pero lo independiente no solo se liga a la falta de ligaduras económicas, también el término manifiesta un pensamiento libre de reglas, o parámetros extra-creativos. Este aspecto que incorpora lo ideológico desde el lugar de la ética profesional, se enfrenta a las leyes del interés económico y todas las implicancias que admite estar sujetos a las leyes de la oferta y la demanda.

Si nos remontamos a los antecedentes históricos del nombre, el teatro independiente comenzó a organizarse a comienzos de la década del '30, con Leónidas Barletta en el Teatro del Pueblo, en oposición al teatro oficial, y promulgando un teatro de arte. El Teatro del Pueblo fue el primero en poner en escena a escritores argentinos que hasta ese momento no tenían lugar en el teatro comercial. La particularidad que identificó a ese teatro fue algo que no tenía precedentes: el teatro ya no perseguía lucro. Como afirmación de esto solo se cobraba un valor simbólico como precio de entrada (10 centavos), y no estaba previsto percibir honorarios a cambio del trabajo teatral. Barletta decía: "Yo no quiero ser histrión de esa clase que puede pagarse el teatro, y a eso yo lo llamo independencia".

Esta oposición los colocaba en la periferia de un campo, en un estado de permanente contraste artístico e ideológico, y esa tensión dotaba de sentido e identidad a los independientes: "Se señalaba la dependencia en que vivían autores e intérpretes, y exigía un teatro 'independiente' de toda influencia o presión extra-artísticas. Se

*pedía la anulación del empresario y desentenderse de las pretensiones del primer actor y de los caprichos de la primera actriz. Se incitaba, además, a que no tuvieran en cuenta las preferencias (...) de un público con el gusto estragado por la frecuentación de un teatro sin inquietud humana ni calidad artística.” (Ordaz. 2005:10)*

De allí la identificación de esta independencia con la búsqueda de nuevos lenguajes, la experimentación, el riesgo, la voluntad creativa libre de cualquier interés ajeno al artístico. Estos rasgos se inscriben como comunes a un grupo, son los aspectos que sirvieron para diferenciar al teatro independiente del oficial o del comercial. Allí radicaría el sentido y la distancia en las definiciones de los términos.

El teatro independiente puede reconocerse como un movimiento histórico, signado por una identidad a lo largo del tiempo. Desde Leónidas Barletta y el *Teatro del Pueblo* hasta hoy, se han producido modificaciones profundas. Pero lo que parece haber signado la historia del teatro es una “tercera vía”, diferente de lo comercial y de lo oficial, que se autogestiona y que persigue principios estéticos distintos a los que se promulgan comercial y oficialmente.

Pero entre el teatro que proponía Barletta y el de la actualidad se han ido modificando, en la práctica, algunos conceptos—fundamentalmente de índole ideológico y de modos de producción— que hacen necesario repensar qué es y cómo se manifiesta el teatro independiente en la actualidad, ya que si bien la nominación es la misma, es necesario reconfigurar la subjetividad que comparten los actores de este campo que viven la escena independiente del siglo XXI.

Es quizás esta nominación la que permite hoy a los sujetos integrantes de este colectivo

llamado Teatro Independiente enfrentarse con su propia falta, con la imagen de lo que ya no son, para comenzar a pensarse y a proyectar esa nueva figura que imprime la realidad de un tiempo presente.

La distancia ya está marcada por el término y su historia. La falta viene dada por la tradición de este campo artístico específico, que le dio un orden simbólico particular al término “Teatro Independiente”, que se instituyó como identidad grupal y que, por su contenido político e ideológico, resulta de difícil adecuación a los nuevos modos de hacer. Estos, más complejos, menos claros, más híbridos.

Más allá de la crisis nominativa que pone al descubierto la necesidad de definiciones más abiertas y ligadas al hacer contemporáneo, el campo teatral goza de una composición cada vez más amplia y diversa. Es necesario adentrarse entonces, en la práctica de cada uno de las características identitarias que nombramos al comienzo de este apartado, para ver de qué manera se presentan actualmente: **a) modo de producción, b) búsqueda artística, c) ideología.**

#### **a) Modo de producción**

En cuanto al modo de producción, ponemos el acento en la diversidad de modalidades que aparecen dentro de las producciones independientes. Apuntamos con anterioridad a la autogestión de recursos como aspecto fundamental. Es importante aquí analizar los siguientes puntos: ¿qué significa autogestionar?, ¿cómo se gestiona? (las estrategias), ¿ante quiénes se gestionan los recursos? (las diferentes alternativas). La autogestión aparece como modo a partir de la ausencia de recursos previamente destinados para la producción artística que se



quiere llevar adelante. No hay por tanto una relación institucional que provea los recursos y dirija la producción artística en un sentido que sea funcional, necesario, o político.

La gestión de recursos puede asumir los modos de: financiamiento del proyecto por parte de una institución vinculada directamente al proyecto (aquí habría que analizar en qué medida sigue siendo independiente el proyecto), coproducción, patrocinio, subsidios de diferentes estamentos gubernamentales (municipio, gobierno, nación), recuperación de fondos por porcentaje de boletería, obtención de premios que otorgan financiamiento para el desarrollo de los proyectos, canjes, préstamos, etc.

El abordaje de cada una de estas alternativas requiere de una producción discursiva particular, ya que los intereses de los interlocutores para apoyar los proyectos tienen origen diverso. En toda gestión los actores de la misma son conscientes de los mecanismos de legitimación que privilegia cada interlocutor, y por lo que se somete, tanto a la obra como a su autor, a la evaluación de manera sistemática.

Lo que normalmente ocurre en Córdoba es que todas estas estrategias se combinan generando un flujo diverso de fondos, pero también discontinuo y que, como consecuencia, implica múltiples compromisos tales como: número de funciones, giras, participación en festivales, modo en que se difunde el espectáculo, etc. Muchas veces la relación entre los compromisos asumidos y la rentabilidad alcanzada no es beneficiosa sobre todo por que los compromisos asumen un carácter de largo plazo. También es compleja la relación de los tiempos institucionales y de movimiento de dinero con las necesidades de los procesos creativos. En muchos casos la gestión pone en riesgo la autonomía de la obra, situación

que se acentúa cuando existe un patrocinador cuyo aporte es definitorio en el proyecto.

En el caso de los grupos, muchos de ellos trabajan en diversas actividades (promoviendo talleres, prestación de servicios en eventos, y producción artística) con el fin de generar recursos que permiten que el grupo siga trabajando conjuntamente, genere medios de subsistencia mínimos para los integrantes del mismo y puedan, por tanto, seguir juntos realizando producciones que identifiquen al colectivo en su búsqueda artística. Por otro lado, están los directores que convocan elencos no rentados con el compromiso de compartir las ganancias de premios, subsidios y bordereaux, o los grupos que convocan a actores invitados (como *La Resaca*, dirigido por Marcelo Massa) a quienes les pagan ensayos y funciones.

#### **b) Búsqueda estética**

En términos estéticos, en lo que se refiere específicamente al teatro independiente, podemos decir que hay conceptos relacionados que normalmente se le atribuyen:

La investigación teatral, y con ella la aparición de contenidos, y el proceso valorado en términos políticos e ideológicos.

La reflexión sobre la propia práctica, y allí la aparición de lo metodológico como fuente fundamental.

La aparición de un lenguaje poético, y con ello de una poética que delimita el campo de inscripción y de lectura.

El diálogo con la tradición teatral y con su historia, a partir del cual se ejercen posicionamientos, lecturas, relecturas, detracciones, revalorizaciones, etc.

La búsqueda de nuevos lenguajes.

En este aspecto en Córdoba se pueden ver dos

corrientes fuertemente marcadas: las propuestas individuales de dramaturgos y/o directores que ejercen su propia búsqueda estética, y que son reconocidos por ello; y los grupos que funcionan como núcleo generador de material poético y por ello portadores de la impronta del lenguaje que hacen circular. Así podemos distinguir a dramaturgos como Ariel Dávila, Gonzalo Marull, José Luis Arce, Soledad González; directores como Cheté Cavagliatto, Cipriano Argüello Pitt, Paco Giménez, Roberto Videla, Jorge Villegas; y grupos como *La Resaca*, *Organización Q*, *Cirulaxia*, *Fra Noi*, *La Piaf*, *La Bauce Teatro*, *La Negra*, entre otros. De todas maneras es importante reconocer la importancia que tiene en Córdoba, en este momento, la crisis de los grupos como colectivo generador de un espacio de formación y entrenamiento permanente. Cada vez más el grupo tiende a convertirse en una marca, y el trabajo que se ejercita (salvando las distancias que implican el trabajo continuado a través del tiempo) se realiza en la medida que hay nuevos proyectos para desarrollar, y gestiones en la producción y lo económico que permiten ese desarrollo.

### c) Planteo ideológico

Es interesante analizar la *ideología* partiendo de la crítica que realiza Terry Eagleton al concepto, cuando la define como "*creencias falsas o engañosas (...) que no surgen de los intereses de la clase dominante, sino de la estructura material de la sociedad en su totalidad*" (1991:30). Esto postula la presencia de ideología en todos los actos sociales y la intervención de todos los sujetos en su construcción.

Se puede analizar la vinculación de las producciones teatrales desde muchos aspectos, según el momento histórico y los acontecimientos



Experiencia del LIL

políticos, estéticos y sociales. El contraste y los cambios del modo de vincularse con lo ideológico es muy variable. Esto conlleva a que se realicen valoraciones comparativas basadas, fundamentalmente, en la idea de "compromiso ideológico". La configuración de la idea de compromiso es definida por la experiencia que antecede la actual y ante la cual se pone de manifiesto el contraste y la diferencia entre el modo de ejercer ese compromiso.

Intentando salirnos de ese análisis comparativo, que tiende a mirar la actualidad de la práctica teatral como poco comprometida ideológicamente, podemos analizar los nuevos modos que se establecen. El compromiso ideológico se pone de manifiesto en dos sentidos: la autonomía de la obra y la medida en la que la obra encuentra nuevas formas de abordar diferentes aspectos de lo social (la mirada, la perspectiva, el tipo de discurso, etc.). La autonomía en términos de obra de arte se formula la problemática de la gestión, en tanto y en cuanto se asumen compromisos



Experiencia del LTL

con quienes financian estos proyectos. En la autogestión económica (que es la participación de varios socios en la posibilidad que algo se realice) comienza a intervenir intereses que no siempre van en la misma dirección; desde los plazos que impone un subsidio, hasta los intereses que impone una institución o empresa comercial.

#### **I.4. LA CREACIÓN COLECTIVA: UNA MARCA IMPORTANTE**

Los '70 / transmisión / identidad / marca / reconfiguración

El teatro de Córdoba está fuertemente ligado a la tradición de la creación colectiva, por tanto es importante analizarla para poder establecer los aspectos que la definieron, aquellos que perduran como historia y los que se reactualizan en el presente.

La experiencia de creación colectiva se difundió en América Latina a comienzos de la década del '60 de la mano de Enrique Buenaventura, quien dirigía en ese momento el TEUC en Colombia. La propuesta de Buenaventura se basaba en realizar una apertura hacia la democratización de las relaciones en el ámbito del trabajo teatral,

dejando atrás aquella figura canonizada y casi suprema del director; como así también hacer una crítica a la concepción imperante en el teatro que lo define como la "puesta en escena de un texto".

En el caso cordobés con grupos como el "*Libre Teatro Libre*" (L.T.L) y "*La Chispa*", esta postura fue retomada de una manera mucho más radical negando directamente la figura del director. Estuvo sujeta a los condicionamientos contextuales de la época, por ello consideramos que las características que en ella se plantean a partir de la década del '70, contienen particularidades que definen su significación tanto en el ámbito específicamente teatral como en el marco social y cultural. Dado que podemos comprobar que la *creación colectiva* estuvo presente en diversos momentos históricos, nos cabe preguntar, ¿cuáles son los aspectos constantes de la creación colectiva?; ¿hay en ella aspectos ideológicos que le son inherentes?; ¿qué ha quedado hoy en los grupos de teatro independiente cordobés de la creación colectiva de los '70?; ¿existe una memoria de la creación colectiva? ¿de qué tipo?

1969 fue el año del "Cordobazo", de una profunda convulsión social, que generó en el ámbito artístico un replanteo a cerca de la función social del arte: sobre la relación creación estética y sociedad, del compromiso político de las obras, y la revisión de la frontera de la vida con el arte: "*Los grupos de teatro independiente de ese período se enfrentaron a una encrucijada: seguir haciendo un teatro canónico, no comprometido socialmente; otro, preocupado por la experimentación estética; o, de modo más radicalizado, un teatro no canónico, responsable y transformador. Al optar por esta posibilidad (los L.T.L. y La Chispa) fueron conscientes de que las prácticas estéticas debían reformularse, encontrar otra*

manera de decir de representar (...) las lecturas específicas de lo teatral se cruzaron con las políticas...<sup>5</sup>.

La creación colectiva teatral comenzó a surgir como principio de trabajo que cristalizó el espíritu de una época: "está vinculada a un clima sociológico que impulsa la creatividad del individuo en el seno del grupo para superar la 'tiranía' de un autor y de un director de escena que han tendido a concentrar todos los poderes y a tomar todas las decisiones estéticas e ideológicas."<sup>6</sup>.

Al elevarse en contra de la primacía del texto y de la figura del director como símbolo de un verticalismo canonizado, esta metodología, generó una ruptura fuerte.

La creación colectiva, apareció en la década del '70 como un modo de hacer teatro que intentaba dar respuestas a una situación social. Para ello, los grupos de teatro cordobés que la practicaron se involucraron con el entorno ejerciendo una militancia estética. En el caso de "La Chispa", era esta motivación de militancia lo que los impulsó a relacionarse con el teatro, eran el brazo cultural de agrupaciones de izquierda. La figura de Paco Giménez, en ese entonces estudiante de teatro, muestra claramente las diferentes posturas "cuando entré a La Chispa yo no compartía la raíz ideológica y política de ellos ni de otros, por lo que fui contaminándolos de una manera inocente sin ningún tipo de propósitos."<sup>7</sup>

Los rasgos definitorios de la creación colectiva de los '60 y '70, se pueden sintetizar de la siguiente manera:

Las temáticas abordadas respondían a una problemática social, vinculadas a su entorno directo que los acercaba cada vez más a un teatro de denuncia, de protesta, contestatario.

En ocasiones los espectáculos partían de

documentos facilitados por algún organismo. Un ejemplo fue el espectáculo **Contratante** realizado por el *Libre Teatro Libre*, que partió de documentación facilitada por la Unión de Educadores de la Provincia de Córdoba. Otra experiencia de esa índole, realizada por el mismo grupo, fue el espectáculo **Fin del Camino** (1974), para el cual viajaron a Tucumán, convivieron con los trabajadores de la caña de azúcar y buscaron documentación.

El comienzo de la utilización de espacios no convencionales para la actividad teatral fue la cristalización de un rechazo hacia las salas tradicionales y las convenciones que a partir de ellas se imponían (tipo de espectáculos, relación actor/espectador, etc.).

Surgieron nuevos usos del espacio escénico. Este nuevo teatro se proponía trabajar con un mínimo de recursos técnicos y escenográficos. El énfasis estaba puesto en la libertad interpretativa: "intentaron romper con la oposición público/privado, para abrirse desde la vanguardia a lo popular."<sup>8</sup>.

Se instaló como modalidad el debate después de los espectáculos, característica que reproducía, de alguna manera, el espacio de crítica y reflexión inaugurado por los cineclubs en la década del '60.

La intención, por lo menos del *LTL*, era romper con un modo de actuación y con los contenidos instalados en ese momento. Desacralizar las leyendas, las historias y las convenciones.

La metodología hizo uso de la improvisación. Los textos surgían del mismo trabajo colectivo, lo cual anulaba completamente la figura del autor. Ambas decisiones estéticas, en los '70, estuvieron teñidas de una postura profundamente política que produjo un quiebre con el concepto legitimado de lo que era "El teatro" de ese



5 María José APEZTEGUÍA. "El teatro como intervención política y la búsqueda de un nuevo lenguaje teatral", ponencia para GETEA, UBA. Mimeo. 2000.

6 Patrice PAVIS. Diccionario del Teatro. Dramaturgia, estética, semiología. Editorial Paidós, Barcelona. 1998. Pág. 100 –101.

7 Testimonio de Paco Giménez en el contexto de Teatro x la Identidad". Córdoba, abril de 2002. Teatro x la Memoria, Grupo La Chispa.

8 Adriana MUSITANO, y Nora ZAGA . "La representación del espacio, los L.T.L y El Fin del Camino" en ESTUDIOS N° 13. Centro de Estudios Avanzados U.N.C. 2000. pág.122.



Carlos Giménez

momento, es decir el teatro respetuoso y reproductor de las jerarquías autor/texto/director.

La propuesta que llevó adelante la creación colectiva propuso una alternativa que daba respuestas a las condiciones de producción que, indudablemente, diferían en gran medida de los europeos. Necesitaban de otra modalidad y de otra dinámica en el funcionamiento de los grupos. La creación colectiva: *Conformó la posibilidad de vivenciar y luego presentar ante público, un espacio teatral con usos en espacios urbanos y políticos, los que permitieron vislumbrar nuevas condiciones de producción y de recepción, no autorizadas ni jerárquicas*<sup>9</sup>.

Los grupos *Libre Teatro Libre* y *La Chispa* fueron, en Córdoba, los referentes más representativos de este principio de creación que apareció en su surgimiento como una "utopía" opuesta al discurso de la represión.

Con la reapertura democrática, los grupos de teatro que trabajaron desde mediados de los '80, dejaron de lado el aspecto de militancia política – tan fuerte en los '70–, y tomaron a la creación colectiva como parte de una metodología de trabajo que posibilitaba la creación en ese contexto de desintegración y falta de recursos. Las experiencias estéticas a partir de entonces estaban orientadas a la experimentación teatral. Lo ideológico ahora no estaba en los contenidos (como mensajes), sino en las prácticas que parecían emerger del caos como utopías contrahegemónicas. A partir de este borramiento del teatro como espacio de militancia política, se fue conformando un teatro de la "política de lo imposible"<sup>10</sup>. La preocupación pasó a ser otra, había otro sentido de lucha social, un estado democrático dentro del cual cada sujeto necesitaba desarrollar su propia expresividad. Lo que importaba era el juego por la posibilidad y necesidad

de expresión. El lenguaje que se generó entonces ya no tuvo un sentido unívoco, estaba generado desde el eclecticismo, la fragmentación y los cruces con las diferentes artes. En ese momento hicieron su aparición las performances y la denominación de *Nuevas Tendencias Escénicas*, por solo mencionar ejemplos del surgimiento de una aproximación a la posmodernidad.

Paco Giménez, ex integrante de *La Chispa* y fundador del *Teatro La Cochera*, fue el referente más claro del teatro cordobés de los '80. Regresó a la Argentina en 1984, luego de su exilio en México. Su testimonio habla de lo que ocurría en el teatro en ese momento: *"El deseo y la necesidad de ser libremente eran lo que emergía todo el tiempo. Primero en las clases y después en los espectáculos, yo intentaba sacar de las personas que venían aquello que querían manifestar: así como en los '70 se trabajaba con el deseo que tenía la gente de cambiar el mundo o la sociedad, ahora la expansión tenía que ver con un ansia de hacer más que de decir. Por eso era una época que coincidía con el teatro de imagen, por que concretamente no había nada que decir. En general, afloraban la histeria y la locura, los contenidos personales y lo normal hasta ahora tomado como anormal. Lo que era aparentemente normal y sano era considerado como 'careta' porque todo era en realidad un disparate. La gente quería mostrarse como estaba: desprotegida, falta de horizonte, deprimida. Y eso era parte de la normalidad, estar 'enfermo de algo'. No había principios que sostener por que todo era debacle y desmantelamiento. Por eso La Cochera era un emergente del colectivo de la gente que tenía necesidades individuales y no sociales."*<sup>11</sup> (Motto. 2001)

Con el retorno a la democracia comenzó a surgir cierto dinamismo y consolidación del campo

9 Ibidem.

10 Paco Giménez en un reportaje realizado por Beatriz Molinari. *La Voz del Interior*, 6 de Marzo de 2002.

teatral, a partir de algunos acontecimientos políticos que ayudaron en este sentido:

En 1984 se realizó la primera edición del *Festival Latinoamericano de Teatro* que fue diseñado por Carlos Giménez, un cordobés fundador del Festival de Caracas y del grupo "Rajatabla". El teatro fue, en ese momento, la política de la democracia donde Raúl Alfonsín y Eduardo Angeloz (gobernador de la provincia por entonces) dispusieron recursos para movilizar a la sociedad en torno a la cultura.

Si bien los espectáculos programados pertenecían a países de todos los continentes, su nominación traía consigo una intención política de integración de la Argentina con el resto de los países latinoamericanos.

Según el decreto del Ejecutivo Provincial, el objetivo de este Festival era el de: *contribuir al reencuentro de la cultura argentina con el conjunto latinoamericano (...) entender la realidad de los países hermanos, asumiendo como propios sus errores y aciertos para el enfoque definitivo de un destino común (...) retomar la posición de liderazgo que Córdoba ejerció en el contexto de la cultura nacional y que se corresponde con las raíces de todos nuestros movimientos sociales y políticos.*" (Maccioni: 2000:134)

Las repercusiones de este Festival, de características masivas y con un perfil renovador, comenzaron a promover el acercamiento de los jóvenes al teatro, el intercambio, y el surgimiento de algunos grupos. Este Festival bianual tuvo su última edición en 1994, por decisión del gobierno provincial de Ramón Bautista Mestre.

En el ámbito de la formación, además de las políticas implementadas desde la organización del Festival, en 1989 se aprobó el plan de estudios de la Licenciatura en Teatro del Departamento de Teatro de la Universidad Nacional de Córdo-

ba, y en 1993 dicha institución comenzó a tener egresados. Su orientación formativa promovía el trabajo en grupos y de allí surgieron grupos como *La Gorda* (1994), *El Cuenco* (1996) grupo que inauguró una sala encabezado por Roberto Videla, uno de los ex LTL, *La negra* (1997), *O.Ellas* (1998), *La Piaf* (1999), *La Bauce* (2003), por solo nombrar los que han llevado a cabo una actividad continua y sostenida.

Otro acontecimiento que generó una explosión de grupos en todo el país fue la Ley Nacional del Teatro aprobada en el año 1997, la que fomentó, en gran medida, la actividad de los grupos a partir de fondos de financiación destinados a ese fin.

También se conformaron grupos teatrales que nacieron fuera de la Universidad, como es el caso de *Cirulaxia Contrataca* (surgido en 1989), *La Cochera* (1985), *La Luna* (1987), *Organización Q* (1998), *La Resaca* (1996).

Muchos de estos grupos de teatro independiente cordobés (fundamentalmente los que surgieron en los '80 y '90) comenzaron enmarcando y nominando mayoritariamente su metodología de trabajo como creación colectiva. Tomaremos el trabajo de estos grupos para analizar de qué manera se recupera la memoria de la creación colectiva teatral.

La dictadura militar, que comenzó en 1976 con el golpe de Estado, impuso una ruptura o por lo menos una discontinuidad en las prácticas. Por esta razón, la memoria de los cuerpos y de los grupos teatrales se perdió en el exilio, las desapariciones, el temor infringido por la dictadura y, por consiguiente, el silencio. A partir de esta afirmación nos preguntamos en principio ¿Cuál es el modo de transmisión que tuvo lugar para que hoy la *creación colectiva* tenga tan importante presencia en el medio teatral inde-



Paco Giménez



Escena de "Uno" (La Cochera)

pendiente cordobés?, ¿Cuáles los agentes de esa transmisión y sus modalidades?

Una recurso posible para responder esta pregunta podría ser analizar la "memoria colectiva" en sus diferentes modalidades. Siguiendo la conceptualización propuesta por Joel Candau: "*memoria colectiva es una representación (...) un enunciado que los miembros de un grupo quieren producir acerca de una memoria supuestamente común a todos los miembros de ese grupo*". (Candau. 2001:22).

A partir de esta idea, y pensando en las circunstancias sociales e institucionales que transitó el teatro independiente, podemos pensar como posibilidad que la creación colectiva que resurge en los '80 y permanece en los '90 es, en gran medida, transmitida por una memoria colectiva construida fundamentalmente por vía oral y por las prácticas que intentan reproducirla. Esta modalidad de trabajo cobró vigencia y se instaló como parte de una identidad que define al teatro cordobés. Identidad ambigua, ya que la *creación colectiva* hoy solo ha conservado algunos de los aspectos de los '70, e incluso los motivos de la permanencia de los mismos no coinciden con los principios que promovieron su surgimiento. Como constantes de la creación colectiva, hoy podemos encontrar:

**En la formación.** En la Licenciatura en Teatro de la Universidad Nacional de Córdoba, la creación colectiva es quizás el lugar desde donde se inicia el proceso formativo. En primer año se comienza a producir una metodología de creación colectiva. Luego, en años subsiguientes, Roberto

Videla<sup>12</sup> basa su propuesta en la creación colectiva dando pautas para generar situaciones, o trabajando sobre materiales diversos como poemas o cuentos. En tercer año, Paco Giménez deconstruye textos canónicos proponiendo trabajar sobre el fragmento y el ensamble.

La dinámica de la improvisación fue en las décadas del '80 y '90 la marca metodológica utilizada generalmente para la construcción de los espectáculos.

La división de tareas al interior de los grupos conserva el principio de horizontalidad. El valor asignado a las diferentes tareas no es diferencial. Distribuir volantes, pegar afiches o montar luces, son tareas igualmente reconocidas al interior de los grupos. Esta camaradería que se reproduce en todo el teatro independiente cordobés, arrastra con las necesidades que genera un mercado que no está en condiciones de absorberlos.

Por último, la denominación de la metodología de trabajo siguió siendo en las décadas del '80 y '90 la creación colectiva. Presente como una constante en todas las producciones independientes, se llegó a instalar como una característica identitaria fundamental al hablar de teatro cordobés. Podemos decir que la creación colectiva hoy es un enunciado; enunciado que se produce desde una idea vaga acerca de lo que ella significa. Sin embargo define y aglutina, desde esa flexibilidad, permitiendo cierta adaptación y cierta inclusión.

Hoy las creaciones colectivas presentan otra serie de características que la diferencian de la creación colectiva de los '70, y que ponen en duda la existencia real de su herencia y su posible adaptación a la nueva teatralidad, al nuevo contexto histórico y a las nuevas políticas culturales.

12 Docente de Formación Actoral II y Producción II, además de ex LTL.

“Cuando se le pregunta a Paco Giménez (uno de los referentes de la creación colectiva) ¿Cómo convivís con la idea de creación colectiva, donde cada actor trae su material, su historia, su manera de ver y la dirección?

*Lo que pasa es que eso no es tan así, yo llevo el material, voy provocando al actor y en determinado momento comienza a tener una cierta independencia. Tienen dos caminos, ser tan autogestivos que hacen su propia combinación de cosas con los materiales que yo le di y con los materiales propios que traen, o hay otros actores que tardan y demoran, y se ganan por ahí las mejores escenas porque en la combinación de los otros ha quedado algo que hace falta hacer, y yo se lo entrego a ese actor. Los espectáculos son idea y dirección de Paco Giménez y una creación de “La Noche en Vela” o de “La Cochera”, lo que quiere decir que aglutina a todos. En otros espectáculos han sido fundamentales los aportes de Graciela Mengarelli, respecto del movimiento y el uso de objetos, o de los talleres, a veces una escena creada por un actor predestina todo el espectáculo. Porque no se puede decir cincuenta gramos de este, cincuenta del otro, tres cuarto del Paco que le puso la música y dio idea del espacio, puso los bichos. Hay espectáculos en los que he sugerido muchísimo, y hay otros en que primero ha sido el alma de los actores y que la pusieron sin darse cuenta. Cada vez ha sido distinto.”<sup>13</sup>*

Hoy la mayoría de los grupos trabaja en base de una dramaturgia de actor, director y/o autor. El autor aparece muy vinculado a los grupos—incluso formando parte de ellos—, y en ocasiones coincide la figura del autor y director. El director puede ser dramaturgista y los actores coautores de esa dramaturgia. Esta metodología de trabajo autoral tiene, en gran medida, que ver con la

improvisación, y también resuelve a los grupos el problema de los derechos de autor. Los grupos inscriben las obras como de su autoría y de esa manera se ven liberados de los altos derechos que impone ARGENTORES.

La dramaturgia de actor, que surge como denominación para referirse al trabajo realizado por Eugenio Barba en el Odin Teater, es una de las claves que atraviesa el teatro hoy. Su definición es la pieza clave para desentrañar si la *creación colectiva* es realmente un componente identitario fundamental del teatro cordobés, o si esa memoria colectiva que la transmitió, fomentó la creación de un mito que ya nada tiene que ver con la realidad teatral de este momento.

Según esta concepción, toda acción del actor es un signo que el actor va componiendo a partir de cierta lógica. Eugenio Barba recurre, para hablar de ella, a la palabra texto en su sentido etimológico: *texto como tejido de acciones operantes entre sí*. Entonces, el texto no se remite tan solo al decir, a la palabra, sino que cualquier acción del espectáculo es parte del texto. Por ello, se habla de texto espectacular y no ya de texto dramático.

Decir en los '70 “el teatro no es un género literario”, era una afirmación que “resultaba polémica y hasta escandalosa”, y sin embargo hoy es el punto de partida de cualquier estudio de semiótica teatral. La *creación colectiva* de los '70 luchaba por esa diferencia; hoy directamente se trabaja sobre la base de la dramaturgia de actor como una metodología que, más que postular una postura política o ideológica, transfiere una concepción acerca de la teatralidad. La figura del director ya no molesta; el actor no es un obrero a su servicio; su cuerpo, con sus marcas y sus herencias, forman el primer signo indisoluble del espectáculo.

13 Entrevista realizada por Cipriano Argüello Pitt en enero de 2004.



Escena de "Belleza, en partes"

Como parte de esta nueva forma que ha adquirido la práctica teatral, la politicidad emerge desde el interior de esas estéticas, que siguen rompiendo con el canon y con sus expectativas de espectacularidad y tradición nacional. Es un teatro hecho desde la marginalidad y la resistencia. Esta creación colectiva que no pudo constituirse como tradición, sí se puede vislumbrar como parte de una "identidad colectiva". Cuando hoy preguntamos a Paco Giménez sobre la presencia de la creación colectiva en sus espectáculos, él reflexiona sobre la relatividad de su presencia.

La herencia de la creación colectiva en el teatro cordobés contemporáneo, trasciende la idea de un grupo específico. Se crea colectivamente en cuanto los diferentes actores del campo se ponen al servicio de nuevas propuestas de diferentes directores, brindando sus capacidades específicas. Los actores del campo teatral comenzaron a especializarse en su modo de intervenir dentro del proceso creativo. Así es que Gonzalo Marull, por ejemplo, puede ser convocado por diferentes directores para hacer la dramaturgia de una obra.

Así, lo colectivo sigue siendo predominante, pero ahora con características de un campo que comienza a abrirse no en términos ideológicos, sino en términos de ampliar las posibles fronteras de con quiénes trabajar y de qué manera.

### **1.5. UNA SUBJETIVIDAD COMPARTIDA (LA DINÁMICA DEL CAMPO)**

Subjetividad / comunicación / interpretación / estructuras de sentimiento

Reconocida la dinámica cambiante de lo identitario, podemos hablar de los procesos en que esas identidades se ponen en juego, sufren transformaciones y son asimiladas por el conjunto. Cuando hablamos de identidad, es importante reconocer el lugar que ocupa el otro. La subjetividad se comparte, o por lo menos aspectos de ella y es a partir de esta puesta en común que se logra una identificación. La socialización de las subjetividades se produce a partir del diálogo entre los sujetos. Para la constitución de una situación de diálogo es necesario compartir cierto horizonte de problemáticas e intereses, los cuales se ponen en tensión a partir de poder realizar un intercambio. En el campo teatral este intercambio se produce en muchas instancias y direcciones.

Podemos definir: el diálogo artístico está integrado por los discursos que los artistas comparten, la razón por la que interpelan e intercambian afirmaciones, objeciones y preguntas. Lo que se incorpora en el discurso artístico, tiene que ver con lo evocable, lo perceptible y lo representable. Recuerdo, imaginación y sentimiento, que funcionan en sincronía a través del tiempo, haciendo evidente en su instauración aquello que se rescata (en términos de herencia), lo que se pierde (voluntaria o involuntariamente) y el marco desde donde se produce la generación de algo

nuevo. Aunque el diálogo implica comunicación, no reducimos el diálogo a lo comunicable, ya que las significaciones en el campo artístico no solo emergen de lo que explícitamente se pretende comunicar. La relación del arte, tanto en su proceso de producción (con todo lo que lo antecede y circunda), como el de su circulación (con quienes lo miran con intención de interpretarlo), trascienden toda posibilidad de transparencia. *“La expresión poética es, por el contrario, también una reivindicación de una cierta resistencia a lo visible/comunicable/transparente: la reivindicación de un lugar crítico del secreto”*. (Grüner. 2002: 318). Por consiguiente, el diálogo se entabla no sólo a partir de lo objetivable del hecho artístico aislado. Cobran vida todos los datos de la vida de las obras y de los artistas, de sus relaciones en el campo, aspectos que se convierten en marcos de referencia específicos para este diálogo en el que participan muchos más que un tú y un yo.

Todo aquello que entra en diálogo forma parte de las operaciones que emergen a partir de un imaginario común, más allá que puedan derivar en sentimientos inexpresables o intransferibles. En todo diálogo hay transmisión, transferencia e interpretación. Son estos tres niveles de diálogo lo que permite la construcción de una identidad y la recuperación de una memoria que, a largo plazo, se transformará en herencia.

Pero este cuerpo significativo común y necesario para construir identidad, se ve afectado por la inconsistencia de ciertos parámetros de fijación de los significados: reglas, mecanismos de legitimación, coherencia en los sistemas de formación. La desarticulación en el interior del campo conlleva a la resignificación de los productos y los productores artísticos. Las reglas del propio campo ya no son suficientes para proveer



FOTOGRAFÍA: GENTILEZA DE LA VOZ DEL INTERIOR

Roberto Videla

a los actores de los capitales necesarios para sobrevivir las luchas, o ni siquiera para entablarlas. Entonces comienzan a funcionar como alternativas otros parámetros, que dan posibilidad a la efectiva transmisión, transferencia e interpretación, pero ya no digitados solo por las reglas del campo, sino más bien orientadas por las estructuras del sentimiento. Las estructuras del sentir son, para Williams, la posibilidad de descubrir cualidades comunes, ideas comunes, o bien tendencias compartidas:

*“Fuerzas sentimientos acompañan ciertas repeticiones, ciertas actividades, y no son azarosos sino que parecen, en algún sentido sistemático (...) Es algo que se piensa, se siente y se concibe instintivamente. Pero por supuesto no es ‘instintiva’ sino histórica (...) La estructura de sentimiento es una forma (no en sentido académico ni formalista) de poderosas lealtades, intereses afectos estructurados en la organización efectiva de una obra”*.

El espacio de los acontecimientos artísticos está regido por un saber teórico y práctico, enmarcado dentro de un contexto de productividad



FOTOGRAFÍA: GENTILEZA DE LA VOZ DEL INTERIOR

María Escudero

compartido, en distintos niveles de relación, por los integrantes del campo teatral y que, a su vez, ayudan a configurar la “estructura del sentir” de ese campo artístico. Es a partir de esa estructura que se conforman marcos de referencia de lo inteligible, que luego inciden en la recepción y producción de las obras. En la medida que se puedan reconocer y analizar estas percepciones y valores compartidos por los actores del campo teatral, es posible comprender la significación de determinados modelos dentro de la práctica artística.

Esta estructura del sentir, se articula con los mecanismos de legitimación, que dan estatuto de “verdad” o “legitimidad” a ciertos valores y percepciones y los lugares que se ocupan dentro de los espacios de constitución del diálogo. Las estructuras del sentir se han transformado en el lugar más sensible y continuo cuyos cambios se producen lentamente, pero donde repercuten todos los aspectos que intervienen dentro del campo: desde la sensibilidad artística, las situaciones políticas y sociales, el momento histórico que atraviesa la disciplina en términos estéticos,

la relación con los pares, con las instituciones, la formación recibida, el lugar que ocupan ciertos acontecimientos que forman parte de la historia del campo, etc. Al mismo tiempo, es lo que trasciende en los hechos artísticos en forma de decisiones estéticas y políticas.

Para adentrarnos en el pensamiento que algunos directores entrevistados tienen sobre el teatro contemporáneo – y por consiguiente para comenzar a delinear estructuras de sentimiento que configuran la producción de estos artistas, su desarrollo subjetivo y sus intercambios simbólicos – realizamos entrevistas a Gonzalo Marull, Roberto Videla, Paco Giménez, Cipriano Argüello Pitt y Marcelo Massa. En las mismas opinan sobre diversos aspectos de su desarrollo artístico, sus definiciones a cerca del teatro contemporáneo, su postura dentro del proceso creativo, sus herencias y los modos de producción que atraviesan sus trabajos.

### Sobre los procesos creativos

Cipriano Argüello Pitt<sup>14</sup>: *“Me parece que antes de **No Mover**<sup>15</sup>, inclusive en **Belleza**, empiezo a preguntarme sobre la validez del procedimiento o, en todo caso, cómo el procedimiento en la construcción dramática y espectacular debe ser ocultado, velado. Me parece que el teatro contemporáneo dialoga fuertemente con la idea de procedimiento. Para mí, una de las definiciones acerca de lo contemporáneo tiene que ver con la definición de procedimiento. Entonces, cuando se piensa en el proceso creativo fuertemente ligado al proceso de construcción la pregunta es: ¿qué tipo de relación tiene uno con esos procedimientos? En mi caso, particularmente, tiene que ver con procedimientos dramáticos muy relacionados con el trabajo del actor y la puesta. Podría mencionar por ejem-*

14 Cipriano Argüello Pitt es Licenciado en Teatro (UNC) y Magíster en Arte Latinoamericano. Director del Grupo de Teatro La Gorda por 8 años, Director de DocumentA/Escénicas desde 2003, Docente de la Cátedra de Texto Teatral en la UNC. Actualmente dirige elencos que convoca para sus espectáculos.

15 No Mover es un texto de Emmanuel Darley (dramaturgo francés contemporáneo) que puso en escena en escena con actores cordobeses en el marco del programa Tintas Frescas llevado adelante por el gobierno de Francia.

plo: buscar asimetrías, oposición, me interesa mucho el ritmo de la escena, me interesa el tono muscular de los actores, y esos son procedimientos sobre los cuales trabajo en la construcción del espectáculo. Me importa que el espectador e inclusive el actor mismo encuentre una línea de sentido y que se incorpore (en el sentido de cuerpo) a tal punto que parezca que desaparece. Es como un trabajo sobre la materialidad y al mismo tiempo cómo ocultarla”

Marcelo Massa<sup>16</sup>. “puedo hablar de las características del teatro contemporáneo que me interesa: éste debería promover la multiplicidad de pensamientos y estéticas, incluso entrecruzadas. Me interesa un teatro que no ilustre un saber previo, sino que construya sentido en el devenir de la propia poética. No me atrae el teatro utilitario. Y por supuesto, siempre voy a aceptar la definición de teatro como un entretenimiento”.

Roberto Videla<sup>17</sup>. Decide hablar de sus herencias. “La creación colectiva a través de María Escudero y luego el LTL y luego el Fra Noi. Un aprendizaje sobre el rol del maestro como transformador de la vida de sus alumnos y transformado por ellos. El rigor de la juventud en una tarea compartida, socializadora y expresiva. Por la exploración de los sentimientos, por la exploración de las posibilidades del cuerpo y la voz en escena. El deseo de modificar el teatro, de atacar los cimientos del estereotipo y de las convenciones teatrales, el afán de crear algo nuevo. El deseo de reflejar y evidenciar y modificar la realidad social. El tener algo que decir para decirlo. El acercamiento en teatro al lenguaje del cine. Por una actuación teatral cinematográfica. Por buscar lo sencillo, lo más puro. Por eliminar el efecto y lo superfluo. Por el placer y la diver-

sión de actuar y crear e improvisar con los demás. Por preguntarse a fondo, y cuestionar a fondo cada cosa que se hacía, poniéndola en riesgo constantemente. Por llegar a acuerdos para el hacer, pero sin conceder o ceder en ese acuerdo. Por la diversidad en la unión. Por la pasión.

—Bertolt Brecht, Peter Weiss, el teatro documental.

—El Odin, Eugenio Barba. Pocas veces he sido arrastrado en el torbellino del teatro, como espectador, sin posibilidades de escape. Eso me lo produjeron muchos espectáculos del Odin, de construcciones diferentes entre sí, pero con el mismo poder de fascinación. Mecanismos perfectos, casi maniacaes, pero que brillan como una joya. Cuerpos y voces de los actores atravesados por la belleza, sacudidos en sus cimientos.

—Ryszard Cieslak, Rena Mirecka, mis maestros del Teatro Laboratorium de Grotowsky. Las disciplinas y entrenamiento del cuerpo y el espíritu. La superación de los límites, el placer del cuerpo que aprende, de algún modo, a volar. La energía vital de estos dos maestros, que lograban con su sola presencia tocar el corazón de sus alumnos y transformar su concepción del cuerpo-alma del actor. La intransigencia ante el estereotipo y la búsqueda de una verdad concreta en escena.

—Peter Brook, Pina Bausch. Lo que me han producido los espectáculos que he visto de ellos, o los que vi en video, es tal vez la representación exacta de lo que yo quisiera conseguir en teatro. Transparencia, diversión, precisión escondida, vida brillando en escena, levedad, crueldad, muchísimo humor, desenfado, violencia, libertad, la sensación de que cualquier cosa puede pasar (en Pina Bausch), cine en acción, sorpresa, un nítido y violento compromiso con la realidad, con el mundo, con sus actores, con la vida. Una visión sobre las cosas, cruel y amorosa a la vez.

16 Nació en 1969. Director del grupo La Resaca. Director del Festival La Menage. Egresado del Seminario Jolie Libois. Uno de los directores que pusieron en marcha de manera muy profesional e intensa la tarea de autogestionar y difundir.

17 Roberto Videla formó parte del legendario grupo Libre Teatro Libre. En 1975 se exilió en Italia donde continuó haciendo teatro. Con la reapertura democrática regresó a Córdoba y comenzó a dictar clases la Escuela de Artes. Fundó el Teatro El Cuenco donde trabajó con el grupo del mismo nombre hasta el 2004.



FOTOGRAFÍA: RODRIGO FIERRO

Gonzalo Marull

*Implacable. Con Pina Bausch siento todo esto, con Brook, eso más cosas referidas a la levedad y al humor, pero sin embargo sus actores, los de ambos, son para mí exactamente iguales, atravesados por la misma formación de levedad y transparencia. Se les cree todo, hagan lo que hagan. Y a la vez es teatro, claro.*

*—Marisa Fabbri. La belleza del trabajo sobre las palabras, en una construcción artificiosa pero poderosa. El descubrimiento de los textos de autor. El análisis de la construcción del pensamiento del autor vuelto personajes. El actor escribe, vuelve a escribir en escena las palabras del autor. El pensamiento en acción brillando. El placer de la inteligencia iluminando la realidad.*

*—Ingmar Bergman es para mí uno de los cimientos del teatro y del cine contemporáneos, en él profundamente imbricados. Por el trabajo hecho sobre y con su grupo de actores y actrices a través de todas sus vidas, su coherencia y placer y el amor con que los rodea. Por su manera de indagar la esencia y la verdad y la belleza y el horror, por su desgarrar espiritual, por su valentía y cuestionamiento en la exploración de los límites expresivos del cine. Herético y sacro. No he visto sus puestas en escena, pero las adivino. Se las ve en su manera de referirse a Ibsen, Strindberg, junto a Chéjov los verdaderos fundadores del teatro contemporáneo. Bergman es quien abre caminos, el que señala la Strada. Creo que como en sus actores, nunca he visto semejante construcción actoral unida a semejante ocultamiento del artificio. Lo que hace que la pantalla y los rostros restallen de verdad, de inmediatez y a la vez distanciamiento. Lo mismo que se percibe en las búsquedas pedagógicas de Stanislavsky, de Grotowsky. En el cine de Mijalkov. En fin, no puedo parar”.*

Cada uno de estos testimonios refleja algo de la estructura de sentimiento instalada en el campo teatral cordobés. Los procedimientos y la multiplicidad aparecen como preocupaciones de directores jóvenes que comenzaron a hacer teatro con la democracia. Al mismo tiempo, antecede estos conceptos el pensamiento posmoderno que deja a un lado el tema, el mensaje, el relato como totalidad y unidad para poner la mirada sobre el procedimiento, el acontecer de la escena, el fragmento como elemento compositivo, la diversidad conviviendo en los relatos. Por otra parte, Roberto Videla recupera la creación colectiva, el espíritu de transformación, de ruptura, la figura del maestro, los referentes del teatro del siglo XX como modelos y referencias estéticas; vuelve la mirada sobre el cine y allí se relaciona con lo que, en su momento de formación (los '70), se veía como más creíble, más cercano a la vida. También destaca la experiencia y la relación del teatro con lo social. Los tres dialogan con influencias, modos de acercarse, lugares por donde se filtran estéticas, miradas, vínculos que les son determinantes.

## **1.6. LA RED CREATIVA: UNA PEQUEÑA HISTORIA**

Cruces / enseñanzas / vínculos/ pequeñas historias

En el caso de Roberto Videla, Gonzalo Marull, y Cipriano Argüello Pitt, podemos decir que el espacio que permitió el intercambio fue indudablemente el ámbito de la Universidad. Roberto Videla, como maestro de Argüello Pitt y Marull; posteriormente Argüello Pitt también como docente de Marull, y éste como alumno de una importante producción crítica al interior de la academia fuertemente plasmadas en el evento *Maratón de Teatro*, que diseñó en 1997

y dirigió hasta el 2001 junto a su partenaire Marcelo Arbach.

Roberto Videla regresó a la Argentina luego de su exilio en Italia invitado por el *Festival Latinoamericano en 1983*. Allí comenzó nuevamente a relacionarse con el ámbito teatral cordobés y con el Departamento de Teatro de la U.N.C. Su participación en el *L.T.L* produjo una expectativa importante y diversas posibilidades laborales. Lo mismo ocurrió con los teatristas exiliados que retornaron con la reapertura democrática como Graciela Albarenque y Mónica Carbone, que dirigen actualmente el Teatro La Luna, con Paco Giménez y Graciela Ferrari. La creación colectiva que ellos habían impulsado como postura política y artística, flotaba en el aire como la herencia de los años previos al exilio. Podemos entender a la creación colectiva como un aspecto residual en el teatro independiente cordobés, y que tiene una significación importante. "Lo residual, por definición, ha sido formado efectivamente en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural; no solo (...) como un elemento del pasado, sino como un efectivo elemento del presente." (Williams.2000)

Al mismo tiempo Argüello Pitt fue miembro fundador, junto con Roberto Videla, del espacio teatral *El cuenco*, donde participó bajo la dirección de Videla en diversas producciones hasta 1998, año en que se separa del grupo. Gonzalo Marull realiza su trabajo de tesis bajo el asesoramiento de Argüello Pitt, en 1999, con su obra **¿Yo maté a Mozart?**, y luego desarrolla, dentro del Grupo *La Gorda*, el asesoramiento dramaturgico en el trabajo **Tantalegría** que dirige Cipriano. Los espacios de intercambio son intensos y marcados fundamentalmente por una crítica, un recorte de los más jóvenes sobre quines han sido sus maestros:

Al respecto Cipriano Argüello Pitt dice: *"Estoy cruzado por referentes. Por un lado, hay todo un teatro de creación colectiva o de dramaturgia a partir de la improvisación que ha marcado fundamentos de mi trabajo. Pero soy sumamente crítico de este teatro. No es algo que quiero sino es algo con lo que lucho. Y el teatro que me interesa es un teatro de lenguaje, un teatro donde hay tensión entre corporalidad y palabra, y un diálogo con cierto clasicismo desfasado. Los íconos de ese teatro son, a nivel mundial, Peter Brook y, en la Argentina, Alberto Ure. También me interesa el teatro de Daniel Veronese (si bien me parece que se ha transformado en una marca). En Córdoba sería una mezcla entre Roberto Videla con Paco Giménez, pero ninguno de los dos me referencia totalmente. Me parece que el teatro de Roberto es muy nostálgico y el de Paco, muy desprolijo."*

Roberto Videla, en cambio, necesita construir un espacio de reconocimiento hacia los que han sido sus maestros y al mismo tiempo es crítico de las nuevas generaciones en las que no encuentra esta postura:

*"He tratado de hacer este dibujo perfecto, en el cual nada se mueve, esa es mi rigidez posiblemente, estoy siempre reconociendo, cada paso que doy está como construido por el paso anterior. En ese sentido yo siento que la gente necesita sacudirse, explorar y moverse. No todos, pero muchos. Y ya ahí me siento como herido, como dejado de lado, no reconocido. Para mi *La Juguera*<sup>18</sup> fue un infierno, porque pude ver que no hay reconocimiento a la historia del teatro cordobés, a la existencia del LTL, de María Escudero, me parece una obscenidad, que afuera sí se los reconozca y acá no. Creo que es*



Marcelo Massa

18 La Juguera: Primer Encuentro de reflexión y debate en torno a la problemática de la formación teatral en Córdoba, 01, 02 y 03 de Noviembre del 2004.

*una desgracia tener méritos y no reconocerlos, eso es peor que no tenerlos*<sup>19</sup>

Consecuentemente con esto, Roberto realiza su última producción a partir de datos biográficos de sucesos de su vida y de sus amigos en Italia. **II mare** es un espectáculo donde involucra su biografía de manera directa, tanto en el contenido del espectáculo como en la elección de quienes trabajaron con él, (los actores con los que trabajó toda su vida, la asistencia de Graciela Ferrari (su compañera del LTL), el trabajo inscripto en la universidad).

*“Te puedo decir que a esta obra, **El mar**, la veo como algo poderosa, donde yo puse todos mis amores, hasta mis dedicatorias, sin olvidarme de nadie, y eso me gusta mucho. Todo está ahí, mi mundo de amores, mis maestros teatrales, Peter Brook, Pina Bausch, Marisa Fabbri, el Libre Teatro Libre, etc”.*

En la generación más joven está Gonzalo Marull (1975) que comenzó parodiando a sus formadores en las Maratones teatrales. Ahora siente la presencia de esas marcas no sólo como material de crítica, sino como referencias en sus modos de trabajo:

*“Aquellos maestros o personas que me han marcado de a poco se hacen más fuertes. Al principio no los reconocía, pero de a poco fueron apareciendo. Fidani por ejemplo fue una persona con la que yo empecé a hacer asistencia de dirección y demás, al principio lo negaba – por que me parecía extremadamente clásico, estructurado – pero la presencia de él comienza a ser cada vez más fuerte. Las personas a las que me siento ligado están siempre presentes. Los aprendizajes que tuve con Fidani, Jorge Díaz y Cipriano Argüello Pitt con el trabajo conjunto están por un lado y la figura de Paco Giménez – que si bien nunca trabajé con él – pero siempre*

*está ahí como un referente con sus obras. Con esas personas siempre armo algo. No tengo la intención de romper con ellos, pero sí cada vez rompo más conmigo mismo. Mi pensamiento es como un panqueque, primero va para un lado y después para el otro. Pero eso es algo más personal que otra cosa, no tiene que ver con el medio o con mis maestros”*<sup>20</sup>.

Paco Giménez es uno de los maestros más reconocidos incluso por aquellos que no se han formado con él. Su postura de trabajo está fuertemente atravesada por un deseo creativo y aunque es uno de los referentes que mejor se ha desarrollado a nivel nacional e internacional, se aleja del deseo de profesionalización. Es uno de los referentes en materia de desacralización y no le interesan las herencias o las definiciones sobre lo teatral.

*“Yo no he aprendido a querer al teatro como cultura, como tradición, como cosa demostrada. Me han enseñado el teatro bien hecho y yo quiero eso que me han enseñado, y yo se lo transmito a otros por que quiero que eso se siga repitiendo tal como está? NO!... He tenido que inventar, porque la verdad es que hasta el día de hoy no sabría como manejarme dentro de esos parámetros. Sí podría inventar, para eso sí me da el cuero, pero me pesaría mucho ponerme en la situación como la de ‘un profesional del teatro y que me den un proyecto y que me digan que el treinta de abril tengo que estrenar’: me cago entero, no se lo que puede salir de eso. No es mi meta. Entonces, lo que me queda, es buscar algunos materiales que me den en la parte que no sé, justamente en las que me encienden, porque me sienta, o porque me provoca. Indagar, inventar, entonces no se que podés hacer con un actor que se sabe actor y que usa los recursos de un actor, y hace cosas de actor, a lo mejor como*



Escena de "Guernica" (La Resaca)

19 Entrevista realizada por Daniela Martín el 22 de noviembre de 2004.

20 Entrevista realizada para la presente investigación.

*criatura me gustaría ponerlo en un espectáculo, pero para usarlo, como un objeto. Cuando se parece demasiado al teatro, lo que estamos haciendo me parece que es, en todo caso, como un homenaje o una parodia, es por un instante darse el gusto de hacer algo que ya está hecho, pasar por ahí. Yo no amo el teatro que existe, ni las cosas como tradición...”<sup>21</sup>*

Pueden leerse las posturas de Paco Giménez y Roberto Videla como los polos opuestas del teatro de Córdoba. El primero intentando despojarse del deber ser del teatro, de su tradición, y el segundo intentando trabajar desde la posibilidad que encuentra en la recuperación de ese pasado y esa tradición. De estas dos vertientes se han nutrido las nuevas generaciones. Sin embargo la falta de reconocimiento de la cual habla Roberto Videla tiene que ver quizás con el camino de la especialización que ha tomado fuerza en el campo teatral. En la formación los alumnos toman referencia de docentes que practican saberes específicos: dramaturgia, iluminación, determinados aspectos de la formación actoral, técnicas de trabajo corporal, etc. El maestro como portador de un saber total ha caído quizás por esta misma tendencia a nombrar y reconocer a los actores del campo como dramaturgos, directores, actores, etc, y ya no más genéricamente como teatristas o maestros.

La relación entre maestros y alumnos es de tensión y retroalimentación. Sin embargo las referencias ya no tienen estatuto de verdad, las referencias han estallado en una pluralidad aplastante, y por lo tanto las situaciones de diálogo requieren de una reconfiguración constante. *“¿Qué es constituirse en una situación de diálogo? El diálogo en condiciones estatales se da desde lugares instituidos –el que sabe y el que no sabe, el adulto y el niño, el maestro*

*y el alumno–; para hablar con el otro, uno sólo tiene que ocupar su lugar en el dispositivo. En cambio en las condiciones contemporáneas no hay lugares preestablecidos de interlocución. (...) Las referencias han caído, no hay código que establezca las referencias de las palabras o de los discursos. Entonces el trabajo de la comunicación es de permanente construcción de las condiciones: es necesario instituir cada vez el lugar del otro, el lugar propio e instituir el código, las reglas según las cuales se van a organizar las significaciones. Y este trabajo obliga a pensar, ya que el que crea las condiciones se está constituyendo en las reglas de la situación. Esto es constituirse en una situación de diálogo”.* (Corea. 2004:54)

Esta falta de estabilidad en las referencias es la razón por la cual cobran importancia las configuraciones subjetivas que surgen y con las que tomamos contacto a través de las instancias de reflexión, y de los relatos testimoniales.

Roberto Videla desarrolla una crítica interesante al teatro que se está haciendo actualmente en Córdoba, donde se puede ver plasmada la mirada de quien ha formado y en alguna medida se siente defraudado por el camino que toman sus discípulos, pero sobre todo pone de manifiesto el carácter de las polaridades que se muestran en el teatro cordobés, y por tanto el lugar desde donde se configuran diversas identidades:

*“–No soporto la actuación convencional enmascarada de vanguardia, odio la vaciedad de ideas y sentimientos. No me gustan los efectos, los adornos.*

*–No me gustan los trabajos por encargo. Me gusta descubrir qué quiero hacer.*

*–No haría cosas que amo pero para las que no estoy capacitado, como por ejemplo espectáculos en la línea del Odin”.*



*Escena de "Yo maté a Mozart"*

21 Entrevista realizada a Paco Giménez en enero de 2003 por Cipriano Argüello Pitt.

Y cuando pregunto específicamente sobre el teatro que ha visto últimamente responde:

*“En general salgo triste y enojado de los teatros. Muchas veces salgo aburrido mortalmente.*

*–El tiempo perdido en el teatro viendo una mala obra es una de las experiencias más desagradables de mi vida. Es como que el tiempo se cuele entre los dedos y por el alma, inexorable.*

*–Veo la falta de convicción, los trillados recursos personales, la facilidad, el conformismo, el narcisismo, la falta de verdadera energía, de rigor, la falta de inteligencia personal y teatral, los estereotipos, la sobreactuación.*

*–Me molestan los actores televisivos, parados de frente al público exhibiendo sus pocos recursos”.*

Marcelo Massa también critica aspectos similares, pero fundamentalmente demuestra en su discurso la relación estrecha que entabla entre “el arte y su época”: *“Del teatro que suelo ver, me enoja cuando se trata de llevar al espectador a sentir emociones con recursos del siglo XIX, para ser más claro, provocar cierta sensiblería con musiquitas o iluminación que acompañe momentos dramáticos de una obra”.* También toma distancia respecto al humor y sus posibilidades de captación de público: *“O cuando se utilizan el humor “tinellesco” de chiste fácil para provocar humor. Creo que es insultar la sensibilidad e inteligencia del espectador”.*

Córdoba no tiene una tradición dramática fuerte, sobre todo por que el teatro independiente se vio muy vinculado a la tradición de la creación colectiva que justamente trataba de desacralizar al teatro y a los autores teatrales. Roberto Videla cuenta su experiencia de creación colectiva y es muy clara la postura:

*“Nosotros no aceptábamos textos, los textos*

*que circulaban no servían, no representaban nuestra realidad, entonces había que reinventar, crear nuestros propios textos. (...) El referente estético era fundamentalmente el cine de experimentación. Queríamos reimponer la actuación despojada, natural, creíble y verosímil del cine. Nuestra lucha era contra el actor tradicional y contra el 99% de lo que se hacía, que era bien tradicional. Éramos muy críticos, detestábamos el teatro, queríamos hacer otro teatro”<sup>22</sup>*

Hay toda una situación sociocultural que hace comenzar a pensar en la palabra. A partir del agotamiento del teatro de imagen, de la misma creación colectiva, y de la difusión de textos contemporáneos, aparece la posibilidad de que la palabra tenga otro valor, que no es la del teatro canónico de la década de los 60, 70 y 80. Los jóvenes teatristas en la década del 90 en Córdoba, comienzan a sentir la necesidad de organizar dramáticamente los materiales surgidos en la escena. Esta nueva modalidad de escritura escénica se presenta como posibilidad intermedia de seguir trabajando con los actores en las improvisaciones y al mismo tiempo lograr una partitura escrita, un texto dramático. Este tipo de escritura pone de relieve el procedimiento, sin que el texto tenga en sí mismo una intención que deba ser develada. El texto en Córdoba solía estar ligado a la solemnidad, a la seriedad. A partir del 2001, se constatan los primeros textos dramáticos de autores jóvenes estrenados en nuestra ciudad. Surgen allí Ariel Dávila con **Inverosímil**, Gonzalo Marull con **¿Yo Maté a Mozart?, La Gran Fleitas, Quinotos al Rhum**, Soledad González con **Silencio**, Eduardo Rivetto, Santiago Loza, como los más destacados.

En el caso de Gonzalo Marull, su contacto con la escritura comienza a modificar su forma de trabajo: *“Al meterme en el mundo de la dramaturgia*

22 “El Regreso del LTL” Entrevista a Roberto Videla, integrante del Gupo LTL . Revista La Masa N° 11, Córdoba abril de 1999.

me metí, por un lado, pensando en la dirección, en el trabajo de los actores y de a poco comencé a interesarme más en la escritura. Y comencé a descubrir que no era fácil escribir, que me hacía falta técnica. Por una cuestión personal me vuelvo cada vez más clásico. Cada vez quiero romper con menos cosas, quiero volver a los orígenes del teatro. Quiero una historia clara, quiero conflicto. En mis comienzos quería lo contrario, pero lo que me hizo querer esto que te cuento es meterme en la escritura. Y también una cosa individualista, a no querer trabajar con nadie, todos te dan algún problema, también tiene que ver con mi forma de ser, le tiro los problemas a los otros. Y entonces descubrí que la escritura podía ser un trabajo que hago solo. Pero al mismo tiempo, yo comencé a escribir como un trabajo conjunto, comencé con las O.Ellas donde ellas me tiraban cosas y yo las escribía. Ahora tengo una visión totalmente clásica del escritor sentado en la compu. Y en esa visión lo que me interesa son fórmulas, son las historias. Cuando te interesan las historias te interesan los personajes, y cuando te interesan los personajes te interesa el conflicto y cuando todo eso te interesa comenzás a releer Chejov, Shakespeare y te empezás a copiar y parezco un viejo de 80 años, todo me parece algo incomprendible". Respecto al modo en que influye la tradición del teatro cordobés en sus producciones Marull opina: "Es muy difícil trabajar por que el actor no es actor, es "todo". No se especializa y cuando vos querés trabajar algo concreto, con conflicto y con personajes, no te pueden responder. En realidad lo primero que hacen es querer meterse en el rol tuyo en vez de trabajar sobre tu propuesta como actores. Tampoco hay un respeto por la figura de los directores. Al director todos le meten cuchara y se arma una confusión que es horrible".



Escena de "Quinotos al Rhum"

Las tradiciones anteriores (80 y 90) que no son de escritura sino de dramaturgia de actor o versiones reinventadas de clásicos como en la década del 90 los Cirulaxia, Paco Giménez, El Escupitajo (Sergio Ossés, Cecilia Exeni, Virginia Cardoso), La Resaca (**Guernica**, 1998 dirigida por Marcelo Massa), el Grupo La Gorda (A. Pitt con **La Ratonera** en 1998), el grupo La Negra (**Sencillo y amarillo el conventillo**, 2000) fueron los primeros en hacer un trabajo de transición entre la creación colectiva y un trabajo más pulido en la escritura pero que todavía no tenía autonomía literaria, sino que tenían características de guiones. La nueva dramaturgia cordobesa se define en el 2005 en dos líneas fundamentales: quienes escriben sus textos para luego dirigirlos y corregirlos en relación a la puesta, o bien los que escriben en y para la escena. Estos últimos no gozan de autonomía en el sentido que son escritos de manera muy particular y quizás ni siquiera resistirían ser interpretados por otros actores sin perder aspectos fundamentales de los mismos.

# Un cambio en la subjetividad

Hablar de identidad nos lleva necesariamente a pensar en la memoria que la fue constituyendo. La memoria tiene que ver con los usos presentes del pasado, y en este sentido, es necesario sumergirse en la dinámica de las prácticas del presente para poder analizar de qué manera es posible entablar ese diálogo.

Los aspectos del presente que llaman la atención en cuanto inciden de manera fundamental en la modificación de identidades de acuerdo a este análisis pueden nombrarse como: multiplicidad, velocidad, efectividad, legitimación. A continuación se pretende desarrollar un análisis que permita ver la complejidad de estos aspectos que influyen en los procesos creativos y por consiguiente tienden a producir desfasajes en las identidades existentes y a configurar identidades nuevas.

### II.1. MULTIPLICIDAD, VELOCIDAD Y EFECTIVIDAD

*“La lógica de la multiplicidad y de variación permite conectar una acción con cualquier otra aún cuando ésta aparezca como desprovista de contigüidad”<sup>1</sup> (Argüello Pitt) .*

El pensamiento posmoderno ha ligado la multiplicidad a un modo de convivencia ecléctica, donde a partir de pensar la imposibilidad de lo nuevo, no hay parámetros de exclusión. El campo artístico acepta y promueve este tipo de convivencias, donde la historicidad se vuelve compleja y los fragmentos que se unen se vacían

y cobran nuevas significancias despojadas de las anteriores. *“La temporalidad, la historicidad, se vuelven un encadenamiento de instantes separados, discretos, encerrados en sí mismos: ya no hay proceso sino –para decirlo sartreanamente– celeridad, una experiencia posfordista de encadenamientos espaciales” (Grüner.2002:33).*

Los investigadores teatrales se vieron necesitados de un modo de observación y reflexión que les permitiera analizar la diversidad de poéticas sin enmarcarlas necesariamente en corrientes. Es así que el grupo dirigido por Jorge Dubatti introduce al análisis teatral contemporáneo el concepto de micropoéticas: *“Se puso como consigna trabajar sobre la singularidad de cada poética, sobre la particularidad y el carácter único de cada artista y de sus obras. El propósito es observar en qué se diferencia, contrasta, desvía u aparta cada teatrista o grupo respecto de sus coetáneo y no forzar su unificación en un sistema de rasgos homogeneizadores” (Dubatti. 2003:4).* Al pensar las razones que dieron surgimiento a esta multiplicidad, una mirada que nos parece interesante es pensar en el estallido del canon estético. Un estallido que se produce en consonancia con un momento histórico particular de nuestro teatro vinculado a la primavera democrática.

En el campo teatral, como lógica de construcción de sentidos, lo múltiple apela al cruce, a la permeabilidad e influencias de unas estéticas

sobre otras, a la desestructuración de las formas puras para apostar al encuentro basado en los sujetos y su subjetividad como estructuradores de dicha selección. Pero la multiplicidad no solo se dio en términos estéticos. También transita la dinámica del campo como la diseminación de formas posibles de interacción entre los actores del campo, entre estos y las instituciones, en sus modos de integrar las formaciones, en su modo de construir identidades. Y en esos términos, el "todo vale" del discurso posmoderno anula los marcos de la construcción subjetiva. El mundo de relaciones se transfigura en un todo inabarcable e indescifrable. La amplitud de lo que puede ser nombrado como teatro es uno de los aspectos. Pero esta situación desestructurada y desestructurante, va acompañada de condiciones que también influyen de manera importante.

Puede observarse el avance de la profesionalización teatral. Al mismo tiempo no existen canales suficientes en Córdoba para la generación de recursos económicos que posibiliten un tipo de trabajo basado en el desarrollo artístico. Entonces ante el estado de necesidad surge la situación de la dependencia que se deposita en los espacios donde existe algún recurso a distribuir.

Alejandro Catalán hace una síntesis que muestra claramente la nueva complejidad que se instaura: "(...) Actualmente no tenemos un nombre para la subjetividad que produce nuestro medio, pero sí podemos percibir algunas características notables que en vez de estructurantes podríamos llamar disolventes: "desesperación" y "desorientación". La desesperación es el tono subjetivo que genera el "peligro de inexistencia" como amenaza inherente a la dinámica de nues-

tro medio. La "desesperación" produce como sentido predominante de la reunión y del trabajo al éxito. Partiendo de allí queda desterrada toda complicidad y apuesta abierta a la incertidumbre de si existe o no una problemática artística para reflexionar.

Sumado a esto, la "desorientación" es la manera en la que este sujeto se relaciona con los procedimientos prácticos. No hay una academia ni una vanguardia para alinearse o combatir. ¿Eso garantiza una libertad de elección? ¿Desde qué criterios se seleccionan los procedimientos y se afirman problemáticas prácticas? La desesperación desde su peligro de inexistencia demanda garantías de eficacia, reconocimiento y público. Entonces la "desorientación", lejos de acto libre, se hace cargo de la demanda y produce un habitante del trabajo escénico cuyo criterio de invención, selección y organización práctica se piensa en términos de "impacto". (Catalán. 2004:25)

La pregunta es si el estallido del canon estético produjo efectos liberadores reales o simplemente fue suplantado por el canon de efectividad introducido por el mercado. Este planteo, realizado no por un teórico sino por un agente del campo, que participa, interacciona y sufre las consecuencias de una dinámica agobiante donde el artista está pendiente de lo que se ve proyectado en las posibilidades de éxito o fracaso de lo que está desarrollando artísticamente. Sumado a esto, las variables que determinan ese éxito o fracaso, progresivamente se han desvinculado de la problemática artística: si el producto estéticamente resulta un aporte, es de interés, consolida una poética, genera ruptura, o plantea continuidades. Juegan las reglas de un mercado

## NOTAS

1 Argüello Pitt hacer referencia a esto en su Tesis de Maestría en Arte Latinoamericano Universidad Nacional de Cuyo "Teatralidad y cuerpo en el trabajo de Paco Giménez", en el apartado que habla sobre el caos.

que maneja ciertos parámetros que cumplen el papel de elemento sólido, garante, estructurante, en un espacio artístico que por naturaleza es líquido, sensible, y sin garantías de nada.

## II.2. EFECTOS DE MOVIMIENTO

Aceleración de procesos / leyes del mercado / impacto en los trabajos

A partir de mediados de la década del 90', la profesionalización de los agentes del campo teatral ha marcado un giro importante en los modos de hacer teatro. Hoy en Córdoba para vivir del teatro se producen no menos de tres o cuatro obras al año, cuyo origen y destino son de los más variados. La velocidad es uno de los aspectos que responden a esta necesidad. La dinámica de la producción se ha acelerado y multiplicado, al mismo tiempo que las características de la financiación, los agentes con los que el artista entra en relación y los niveles de exigencia del trabajo (en términos de cumplir con lo requerido a gusto de quien lo pide). A finales de los 90 los directores jóvenes comenzaron a experimentar la situación de poder intercambiar a sus actores. La idea de grupo cerrado, del actor que pertenece al grupo comenzó a cambiar. Sin embargo la situación del actor que transita de una obra a otra de a poco comenzó a incorporar una nueva problemática: la distribución del tiempo. Comenzaron entonces la dificultad para acordar funciones, el actor que llega a la función veinte minutos antes de comenzar el espectáculo, ensayos que se suspenden por que los actores tienen sus agendas tan atiborradas que no llegan a cumplir con sus compromisos, etc. Los grupos comenzaron entonces a tener dificultad para sostener su actividad como tal, teniendo entre medio no solo los compromisos de los actores con otros elencos, sino también

los de los directores con trabajos realizados por encargo.

Toda situación sin embargo no es caprichosa. Concretamente comienza a existir una necesidad por ingresar en el mercado. El modo de producción independiente no se impone como una elección sino como un primer paso —en la medida de lo posible y de acuerdo a la efectividad del trabajo— que dará lugar a otra instancia que puede ser oficial, o por lo menos con financiamiento de alguna naturaleza. Los espacios de desarrollo de la actividad comienzan a ser transitados por los mismos actores del campo teatral en instancias diversas. Directores independientes dirigen hoy la Comedia Cordobesa, también pueden trabajar para el estado en otras situaciones similares, etc. Esto significa que la dinámica de producción en el teatro independiente de Córdoba, que se desarrolló hasta el momento y que significaba: autogestionar recursos para producir, tomarse el tiempo que fuera necesario para el desarrollo de una investigación (generalmente 8 meses), sostener una actitud de entrenamiento y formación, ya no es moneda corriente.

Al respecto, Gonzalo Marull opina: *“El medio parece que ha formado un actor que no pueda proponer mucho sobre la idea de otro, a menos que el tipo esté muy enganchado con la propuesta. Por que estamos trabajando con actores que tarde o temprano quieren ser directores (o de hecho lo son) y tarde o temprano quieren ser escritores (o son escritores). Vos lo notás en los tres primeros ensayos, por que yo tampoco soy un nazi que cuando he visto que un actor me está tirando una cosa muy buena me lo voy a perder. Tal vez también ese rol de marioneta a los actores hoy les queda más cómodo. Por que van, cumplen, están en mil obras, se vive como una cosa de “yo voy, cumplo”. Y eso te da pie*

a que si vos vas simplemente a cumplir hacelo como te lo digo yo y listo (...) Está todo raro, como al borde, por eso mismo, por que estamos frente a algo que nos ha dominado, de a poco y, no hay nadie. Uno a veces busca aire abajo. Yo voy y busco en los estudiantes, pero como que no están. O yo no los encuentro (...) Yo veo una gran influencia de la televisión, de todo lo que está pasando en la misma sociedad, se está filtrando al teatro. La idea es llegar a lo máximo con el menor esfuerzo. Uno siempre ha tenido el sueño de tener un grupo de actores donde haya una relación simbiótica, donde ellos den la vida por vos y vos la vida por ellos, y entre todos ir para adelante, tener procesos creativos. Pero bueno, eso nunca se dio. Para mí siempre ha sido una utopía. Parece que hoy nadie da nada por nadie. Ni yo por los actores ni los actores por mí. Últimamente estoy relejendo muchas cosas, y si agarrás el **Teatro de la Muerte** te parece absurdo, inverosímil pretender lo que pretende Kantor, por que no tengo los medios, no tengo los actores, no tengo nada. Leer Peter Brook también es inverosímil, por que no sabés cómo, donde, con quién. No hace muchos años la gente trabajaba un año entero para una obra, hoy eso es imposible, sos un marciano. (...) lo que se quiere como ideal es hacer una obra en un mes y tenerla en cartel tres años para sacarle todo el jugo que puedas”.

### II.3. LA (AUTO) GESTIÓN

Independencia / pobreza / resistencia / dominación

En una reunión realizada para organizar el festejo de los 20 años (2005) del Teatro La Cochera, donde Paco Giménez convocó a siete directores de teatro independiente para dirigir a sus actores, y en virtud de ciertas preguntas

acerca del modo de financiar los proyectos Paco Giménez puso el dedo en la llaga: “¿somos independientes por que queremos? ¿O queremos ser otra cosa?”.

El financiamiento de los trabajos de los “independientes” registra al momento dos modalidades fundamentales: cuando los recursos parten de entidades oficiales con finalidades culturales como el F.N.A, el I.N.T, o la Agencia Córdoba Cultura supone en principio una apuesta al desarrollo de las poéticas, aunque de todas maneras se presentan problemas como tener fecha de estreno estipulada y que el subsidio llegue después de finalizada la temporada. El director español Guillermo Heras en el Congreso de Teatro Comparado (Mendoza 2005) afirmó: “Lo que se reparte en subsidios en la Argentina es un limosnero, como decir café para todos”. Y este tipo de financiamiento precario, produce una ficción que embarca a los teatreros en proyectos que luego son imposibles de llevar adelante sin encontrar otros modos de subsistencia.

También existen otros casos donde el financiamiento parte del deseo de sumar al artista al proyecto ya ideado de una institución. Aquí comienza a entrar en juego fuertemente el interés creado en base a cierta necesidad de otro (entidad, institución, programador, etc.). La necesidad puede ser de diverso tipo: lograr visibilidad, rendir homenaje, rellenar programas culturales, posicionarse en el campo como institución promotora, etc. Estas dos modalidades difieren en un punto fundamental: las primeras promueven el desarrollo de la identidad cultural, dejando al artista realizar la propuesta de acuerdo a sus inquietudes creativas, mientras que las segundas, realizan pedidos muy específicos que responden a necesidades institucionales a las que el artista se tendrá que ceñir y responder



Alejandro Catalán



Escena de "Minúsculo"

adecuadamente (tiempo, forma, tema, línea estética, impacto, legitimidad).

En este punto, el discurso artístico se vuelve una **mercancía**. Hay un valor de uso y un valor de cambio. Existen modos de establecer un valor de la obra, y el artista busca activar mecanismos que agreguen valor y le den proyección y continuidad. El mismo artista que por encargo realiza una producción con un buen financiamiento, difusión, etc. luego, cuando se enfrenta a la producción de "su obra", encuentra un abismo difícil de llenar de manera independiente.

Entonces, si el deseo es continuar produciendo con ciertas "garantías" y recursos, quién tiene en su poder la capacidad de administrar esos recursos que el artista necesita, tiene el poder de orientar la producción artística de acuerdo a sus intereses.

Es muy común en Córdoba la financiación de espectáculos realizados por agentes del teatro independiente para organismos oficiales. El resultado es la imposición de las necesidades institucionales coyunturales por sobre los motores creativos del artista.

Un claro ejemplo es el *Teatro Minúsculo de Cámara*, que logra visibilidad en el medio trabajando en el Cine Club Municipal. En ese espacio las características de la propuesta se desvirtúan dejando fuera la participación del público, encontrando justificar su participación en este espacio a partir de que todas las improvisaciones que ejecutan se basan en películas. De esta manera, el trabajo del actor se vuelve intertextual, que responde a cierta justificación institucional.

También están quienes a pedido del Centro Cultural España Córdoba preparan obras que surgen de homenajes a personalidades de la cultura española como: Dalí, Alberti, Cervantes,

Lorca, etc. O los concursos de unipersonales organizados por El Apuntador y el mismo C.C.E.C., donde autores se pusieron expresamente a escribir obras con un solo actor, y luego con dos. Estas convocatorias pretenden generar un espacio para legitimar y al mismo tiempo difundir obras del campo teatral cordobés. Sin embargo, el resultado de dichas convocatorias parece llegar en un momento de poca producción y gran exposición. El resultado son obras hechas a propósito de los concursos, es decir, que giran en torno a intereses de pertenencia, financiamiento, o premiaciones.

En este contexto, surge la pregunta ¿En base a qué están construidas las expectativas de quien encarga el trabajo? Se pone en juego el imaginario a cerca del imaginario del otro. Esta traslación de imaginarios resulta en producciones cuyos reaseguros están marcados principalmente por la espectacularidad, masividad, en algunos casos humor que haga todo más digerible o bien el trabajo sobre textos canónicos.

Cuando se comienza a dimensionar la "nueva" configuración de lo teatral, surge la pregunta si realmente "el teatro va en contra del proyecto cultural de la homogeneización planetaria, sencillamente porque trabaja para la sociedad en que está localizado"<sup>2</sup>. Fundamentalmente cuando comienza a producirse un desplazamiento donde las producciones tienen cada vez más estrecha relación con el movimiento de los capitales económicos y las necesidades que estos le imponen al campo.

Como señalaba Carlos Pacheco en su balance de La Nación respecto al Festival Tintas Frescas<sup>3</sup>: "ha quedado claro, durante los días del Festival Tintas Frescas, que muchas de las obras programadas no han resultado referencias importantes para América Latina. No se hace aquí un juicio de

2 En palabras ya citadas de Dubatti.

3 Tintas Frescas es un programa de promoción y difusión de la dramaturgia contemporánea francesa en Latinoamérica que se implementó entre el 2000 y el 2004.

valor sobre los autores, de reconocida trayectoria y muy considerados en Francia. Simplemente, sus realidades y discursos nos tocan apenas. Nos muestran un aspecto de Europa, muy importante, claro, pero algo alejado de nuestra cotidianidad<sup>4</sup>. Y la posibilidad de que esto ocurra, que los directores más destacados de Latinoamérica se pongan al servicio de la dramaturgia francesa en este caso (que no es quizás el más conflictivo ya que los márgenes de creación no están sujetos a control), tiene lugar por que la lógica del mercado está inserta, forma parte, impregna la práctica, es lo que los artistas esperan que suceda por que es parte de esta nueva identidad que se configura.



Escena de "No mover"

Gonzalo Marull pone de manifiesto el conflicto que surge de este modo de operar: "Yo este año<sup>5</sup> viví dos experiencias muy fuertes en ese sentido: **Fahrenheit**, la inauguración del festival y lo de Paco (que tiene que ver con otra cosa). Y no sé si todo el dinero del mundo pudiera pagar lo horrible que es pasar por esas situaciones. Y no sé explicarlo bien por qué uno agarra esos trabajos. Pero viví cosas que me hicieron sentir que en vez de avanzar, estaba retrocediendo mal. Llega un punto en el que todo me parece lindo porque toqué un fondo. Cuando vienen amigos y ven ensayos me dicen "esto es un desastre. La historia no se entiende, los actores están mal" y yo lo estoy viendo bien. Y eso es para mí lo que más me duele de hacer este tipo de trabajos. En el medio del proceso me gustaría tener más bolas, tomar más decisiones (...) Estoy mareado, en la inauguración por ejemplo que estoy preparando ahora, hoy por ejemplo (a dos días del evento) se me ocurre algo. Un segundo de algo mío, personal, en cuarenta minutos de espectáculo. Pero se me ocurre un día antes y no lo puedo hacer. Mirá lo que te digo, se me ocurre

el primer segundo personal puro. Entonces me doy cuenta que más que ser un creativo soy un bombero. Pero en ningún momento tenés tiempo de pararte a pensar qué fuego estás apagando ni qué manguera estás usando".

Y aquí comienza el problema de qué se comprende por profesionalización. ¿Se invierte la lógica? Donde antes se leía "legitimar el propio trabajo a partir de la coherencia, continuidad y profundización del mismo", se comprende: "logro responder a las demandas del mercado y sobrevivo".

Gonzalo Marull: "Los trabajos a pedido los resuelvo con fórmulas (extraídas de técnicas de escritura –que conciernen principalmente al conflicto y los personajes–). Fórmulas probadas y que dan el resultado requerido pero no el que te colma de felicidad. (Ja)

El resultado requerido está relacionado directamente con el entretenimiento y por consiguiente al entendimiento total libre de interpretaciones. (Con aplauso sentido incluido)

Los trabajos a pedido no los siento parte de mi obra ni de mi poética (si es que tengo obra y

4 Nota periodística "Dos realidades distintas en un mismo escenario" de Carlos Pacheco publicada en La Nación, el martes 30 de noviembre de 2004, suplemento espectáculos.

5 Hace referencia al año 2005.



Escena de "Pelotero", de Gonzalo Marull

poética propias).

*Para no entrar en conflicto con tu empleador tenés que (debes) ser sumiso, no podés confrontar ideas, simplemente tenés que resolver. Ser una especie de marioneta que puede solucionar rápidamente lo que al empleador le llevaría años. Toda idea propia será censurada, toda idea del empleador re trabajada será aceptada"*

¿Dónde queda la mirada del artista entonces?, ¿quién elige hacia donde mirar?

La objetivación de la mirada del artista surge entonces como trabajo que responde a una demanda. Hay que tratar de cumplir de la mejor manera posible para que el año entrante haya otro pedido.

La estructuración del campo teatral independiente que comenzó como la autogestión de los grupos y elencos independientes, y con fuerza ante el surgimiento del Instituto Nacional del Teatro, hoy corre el riesgo de convertirse en un mercado ligado a la oferta y la demanda, que en vez de traer recursos hacia las intenciones creativas del artista, lo dejen al margen de su propia obra.

La pregunta es cómo repercuten estas estrategias – que responden a la necesidad de resistir en el campo teatral ante situaciones de adversidad económica – en el teatro que vemos. Gonzalo Marull opina al respecto: *"Estar en este trabajo donde se te paga un dinero y todo el tiempo en el trabajo pienso en ese dinero, en que esto traerá más de lo mismo (o sea más dinero) y que al final vas a estar más tranquilo para hacer lo tuyo. Pero vas evaluando y te das cuenta que el tiempo para hacer lo tuyo empieza a desaparecer"*.

#### II.4. CANON DE EFECTIVIDAD

Lo clónico / lo divertido / lo bien hecho

*"El concepto de lo nuevo no es falso, pero sí general e inespecífico, para la radicalidad de la ruptura de la tradición a la que debe referirse... lo nuevo no ofrece la posibilidad de distinguir entre la moda (cualquiera) y la innovación históricamente necesaria"* (Bürger 1974:123)

Fuera de las estructuras institucionales, existen otras estrategias ligadas también a los resultados. Guillermo Heras en una conferencia dictada en el II Congreso de Teatro Comparado dijo *"cuando los artistas comienzan a preocuparse por el público, yo empiezo a dudar"*. Y es que el público es una de las garantías que el teatro independiente profesional, necesita asegurarse. Hay ciertas "correcciones" políticas y estéticas que van a dar lugar a pensar que la obra será más efectiva si sigue ese camino.

Incluso si volvemos a pensar al artista fuera de las instituciones, enfrentado a su problema de trabajo, a sus intereses estéticos, también podemos ver claramente una preocupación por lograr cierta eficacia de la obra<sup>6</sup>. Entonces el paradigma contemporáneo de "la multiplicidad de posibilidades", de la libertad creativa, se ve reducido a la autoconciencia del artista, que

intenta dominar y reducir el riesgo de fracaso de la obra. Sería interesante también analizar qué se entiende por fracaso. En ese terreno las reglas del campo se combinan con las reglas del mercado. En relación al campo la legitimación es lo que se espera, la aceptación de los pares, las instituciones y los referentes; en relación al mercado, es la aceptación por parte del público, la posibilidad de girar con la obra, la cantidad de funciones, el recupero de la inversión, el apoyo conseguido y, por supuesto, la rentabilidad.

Pero antes de comenzar a hablar de esto es necesario diferenciar comunicabilidad de efectividad. Toda obra necesariamente busca estrategias para comunicar, pero estas estrategias tienen como objetivo hacer visibles más o menos evidente aquello que por un interés artístico se plantea en la obra. Diferente a esto son los caminos que se propone recorrer un artista no para lograr significar, sino para alcanzar eficacia. La intención rota el eje hacia donde se enfoca el interés: potenciar la obra y sus posibilidades de recepción y potenciar la obra para mejorar sus posibilidades en el mercado. En este último caso el mercado dice cómo actuar.

Llegar al público, ser comprendido, gustar, ser accesibles, tener cierta visibilidad es una preocupación muy cercana a una generación de jóvenes (surgidos a fines de los 90) que en base a un desparpajo nacido genuinamente fueron ganando espacios y poniendo ese mismo tono —que antes estaba al servicio de la crítica— ahora al servicio del humor (que garantiza la simpatía del público) y de las necesidades de quienes requieren el trabajo.

Para estos creadores las reglas para una obra efectiva en Córdoba podrían ser algunas de las siguientes:

– El ritmo como elemento que asegurarse la



Cipriano Arguello Pitt

atención del espectador. Si la obra por necesidad admite momentos densos, de poca acción o poca estridencia, inmediatamente debe sucederse una escena que eleve el ritmo de las acciones y los diálogos.

– La comprensibilidad de los contenidos ha tendido a disolver en algunos casos la frontera entre el teatro y la televisión. Se torna importante asegurar que no habrá un nivel de contenido complejo inaccesible que tilde la obra de hermética.

– La estructura aristotélica asegura también una narración que da continuidad de acción. En el caso que la obra abandona el verosímil, comienza a acercarse a la parodia como modo de sostener y acomodar el público a un código que justifica su extrañeza en su efecto gracioso.

– La duración suele extenderse entre 50 minutos y 1 hora, como modo de asegurarse que la obra acabe antes de comenzar a aburrir al público.

– La imagen es un elemento importante y, por consiguiente, los aspectos técnicos a tener muy en cuenta.

6 Este aspecto se desarrolla más ampliamente en “el problema del teatro y su público

– Generalmente las obras están dotadas de una estructura sencilla, sin demasiada complejidad, pero en el orden del discurso nutrido de guiños inteligentes que por lo general no agregan ni quitan demasiado a la historia. Este aspecto sacia la necesidad de intelectualidad de cierto público más adepto al teatro.

Sobre la fórmula para hacer efectiva una obra Gonzalo Marull plantea:

*“Estructura aristotélica*

*3 climax por obra*

*Un monólogo sentido*

*Un conflicto claro casi obvio.*

*Gags ubicados estratégicamente.*

*Música redundante con sentimientos expresados.*

*Mucho discurso explicativo.*

*(Si viviera en EEUU agregaría una gorda, un negro, un chino, un gato –o sea mujer hermosa–, un fisicudo; la muerte de la familia del héroe y su posterior venganza sanguinaria)”*

## **II.5. LA RELACIÓN CON INSTITUCIONES**

Si bien la efectividad de una obra en el mercado otorga cierta legitimidad dentro del campo teatral, el campo tiene sus propias reglas de juego. La palabra que define la efectividad dentro del campo es la “legitimación”, que plantea por excelencia la objetivación de la mirada de las instituciones legitimantes sobre la producción y trayectoria de los artistas. La legitimación plantea entonces un diálogo con lo institucional, un modo de subirse al engranaje planteado por las instituciones, y un ponerse a disposición de ser evaluado y posicionado en el campo por aquellos que promueven, evalúan y por último dictaminan la calidad de agente que le corresponde a cada quien. Este es el valor que tradicionalmente tuvieron en la cultura los meca-

nismos de legitimación. Sin embargo, a partir de haber ingresado a lo que Ignacio Lecowikz denomina la era de la fluidez, se produjeron cambios constitutivos en el rol que las instituciones ocupan dentro de los campos específicos, y sobre todo en el caso del campo artístico y específicamente del teatro cordobés. Así como las referencias en relación a la significación han caído y requieren que cada vez se instituya el lugar del otro, lo mismo ocurre cuando la producción artística y el artista dialogan con las instituciones. La institucionalización se ha reducido por el momento a las políticas culturales, y estas últimas atadas a la variabilidad de los gobernantes.

Entre los aspectos que suman importante influencia a la falta de valor instituyente de las instituciones culturales encontramos: la incorporación del estado al mercado como empresa, la escasa disponibilidad de recursos económico; la falta de criterio unificado a la hora de seleccionar jurados quienes son decisivos para decidir qué se premia y qué no, estableciendo criterios acordados por ellos y la institución patrocinante del premio; la dilación en el otorgamiento de los premios que generalmente no anteceden los estrenos de las obras, las cuales no cuentan con el aporte previsto para las producciones premiadas; la falta de espacios de divulgación que ratifiquen públicamente las premiaciones; la falta de incidencia social de los premios en la situación de los actores que son beneficiados por los mismos; la falta de incidencia en cuanto a posibilidades de comercialización del producto artístico y por consiguiente la falta de interés de muchos de los artistas más destacados en la participación de las instancias que proponen las instituciones.

Las instituciones encargadas de legitimar dentro del campo no tienen una mirada que unifique y oriente el modo en que “la otredad nos mira”,

no es posible configurarse en un “nosotros” bajo la mirada del otro, ya que la percepción es tan mutable como los miembros de esas instituciones: “sin la presencia del otro que lo esté pensando, uno pierde un pensamiento efectivo a partir del cual constituirse”<sup>7</sup>. Esta opacidad de la mirada del otro, se construye a partir de la falta de una médula espinal que oriente aquello sobre lo cual se posa la mirada, que constituya valores para el pensamiento artístico.

Cuando preguntamos a Cipriano Argüello Pitt sobre su relación con las instituciones y cuáles son las instancias que legitiman su trabajo nos dice:

“Ninguna. A esta altura ninguna. Pensaba yo que los festivales eran lugares de intercambio y de posibilidad de desarrollo para el futuro desarrollo profesional. Y mi experiencia es que estas participaciones no tienen incidencia por lo menos en ese sentido.

En cuanto a la crítica, es tan eventual su aparición, que la repercusión de eso dura dos o tres días como mucho. No es que no me importe, pero no es sustancial. Es más bien una sensación de fracaso. Me da la sensación de que no hay campo que sustente un desarrollo profesional. Todo lo que es legitimación es fuego de artificio. Lo único que siento que realmente tiene desarrollo en el tiempo es la legitimación en el campo docente. Lo demás es un posicionamiento virtual”.

En este contexto las instituciones en vez de instituir tienden en muchos casos a orientar su mirada hacia el mercado. Las acciones institucionales comienzan entonces a responder a sus leyes de oferta y de demanda. La inmediatez cobra relevancia y se disuelven los ámbitos que albergaban, institúan y legitimaban procesos. Los motivos que generan este fluir incontinente, tienen que ver con varias circunstancias: falta de políticas a largo plazo en relación a los agentes



Escena de “Pelotero”, de Gonzalo Marull

del campo, falta de criterios de legitimación, incoherencia en la distribución de recursos, falta de categorización diferencial, imposibilidad de transmitir al interior de las instituciones criterios anteriores o relaciones entabladas, etc.

Entonces las instituciones modifican sus modos y criterios de institucionalización sin poder dejar en claro las motivaciones, las líneas de continuidad, el diálogo con la herencia, la visión sobre lo nuevo, o la memoria de lo que se supone ya ha legitimado. Esta falta de pensamiento y de fundamentación en torno a la institucionalización, deriva en la muerte de la institución como portadora de capacidad instituyente. Lo que ocurre entonces es un fluir incontrolable de capitales simbólicos que difícilmente se consolidan por falta de coherencia, continuidad y por sobre todo, por que las instituciones no logran trasladar al entorno social aquella legitimación que creen tener capacidad para depositar en los artistas. La legitimación se estanca entonces en un circuito que no se retroalimenta y que por tanto no logra los efectos esperados.

<sup>7</sup> Ignacio Lewkowicz “Pensar sin Estado”. La subjetividad en la era de la fluidez. Pag.220.Ed. Pianos 2004.

# Conclusiones

Actualmente “la velocidad de las cosas”<sup>1</sup> es un valor que la modernidad ha incorporado fuertemente en el pensamiento y en los procedimientos. Esta velocidad también se traslada a condicionantes económicos. No se niega que hay diversidad en los procesos creativos, pero es importante reconocer las limitaciones en la indagación y el pensamiento que imponen ciertas dinámicas. La pregunta que implica es: ¿puede constituir pensamiento sobre el arte?, ¿o simplemente es oficio, un saber hacer? Si la respuesta es esta última, entonces el hacer se transforma en una fórmula efectiva. Si logro hacer cierta obra con cierto financiamiento, en cierta sala, con tales actores, sé que va a funcionar.

También están las modas, los lenguajes que se transforman en aseguradores de cierta estética que es foco de interés en el momento. Lo que Guillermo Heras llama teatro clónico “*plaga de depredadores y plagarios que abundan por todo el mundo, logrando depreciar rápidamente cualquier hallazgo de renovación en función de la rápida creación de una moda. Es la peste del “Teatro Clónico”* (Heras. 2004: 27) Estas modas accionan también en función de la efectividad sujeta a cierta aceptación de algunas estéticas.

La dinámica que multiplica el accionar en el campo teatral, no es solo diversidad, es la anulación de la distancia entre la obra pensada por el artista y la obra pensada por el mercado. Y en este sentido, el mercado impone reglas que superan los intereses del campo: efectividad, rapidez, espectacularidad, masividad, visibilidad, glamour, etc. Mientras que el campo debiera poner en juego fundamentalmente capitales simbólicos, el mercado pone en juego fundamentalmente capitales económicos. De esta manera, lo que importa en el mercado son las cantidades, no la trascendencia en tanto aporte significativo. O bien se entiende trascendencia en el sentido de repercusión y no de proyección, transmisión o proceso. La dependencia entonces de la cultura a la estructura material de la sociedad, vuelve a asimilarse de manera natural y orgánica en los modos de producción artística actuales. Y en estas condiciones la pobreza de recursos se transforma en dependencia.

Lo que diferencia estos dos polos (el material y el simbólico) es el punto de partida. La idea romántica de arte hace imposible pensar en la existencia de un interés previo a la creación. No es concebible el arte interesado. En el caso que esto fuera así se perdería el sentido de la trascendencia y por lo tanto se quebraría la idea romántica del arte. Al mismo tiempo Levinás plantea el diálogo como la posibilidad de trascender, el sujeto que transmite su subjetividad a otro. Es necesario pensar entonces en la situación en la que se inscribe el diálogo. Cristina Corea lo dice claramente: *"en las condiciones contemporáneas no hay lugares preestablecidos de interlocución. (...) Las referencias han caído, no hay código que estabilice las referencias de las palabras o de los discursos. Entonces el trabajo de la comunicación es de permanente construcción de las condiciones: es necesario instituir cada vez el lugar del otro, el lugar propio e instituir el código, las reglas según las cuales se van a organizar las significaciones. Y este trabajo obliga a pensar, ya que el que crea las condiciones se está constituyendo en las reglas de la situación. Esto es constituirse en una situación de diálogo"* (C. Corea. 2004: 54).

En tiempos de la fluidez, aunque el artista se desprenda del mercado como fin a conquistar, no puede separarse de ese mercado inmediato dentro del cual se lo sitúa en relación a otros actores que ocasionalmente accionan en el campo al mismo tiempo que él lo hace. Y la posición conseguida, quizás no provenga del valor específico del trabajo artístico que se inserta en un marco cultural y en determinado proceso, sino que resulta de las comparaciones devenidas de las luchas más o menos favorables que le tocan enfrentar signadas por un devenir que no eligió y por un diálogo que tuvo lugar en un lugar exterior al de la producción. De esta manera, la configuración de identidades, la apropiación de los valores simbólicos y hasta la producción de sentidos, se ven ligados a un todo inaprensible, que más que constituir reproduce asociaciones ligadas a la fluidez de los acontecimientos. Fluir en estos tiempos incluye mayor vértigo y variables más amplias, falta de consistencia. *"La imagen del cambio perpetuo es la imagen del medio fluido"* (I. Lewcowicz. 2004:160). Es claro que no hay



FOTOGRAFÍA: MAGDALENA VIGGIANI

#### NOTAS

1 Título del libro de Rodrigo Fresán.

criterios claros y continuos que enmarquen el hacer artístico de la época. Qué lo emergente constituye un lugar de interés en el campo cultural (y por qué razones), es un punto sobre el que cuesta ponerse de acuerdo, unificar criterios y disponer mecanismos de legitimación sobre ese hacer que más allá de su insipiente conlleva contundencia y relevancia para el campo. Se desvanece el lugar de lo dominante y comienza a producirse “el juego de las prácticas sin lugares”.

Hasta la década del 70, el campo teatral se dividía entre un adentro del campo y un afuera que no luchaba por ingresar sino que se constituía como oposición a ese sistema que funcionaba como canon. A partir de la reapertura democrática y con el advenimiento del imperio del mercado, la reducción de la intervención del Estado en la cultura, y la instauración de un modo de producción mixto, comienza a producirse una heterogeneidad en el campo teatral, donde es imposible establecer un ordenamiento de criterios, de razones que justifican el acontecer, de los poderes y los resultados de las luchas que se dirimen. Hoy el campo teatral entre otros vive “un devenir sin reglas”.

Córdoba en el 2006 ofrece un panorama un tanto despojado, mal-trecho, de grandes indefiniciones y rupturas. El teatro mantiene una reserva de deseos incumplidos y permanece, tratando de readaptarse a nuevas reglas que aún no son tan claras.

Ante esta situación es interesante pensar en la afirmación de Bourdieu que cuanto mayor sea la autonomía del campo de imponer sus propias reglas para evaluar sus propios productos, menos será la incidencia de factores externos de división como lo económico, el poder, o las posiciones políticas. Será entonces el desafío de los agentes del campo teatral, lograr esa autonomía fortaleciendo la identidad de la práctica.

# Bibliografía

**APEZTEGUÍA, María José**. 2000. "El teatro como intervención política y la búsqueda de un nuevo lenguaje teatral", ponencia para GETEA, UBA. Mimeo.

**BOURDIEU, Pierre**.

2003. "Creencia artística y bienes simbólicos". Aurelia Rivera Grupo Editorial Bs. As. Argentina.

1995. "Las Reglas del Arte". Editorial Anagrama. Barcelona. España..

**BÜRGER, Meter**. 1997, "Teoría de la Vanguardia" Editorial Península, Barcelona.

**CATALÁN, Alejandro**. 2004 "Encuesta" *Revista Funámbulos* N°22.

**CANAU Jöel**. 2001. "Memoria e Identidad" Serie Antropología Ediciones del Sol. Buenos Aires.

**CASULLO, Nicolás**. 1991 "El debate de la modernidad" compilación y prólogo de. Editorial Punto Sur. Bs. As. Arg.

**COREA, C. I. Lewcowicz**. 2004. "Pedagogía del aburrido". Paidós Educador. Bs. As. Argentina.

**DANTO, Arthur**. 1999. "El Arte después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia". Ed. Paidós. Barcelona. España.

**DE LEÓN, Marisa**. 2004. "Espectáculos escénicos. Producción y difusión". CONACULTA México.

**DUBATTI, Jorge**. 2004 *Una constante de teatro social en la posdictadura* en "Los jóvenes y la creación". Ed. Secretaría de Cultura de la Nación.

**DUBATTI, Jorge**. 2003. "El Teatro de Grupos, compañías y otras formaciones (1983-2002)" en *Micropoéticas II*. Edición del Centro Cultural de la Cooperación. Buenos Aires. Argentina.

**EAGLETON, Ferry**. 1991. "The 'diference' of post-modern feminism". College English.

**GRÜNER, Eduardo**. 2002. "EL fin de las pequeñas historias". Ed. Paidós. Buenos Aires. Argentina.

**HERAS, Guillermo**. 2004. "En la muerte de la oveja Dolly. Réquiem por los rescoldos de un teatro clónico" *Revista Palos y Piedras* N°2.

**KANT, E.**

1961. "Crítica del Juicio", Editorial Losada,  
1987. "Textos Estéticos", tr. Oyarzún, Pablo, Chile, Editorial Andrés Bello.

**LEWCOWICZ, Ignacio**. 2004. "Pensar sin estado. La subjetividad en la era de la fluidez". Paidós. Buenos Aires Argentina.

**LEWCOWICZ, Ignacio et al**. 2003. "Del fragmento a la situación". Editorial Altamira. Buenos Aires Argentina.

**MACCIONI, Laura.** 2000. *Políticas Culturales: el apoyo estatal al teatro durante la transición democrática en Córdoba* en "ESTUDIOS Nº 13". Centro de Estudios Avanzados U.N.C.

**MOTTO, Paola.** 2001. *El Caos como principio.* Entrevista a Paco Giménez. Revista "Funámbulos" marzo/abril de 2001.

**MUSITANO, Adriana y ZAGA Nora.** 2000. *La representación del espacio, los L.T.L y El Fin del Camino* en "ESTUDIOS Nº 13". Centro de Estudios Avanzados U.N.C.

**ORDAZ, Luis.** 2005. "Personalidades, personajes y temas del teatro argentino. Tomo2". Editorial Instituto Nacional del Teatro. Buenos Aires.

**PAVIS, Patrice.**

1990. "Diccionario del Teatro" Editorial Paidós, Barcelona, España.

1998. "El Análisis del Espectáculo" inédito.

**SONTAG, S.** 2005. "Contra la interpretación". Alfaguara. Bs. As. Argentina.

**STEINER, George.** 2004. "Lecciones de los maestros". Fondo de Cultura Económica. México.

**VATTIMO, Gianni.** 1986 "El Fin de la Modernidad". Ed. Gedisa. Barcelona. España.

**WILLIAMS, Raymond.** 2000. "Marxismo y Literatura". Península/Biblos. Barcelona.



