

Hacer de la necesidad virtud Ser teatrista independiente como modo de legitimación

*Mariana del Mármol**

Resumen

En este artículo presentaré las principales características del teatro independiente en la ciudad de La Plata (Argentina) como un modo de producción al que se enlaza un ideal de búsqueda estética, revisaré los orígenes históricos de esta categoría en el ámbito del teatro argentino y mencionaré algunos de los argumentos con los que ha sido discutida y cuestionada desde diferentes sectores. Finalmente, indagaré los posibles motivos de su persistencia y de la amplia identificación de los teatristas platenses con la misma, proponiendo que la adscripción a “lo independiente” funciona, en gran medida, como un modo de legitimación.

Palabras clave: Teatro; Arte Independiente; Legitimación

* Licenciada en Antropología por la Universidad Nacional de La Plata, Doctora de la Universidad de Buenos Aires y becaria posdoctoral del CONICET. Integra el Grupo de Estudio sobre Cuerpo (IdHICS, FaHCE, UNLP/CONICET), desde donde participa en investigaciones acerca de la corporalidad en las artes escénicas y performáticas, generando espacios de articulación entre el arte, las ciencias sociales y la filosofía. E-mail: marianadelmarmol@gmail.com

Make virtue from necessity Being independant theater player as a way of legitimation

Faça a virtude da necessidade Ser um jogador de teatro independente como forma de legitimação

Abstract

In this article I will present the main characteristics of the independent theater in the city of La Plata (Argentina) as a production mode linked to an ideal of aesthetic search, I will review the historical origins of this category in the field of argentinian theater and I will mention some of the arguments with which it has been discussed and questioned from different sectors. Finally, I will look into the possible reasons for its persistence and the broad identification of La Plata theater players with this category, proposing that the assignment to “the independent” works, to a large extent, as a way of legitimization.

Keywords: Theater; Independent Art; Legitimation

Resumo

Neste artigo, apresentarei as principais características do teatro independente na cidade de La Plata (Argentina) como um modo de produção ao qual um ideal de pesquisa estética está vinculado, analisarei as origens históricas desta categoria no campo do teatro argentino e mencionarei alguns dos argumentos com os quais foi discutido e questionado de diferentes setores. Finalmente, investigaremos as possíveis razões para a sua persistência e a ampla identificação dos teatrístas platenses com o mesmo, propondo que a atribuição ao “independente” funcione, em grande medida, como uma forma de legitimação.

Palavras chave: Teatro; Arte independente; Legitimação

Introducción

Es sábado a la mañana y está soleado, mientras ordeno un poco mi casa pongo la radio de fondo, hay un programa sobre teatro y está de invitada Alicia, una actriz, directora y docente platense a quien conozco bastante ya que fue profesora mía hace varios años. Está junto a Nahuel, uno de sus estudiantes del último año de la tecnicatura de actuación de la Escuela de Teatro de la ciudad de La Plata hablando sobre “La Traición de Rita Hayworth” obra que montaron a modo de trabajo final de la carrera y que estrenarán la semana siguiente. La Escuela de Teatro a la que ambos pertenecen es una institución estatal y, en este sentido, la producción teatral que desde ella se realiza no podría considerarse “independiente”, sin embargo, hablando de la experiencia de acompañar a los alumnos en estas producciones Alicia dice lo siguiente:

Yo soy muy del teatro independiente así que [aunque la obra se haga en la Escuela] sigo armando la función, llevando en la camioneta, cargada con bártulos, acomodando las sillas de la sala, sigo como en esa situación, ¿no? Y me parece que tiene que ver con esa vocación primaria en la que yo ejercía eso y me sigo haciendo cargo de eso, ¿no? De todo el hecho... no sé, no me puedo escindir del trabajo del armado total de la cuestión.

Fragmento de entrevista a Alicia Durán_ en el programa radial Más Menos Otra Cosa, Radio Lumpen, noviembre de 2013.

Considero que en este episodio se ponen de manifiesto dos cuestiones que pude observar en reiteradas ocasiones a lo largo del trabajo de campo etnográfico que realicé entre los años 2011 y 2015¹ en el ámbito del teatro platense y a las que haré referencia en este trabajo: en primer lugar, que aún cuando lo independiente se define en función de su exterioridad respecto de los ámbitos oficial y comercial, establece con ellos relaciones complejas que implican numerosos vínculos y transacciones; en segundo lugar (y en íntima vinculación con el punto anterior), que aún cuando trabajan en ámbitos estatales e incluso quienes son señalados por sus colegas por apostar a estéticas o llevar adelante estrategias afines a

lo comercial, todos los teatrístas platenses afirman sentirse parte del teatro independiente.

En las páginas que siguen presentaré las principales características del “lo independiente” como modo de producción que se enlaza a un ideal de búsqueda estética, revisaré los orígenes históricos de esta categoría en el ámbito del teatro argentino y mencionaré algunos de los argumentos con los que ha sido discutida y cuestionada desde diferentes sectores. Finalmente, indagaré los posibles motivos de su persistencia y de la amplia identificación de los teatrístas platenses con la misma, proponiendo que la adscripción a “lo independiente” funciona, en gran medida, como un modo de legitimación.

Lo independiente como modo de producción, búsqueda estética y adscripción identitaria

Una de las principales características del teatro independiente tiene que ver con sus modos de producción. A diferencia de lo que sucede en otros ámbitos de producción teatral, en los que la división de roles generalmente es clara y definida y cada persona es convocada y contratada para realizar una tarea específica, la producción en el ámbito del teatro independiente suele implicar –tal como refiere Alicia en el fragmento citado– la necesidad de que los artistas se hagan cargo de la totalidad de tareas necesarias para llevar a cabo el hecho artístico, incluyendo actividades que en otros ámbitos probablemente estarían a cargo de otras personas especializadas o dedicadas exclusivamente a aquellas. Si bien esta forma de trabajo responde generalmente a una necesidad surgida de la inexistencia de una estructura institucional o de medios económicos que permitan delegar estas tareas, constituye, al mismo tiempo, un modo de hacer las cosas que caracteriza y distingue la actividad teatral independiente y que tiene un impacto en el resultado de lo que se produce. De manera que si bien son frecuentes las referencias a las limitaciones que genera la escasez de dinero que caracteriza al ámbito independiente, quienes como Alicia, se han formado como teatrístas en este contexto suelen replicar los modos de producción característicos del mismo aún cuando trabajan en otros ámbitos; prefiriendo formas de organización que les permitan elegir con quiénes trabajar

y decidir acerca de la totalidad de lo que se está produciendo, y rechazar las estructuras menos flexibles y más diversificadas con las que se encuentran cuando participan en los ámbitos oficial y comercial.

Esta preferencia por los modos de producción “a la independiente” suele estar ligada, según afirman quienes se adscriben a esta categoría, a la búsqueda de una orientación estética ligada a la experimentación y a la construcción de un lenguaje original y propio que pretende eludir la repetición de formatos ya consagrados o establecidos con los que asocian el tipo de producciones que se realizan desde los ámbitos oficial y comercial. Esta orientación estética, que no es en modo alguno homogénea dentro del amplio conjunto que se engloba bajo la categoría de teatro independiente en la ciudad de La Plata, conlleva una alta valoración de los procesos creativos a los que se les reconoce la necesidad de tiempos prolongados de exploración y maduración, que muchas veces son difíciles de compatibilizar con los tiempos impuestos ya sea desde las agendas oficiales como desde los circuitos comerciales.

En función de estos ideales estéticos y de los modos de producción por medio de los cuales se los persigue, la mayoría de los teatristas platenses se reconocen a sí mismos como hacedores del teatro independiente, ubicando este tipo de teatro en las antípodas del teatro comercial y distinguiéndolo del teatro oficial. Esta adscripción identitaria se da más allá de que varios de estos mismos teatristas trabajen en instituciones oficiales (tal como la Escuela de Teatro o algunos teatros estatales que ofrecen contrataciones temporales) e incluso cuando la gran mayoría de ellos desearía obtener de sus obras una ganancia económica mayor. De modo que –tal como mencioné anteriormente y se pone de manifiesto en el fragmento de la entrevista radial citado– los límites entre lo independiente, lo oficial y lo comercial son, en cierto modo, imprecisos, y entre estos ámbitos existen numerosas transacciones, vínculos e intercambios.

De dónde viene esto de “lo independiente”

Diversos investigadores (Marial, 1955; Ordaz, 1957; Pelle-
tieri, 2006 y en Ciurans, 2004; Dubatti, 2012; Mauro, 2011,

2015; Fukelman, 2013) acuerdan en situar los inicios del teatro independiente en Argentina en el año 1930, a partir de la fundación del Teatro del Pueblo de Leónidas Barletta.

Según Jorge Dubatti, esta nueva forma de producción ética y artística, que luego se expandirá por nuestro país y el resto de Latinoamérica, emerge por oposición a

tres grandes enemigos: el actor cabeza de compañía, el empresario comercial, el Estado (...) introduciendo un nuevo concepto de actor (...) y valorando el grupo como espacio de construcción de una nueva subjetividad, de roles rotativos y decisiones colectivas surgidas de la discusión y la aprobación general de los miembros del grupo (...). Diseñaron una forma de hacer teatro sin necesidad de dinero, haciendo de necesidad virtud, potenciando la riqueza de la pobreza y optimizando los escasos recursos al extremo.” (2012 p. 82).

Esta síntesis coincide con las opiniones de los otros investigadores que hemos consultado, quienes presentan este proyecto haciendo énfasis ya sea en su intención de oponerse al teatro comercial, ya sea en su intención de liberarse de cualquier tipo de condicionamiento por parte del Estado.

Siguiendo a este conjunto de autores –que se han dedicado al estudio del teatro independiente argentino fundamentalmente a partir del caso porteño–, en mi tesis doctoral (del Mármol, 2016) he presentado las características y postulados ideológicos del teatro independiente de los años `30 y `40 así como las discusiones y cambios que marcaron su desarrollo durante las dos décadas posteriores. A partir de la revisión bibliográfica y a la luz de mi trabajo etnográfico, realizado en el contexto platense en los últimos años, resumí las características definitorias del teatro independiente en una serie de puntos, entendiendo que los mismos permiten visualizar a un tiempo ciertas continuidades respecto del proyecto original así como las principales discusiones y desplazamientos que dan forma al fenómeno actual:

Independencia respecto del Estado: una independencia que apunta sobre todo al hecho de que el Estado no con-

dición ni los repertorios ni los modos de producción. En la actualidad, esta dimensión se pone de manifiesto sobre todo, en la comparación que muchos teatristas realizan entre la libertad en los tiempos y formas de organización que les permite el modo de producción independiente, respecto de aquellos que se ponen en juego en los teatros oficiales (en La Plata, por ejemplo, al trabajar mediante un contrato en la Comedia de la Provincia de Buenos Aires). Existen, no obstante numerosas críticas y reparos respecto de este punto que llevan a que, más que una independencia absoluta -que se considera imposible y poco deseable- se establezcan relaciones más complejas de tensión y demanda que apuntan a buscar el mayor apoyo (por medio de subsidios e infraestructura) con el menor grado de condicionamiento posible.

Rechazo por la lógica que orienta las búsquedas del teatro comercial: un rechazo que va desde la postura extrema de Leónidas Barletta de oponerse a que los actores reciban cualquier tipo de retribución económica por su tarea, hasta posturas más moderadas que, reconociendo como deseable la obtención de dinero a modo de remuneración por el trabajo e incluso como válida la aspiración a que las obras producidas de modo independiente se conviertan en un éxito comercial, ponen el énfasis en evitar que estos deseos se antepongan a los objetivos artísticos, que reconocen como primordiales en el tipo de teatro en el que buscan desarrollarse.

Debate sobre la profesionalización, un punto que (en íntima vinculación con el anterior, dado que uno de los motivos por los cuales Barletta se oponía a la profesionalización de los actores era el objetivo de alejarlos del divismo propio de los actores del circuito comercial) se fue modificando y flexibilizando en las generaciones posteriores, abarcando al menos dos cuestiones: la relativa a la importancia otorgada a la formación técnica de los actores y la mencionada discusión acerca de si estos deben o no recibir una remuneración a cambio de su labor.

Compromiso con la función educativa y política del teatro, ligado al objetivo de educar el gusto del público ofreciéndole un teatro de arte que pueda ser apreciado como portador de un valor superior al del teatro comercial al

que gran parte de éste se encontraría acostumbrado y a la ideología de los sectores intelectuales de izquierda que dieron origen a este proyecto teatral.

La esperanza acerca de la potencialidad del teatro como transformador social y la responsabilidad de transmitir un mensaje claro.

El desarrollo de un teatro de grupos -con roles muchas veces rotativos o intercambiables- que poseen y despliegan la capacidad de resolver, a su interior, la totalidad de las actividades y tareas necesarias para la consecución del hecho teatral, incluyendo dentro de estas tanto las tareas más específicamente artísticas -tales como la dirección, actuación, elaboración de la dramaturgia, escenografía, vestuario, sonido, iluminación, etc.- como las que respectan a cuestiones vinculadas al mantenimiento, organización y gestión, y abarcando no sólo el ejercicio de estas tareas sino también la formación y entrenamiento de los miembros del grupo para la realización de las mismas.

Considero que es en esta serie de puntos donde se encuentra la clave para comprender los posibles motivos de la persistencia en la ciudad de La Plata de la denominación "teatro independiente" a los que me referiré más adelante así como los modos en los que la adscripción a la misma funciona como un modo de legitimación. Antes de eso, en el siguiente apartado, repasaré los principales argumentos que dan cuenta de su problemática.

Una categoría problemática

Más allá de la persistencia de su uso, la categoría "independiente" para el caso del arte viene siendo discutida y cuestionada desde diferentes sectores.

Quienes han revisado esta categoría a partir de estudios socio-antropológicos sobre diferentes prácticas y contextos vinculados a las artes vieron necesario, en muchos casos, reemplazarla o complementarla con otras que les permitieran describir y analizar los escenarios estudiados de manera más precisa. De este modo, la categoría independiente suele ser utilizada en compañía de otras, tales como "universitario" (Kruse, 1993) "alternativo" (Kru-

se, 1993; Vilar, 2003), “paralelo”, “marginal” (Vilar, 2003) o “emergente” (Vilar, 2003; Woodside Woods, Jiménez López y Urteaga Castro Pozo, 2011; Boix, 2013).

Al mismo tiempo, muchos de los cuestionamientos que han llevado a los investigadores provenientes de las ciencias sociales a relativizar el valor de la noción “independiente” como categoría descriptiva o demarcativa de las prácticas artísticas que se encontraban indagando, se ponen en juego también entre los mismos artistas quienes, aún cuando en muchos casos continúan usando esta categoría, la relativizan diciendo que en verdad “independientes no somos de nada”.

En el caso específico del teatro, la precaución más importante desde el ámbito académico es erigida por Osvaldo Pelletieri (y continuada por otros investigadores de su equipo) quién entiende que la denominación “teatro independiente” debe restringirse al fenómeno que existió entre los años 1930 y 1969, luego de lo cual habría desaparecido como sistema, aún cuando sus estéticas y sus principios se mantuvieron vigentes influenciando a muchos teatristas de las generaciones posteriores (Pelletieri, 2006: 9).

Desde el ámbito de la práctica teatral, es frecuente escuchar o leer opiniones que relativizan la validez o la vigencia de esta categoría en la actualidad. Estas opiniones se fundan, generalmente, en el hecho de que la producción teatral requiere siempre algún tipo de financiamiento, ya sea que este se busque por medio de subsidios otorgados por entidades del Estado o por medio de la venta de funciones, la taquilla o el auspicio de empresas o entidades comerciales, de modo tal que la posibilidad de producir siempre estaría atravesada por algún tipo de dependencia.

Otro de los argumentos con los que se pone en dudas el sentido de la categoría “teatro independiente” en tanto demarcadora respecto de otros tipos de teatro, se ancla en el carácter difuso de las líneas que dividirían este tipo de teatro del teatro comercial. Este tipo de argumentos suelen basarse en cuestiones tales como el valor de las entradas, el tamaño de las salas o los modos de produc-

ción, señalando que entre un emprendimiento pequeño en el circuito comercial y las producciones de teatristas consagrados como los porteños Ricardo Bartis, Guillermo Cacace o Claudio Tolcachir (habitualmente asociados al teatro alternativo, independiente u *off*) no habría mayores diferencias².

Por último, hay quienes observan que aquello que suele denominarse “teatro independiente” engloba en la actualidad una diversidad tan grande en lo que respecta a búsquedas estéticas, objetivos políticos y estándares de producción que la categoría ha perdido su función demarcativa y en consecuencia tiene poco sentido continuar utilizándola.

Sin embargo, más allá de estos reparos y advertencias, la denominación “teatro independiente” tiene en la ciudad de La Plata una vigencia notable. De modo tal que, aunque es frecuente que las discusiones antes mencionadas sean replicadas y profundizadas por varios teatristas platenses, “lo independiente” continúa funcionando como categoría demarcativa de un modo mucho más persistente de lo que ocurre en otras ciudades³ o en otras disciplinas, en tanto condensa una multiplicidad de sentidos que en otros casos se reparten en términos diferenciados⁴ (del Mármol, Magri y Sáez, 2016).

Así, a pesar de los cuestionamientos basados en las múltiples determinaciones y dependencias que se reconocen en los procesos de producción, así como aquellos que se apoyan en la profunda heterogeneidad que atraviesa al conjunto que se adscribe a esta modalidad teatral; en lo que respecta a la mayoría de los hacedores del teatro platense, la denominación “independiente” no es descartada ni reemplazada, sino que sigue siendo utilizada en tanto categoría que permite conformar un nosotros inclusivo que incorpora prácticamente la totalidad de la producción local.

Aunque comprendo y comparto muchos de los motivos en base a los cuales se argumenta la problematización del calificativo “independiente” como demarcador y descriptor de la producción artística, creo que su persistencia en el teatro platense constituye un dato que

no debería ser ignorado, y que indagar en los posibles motivos de tal persistencia puede resultar productivo para la observación de aspectos y particularidades de la producción teatral local que contribuyan a visibilizar no sólo las regularidades sino también las heterogeneidades presentes en los modos de producción teatral y artística de nuestra región.

La persistencia de “lo independiente” y su valor como vía de legitimación

¿Por qué tantos teatrístas platenses siguen llamándose independientes aún cuándo saben que “independientes no somos de nada”? ¿Por qué han elegido ese adjetivo para nombrar diversos grupos de difusión de sus actividades y reclamo por sus derechos en los últimos años? ¿Por qué continúan eligiendo ese modo para presentarse a sí mismos y nombrar cotidianamente lo que hacen, incluso cuando parte de su actividad está en relación con ámbitos institucionales como la escuela o los teatros estatales o cuando consideran central que el público pague una entrada para ver sus obras? ¿Cuáles son los motivos para que, a pesar de las críticas o cuestionamientos a esta categoría, la porción más visible y activa del teatro platense defina su quehacer en términos de “teatro independiente”?

Para abordar estas cuestiones y ensayar posibles respuestas a estos interrogantes volveremos a aquellas características que enumeramos anteriormente, las cuales conectan el teatro independiente actual con los principales lineamientos del proyecto que dio origen a esta denominación, atendiendo a ciertas características de la ciudad de La Plata que harían de ella un terreno fértil para el arraigamiento y desarrollo de este tipo de teatro.

Los primeros dos puntos (la independencia respecto del Estado y el rechazo por las lógicas que orientan el teatro comercial) coinciden con la caracterización del teatro independiente como un “tercer sector” o circuito alternativo respecto del teatro oficial tanto como del comercial. En relación con estos puntos, creo que la relevancia que adquirió (y mantiene) en la ciudad de La Plata el modo de producción “independiente” puede estar sostenida

por el hecho de que en esta ciudad los circuitos “oficial” y “comercial” son (en lo que a producción y gestión respecta) prácticamente inexistentes.

En la ciudad de La Plata, no existe actualmente⁵ la posibilidad trabajar como elenco estable en un teatro estatal. Si bien estos teatros existen en la ciudad, suelen ofrecer modos de trabajo por proyecto que implican contrataciones por períodos de tiempo acotados o bien la puesta a disposición de espacios e infraestructura para el desarrollo de obras que, en el resto de los aspectos, se producen a la manera “independiente”. No obstante, existe en muchos platenses un fuerte imaginario (proveniente de experiencias ocasionales en la Comedia de la Provincia de Buenos Aires o en algún teatro estatal de la ciudad de Buenos Aires) acerca de los modos de trabajo del teatro oficial como modos demasiado rígidos o estructurados, que restringen (por los tiempos, las temáticas o los roles que imponen) la “libertad creativa” que permite “lo independiente”.

Por otro lado, no existe en La Plata un circuito comercial de producción de obras cuyo éxito comercial sea comparable (ni siquiera en menor escala) al de la calle Corrientes en la ciudad de Buenos Aires o al fenómeno teatral que se despliega durante las temporadas vacacionales en Mar del Plata y Carlos Paz. Sí existen algunas obras o espectáculos que se producen con fines comerciales o que reproducen estéticas o emplean textos provenientes o afines al teatro comercial, sin embargo, en lo que respecta a los modos de organización, la gestión de los recursos, el público convocado y las ganancias obtenidas la producción de estas obras se encuadra en el espectro de “lo independiente” y es, con este sector, con el que se identifican los teatrístas que las realizan⁶.

Esta ausencia de un circuito comercial y de un teatro oficial que funcionen como espacios de inserción estables en torno a los cuales construir una identidad profesional duradera y de los cuales obtener medios de vida estables hace del teatro independiente, el único modo de producir de manera continua y en función del cual constituir una identidad como teatrístas. Al mismo tiempo, la carencia de los medios de legitimación que la pertenencia

a estos ámbitos podría brindar (entendiendo que tanto ser parte de un plantel estable como obtener un éxito a nivel público y visibilidad son dos formas de legitimar el valor de la tarea realizada) el apelar al prestigio histórico del teatro independiente puede ser entendido como un modo de legitimar la propia tarea, posibilitando la construcción de una identidad profesional que permita distanciar el tipo de teatro realizado de motes poco deseados como “teatro vocacional” o “*amateur*”⁷.

En relación a los puntos cuarto y quinto de la enumeración realizada anteriormente (el compromiso con la función educativa y política del teatro y la esperanza acerca de la potencialidad del teatro como transformador social) cobran especial relevancia las características de la ciudad de La Plata en tanto ciudad universitaria con una importante historia ligada a la intelectualidad y la militancia artístico-política.

En sus inicios, el teatro independiente fue un proyecto surgido de sectores intelectuales de izquierda que se propuso, entre sus objetivos centrales, enfatizar la función didáctico-política del teatro. Si revisamos los procesos de construcción del teatro platense, encontramos que desde sus orígenes el desarrollo del un campo teatral local se encuadró dentro de búsquedas afines a este proyecto.

Según Gustavo Rádice y Natalia Di Sarli (2010), durante las primeras décadas luego de su fundación, el campo teatral platense aún no se había consolidado y se mantenía dependiente de la actividad teatral porteña. Recién en el período abarcado entre los años 1900-1930 comienza a gestarse, según estos investigadores, una actividad local con espacios y características propias. Dentro de las instituciones que emergen en este período destaca la conformación del grupo teatral Renovación, un grupo originalmente conformado por estudiantes universitarios que, el año 1933, cambia su nombre por el de Teatro del Pueblo y adecua sus objetivos a los del proyecto iniciado en Buenos Aires por el teatro de Barletta reorientando sus búsquedas de la aspiración hacia un teatro de arte a una mayor preocupación por los objetivos sociales y políticos del teatro.

Paralelamente, el desarrollo de La Plata como una “ciudad joven” (Vicentini, 2010) con un gran movimiento ligado a la Universidad así como a las instituciones de Educación Artística creadas hacia mediados del siglo XX fue dando lugar a una gran variedad agrupaciones y proyectos en los que la intelectualidad, la bohemia, el arte y la discusión política se combinaban en distintas medidas. Así, la ciudad se convirtió en un terreno fértil para el surgimiento y crecimiento de diversas búsquedas que vieron en el arte una vía de resistencia y transformación social.

A lo largo del tiempo, los modos de conjugar búsquedas artísticas y objetivos políticos fue cambiando y actualmente adopta modos diversos y heterogéneos que incluyen desde la tematización de problemáticas explícitamente políticas en las obras y producciones hasta búsquedas que se oponen al arte “mensajista” y piensan que cualquier tipo de arte es disruptor por definición. Sin embargo, más allá de esta heterogeneidad, las discusiones acerca de la función social de la propia práctica y la necesidad de reivindicar su valor y defender los espacios destinados a la misma suelen atravesar ampliamente la producción artística platense.

Finalmente, como mencionamos en el último punto de la enumeración anterior, una de las principales características del teatro independiente radica en la centralidad que adquiere el trabajo grupal en este modo de producción. A diferencia de los que sucede en los ámbitos oficial y comercial, en los que la división de roles suele ser clara y definida, la producción en el ámbito del teatro independiente suele implicar la necesidad de que los artistas (ya no como individuos sino, generalmente, en tanto grupos) se hagan cargo de la totalidad de tareas necesarias para llevar a cabo el hecho artístico, incluyendo actividades que, en otros ámbitos probablemente estarían a cargo de otras personas especializadas o dedicadas exclusivamente a aquellas. De este modo, no sólo los roles de director, dramaturgo y actor funcionan en ciertos casos de manera móvil e intercambiable sino que, además, quienes cumplen uno o varios de estos roles suelen también hacerse cargo de otras tareas entre las cuales cobran fundamental importancia las ligadas a la difusión de los espectáculos y actividades, la búsqueda

da de subsidios y apoyos y el mantenimiento de las salas y espacios, entre otros.

Al mismo tiempo, la necesidad de compensar estratégicamente la falta de ciertos recursos activa importantes redes de reciprocidad e intercambio entre grupos. Estas redes garantizan cuestiones tan variadas como el préstamo de equipamiento, apoyo en la difusión de las actividades y espectáculos, ayuda en la resolución de tareas por medio de la colaboración de miembros especializados de un grupo para con otro, opinión crítica acerca de los proyectos, procesos o producciones, entre muchas otras.

Si bien esta forma de trabajo responde a una necesidad surgida de la inexistencia de una estructura institucional o de medios que permitan delegar estas tareas constituye, al mismo tiempo, un modo de hacer las cosas que caracteriza y distingue la actividad teatral independiente de una manera tan sustancial que la incorporación de las disposiciones afectivas y los modos de relación que sostienen esta forma de trabajo puede rastrearse desde las etapas iniciales de la formación de actores y actrices. Así, hemos observado (del Mármol, 2015 y 2016) que los vínculos afectivos y las formas de grupalidad que se gestan durante las etapas de aprendizaje y entrenamiento para la actuación resultan sustanciales para la temprana participación de los teatristas en formación en actividades colaborativas ligadas a la producción y gestión, constituyendo importantes bases para conformación de las redes de intercambio y reciprocidad que sostienen gran parte del quehacer teatral independiente de la ciudad de La Plata.

Esto da lugar a que el teatro platense pueda ser pensado como un teatro de grupos. No me refiero a que se trate de un teatro exclusivamente producido por grupos estables, sino a que la unidad básica para comprender la dinámica del campo en sus múltiples dimensiones (aprendizaje, entrenamiento, creación, producción y gestión) pareciera ser el grupo más que el individuo. Este aspecto se vincula con varios de los puntos mencionados en las páginas anteriores.

La imposibilidad de trabajar de manera estable en el teatro oficial y la inexistencia de un circuito de teatro comer-

cial en la ciudad hacen que reunirse con otros sea la única manera de producir. Así, a diferencia de lo que ocurre en el teatro porteño, en el que el horizonte del teatro comercial y la televisión promueven en algunos actores el desarrollo de una carrera y un perfil que apuntan a que puedan ser convocados individualmente a trabajar en estos ámbitos, la ausencia de estos horizontes laborales en el universo teatral platense genera unas condiciones en las que el trabajo cooperativo y la autogestión constituyen los únicos canales desde los cuales se hace posible emprender una carrera artística. De modo que, lejos de desarticularse en función del desarrollo de perfiles profesionales individuales, los vínculos establecidos durante las etapas de formación se fortalecen y los grupos se constituyen en importantes espacios de formación y producción.

En algunos casos, incluso, la pertenencia a un grupo se vuelve un importante anclaje identitario y formar o haber formado parte de determinados grupos (especialmente aquellos que tuvieron estabilidad en el tiempo y adquirieron, por medio de su producción, popularidad en la ciudad) se vuelve un modo importante de legitimación, funcionando como antecedente que respalda la trayectoria personal en la práctica teatral.

Por último, la centralidad de la grupalidad como modo de trabajo, la producción colectiva y la autogestión lograda por estas vías son entendidas como un modo de resistencia al individualismo, a la desinversión y desvalorización del arte y la cultura y como, por lo tanto, una apuesta política.

De este modo, las características de La Plata en tanto ciudad intermedia, que carece tanto de un teatro oficial que contenga de manera estable a un número significativo de teatristas como de un circuito de teatro comercial propio, pero que cuenta con una importante tradición de producción cultural desarrollada en los márgenes de estos canales, la han convertido en un terreno sumamente fértil para que los ideales y lineamientos del proyecto teatral independiente crezcan y se desarrollen.

Esto no implica, en modo alguno, que dentro del conjunto que se autodenomina teatro independiente no

existan grietas y heterogeneidades. Por el contrario, justamente por ser una categoría utilizada de modo tan generalizado, incluye en su interior una gran diversidad⁸, la cual no es ignorada ni carece de problematización para los teatristas platenses. Sin embargo, la categoría subsiste y renueva su vigencia a través del tiempo.

La existencia de lo independiente en el arte en general y del teatro independiente en particular como modos, no solamente legítimos, sino valorados y reconocidos de producir arte, permiten a una gran cantidad de platenses encuadrar su quehacer en términos profesionales permitiéndoles la legitimación que, en otros ámbitos, sólo se lograría mediante un sueldo o un puesto laboral estable, o por medio de la visibilidad y el reconocimiento masivo que brinda la participación en un éxito comercial. Esto contribuye a que, aún cuando una gran proporción de artistas platenses parece ser consciente de que la vía independiente constituye la única manera de producir (al menos con los tiempos y del modo en que se produce en nuestra ciudad), para muchos de estos artistas “lo independiente” funciona como un importante espacio de pertenencia y construcción identitaria y el modo de producción independiente como una elección que se defiende y que brinda un valor agregado a aquello que se hace.

Palabras finales

A lo largo de estas páginas he intentado dar cuenta de la complejidad de una categoría que, aún siendo portadora de importantes contradicciones que han estimulado tanto a investigadores sobre el arte como a muchos artistas a proponer el abandono de su uso, mantiene dentro del campo del teatro platense⁹ una vigencia notable.

He propuesto que esta vigencia puede explicarse en relación a ciertas características de la ciudad de La Plata que la convirtieron en un terreno fértil para el arraigamiento y desarrollo de los lineamientos del proyecto teatral independiente surgido en Argentina en los años `30. Especialmente aquellos que proponían un teatro de grupos, comprometido con la función política y educativa del arte y que erigía como valor (y no como carencia)

el hecho de desarrollarse al margen del apoyo directo del Estado y de los empresarios teatrales.

Finalmente, he argumentado que estas características hacen de “lo independiente” una vía de legitimación privilegiada que permite a una gran cantidad de platenses encuadrar su quehacer en términos profesionales permitiéndoles un reconocimiento que de otro modo sólo sería posible mediante un sueldo o puesto laboral estable o por medio de la visibilidad que da acceso a un público masivo, objetivos casi imposibles de lograr en el contexto teatral de la ciudad de La Plata.

Así, “lo independiente” cobra valor, no por la fidelidad de este modo de producción respecto del significado de la palabra que lo denomina (los mismos teatristas reconocen las múltiples dependencias a las cuales se ve sometido su quehacer) ni por su posibilidad de demarcar claramente su ajenidad respecto de los circuitos oficial y comercial (ya hemos visto que las líneas divisorias entre los mismos son por lo menos confusas), ni por permitir dar cuenta de un estilo teatral más o menos homogéneo (hemos mencionado también que engloba una enorme diversidad tanto en lo que refiere a búsquedas estéticas como a objetivos políticos y estándares de producción).

“Lo independiente” cobra valor en gran medida por su capacidad de funcionar como espacio de pertenencia y construcción identitaria para un gran número de teatristas que encuentran allí la posibilidad de dar sentido, valor y legitimidad a las condiciones de su producción, inscribiendo su quehacer en una tradición ampliamente reconocida en la historia del teatro argentino y en un conjunto que, a pesar de sus heterogeneidades, atraviesa todo el campo artístico local.

Notas

1 Los materiales en los cuales se basa el presente artículo provienen del trabajo de campo etnográfico que realicé en el circuito teatral independiente de la ciudad de La Plata para la elaboración de mi tesis de doctorado (del Mármol, 2016) la cual presenta un análisis socioantropológico de la formación de actores y actrices en dicho circuito.

2 Puede ser útil destacar que, este punto en particular, pareciera tomar como referencia el teatro porteño ya que, tal como se explicará más adelante, en La Plata no existe un circuito comercial de producción pro-

pia y, como puede observarse, los referentes del teatro independiente/off/alternativo que se mencionan son teatristas porteños.

3 Como por ejemplo, la ciudad de Buenos Aires, donde otros calificativos tales como *under*, *off* y alternativo suelen utilizados de modo mucho más frecuente que en La Plata, reemplazando, en muchos casos, el denominador "independiente".

4 Me refiero, por ejemplo, al caso de la danza (Sáez, 2015), la música (Boix, 2013) y las artes plásticas (Lopez, 2013). En el caso de la danza, por ejemplo, es frecuente que se hable de danza clásica, danza contemporánea, danzas españolas, danza jazz, danza afro (entre muchas otras), constituyendo, cada una de estas un campo distinto en el que se ponen en juego distintas reglas y modos de funcionamiento así como la participación de distintos agentes. De este modo, el calificativo independiente se refiere mucho más específicamente a un modo particular de producción y no incluye, como en el caso del teatro, la pretensión de cierto tipo de connotación genérica o estilística.

5 Esto fue posible en nuestra ciudad, durante un período de tiempo en el que 12 actores lograron ser contratados de manera estable por la Comedia de la Provincia de Buenos Aires; sin embargo, estas contrataciones estables cesaron en el año 2014.

6 Tal vez por la prevalencia de ciertos criterios morales enraizados profundamente en la historia del proyecto teatral independiente, ningún hacedor del teatro platense se reconoce a sí mismo como parte del "teatro comercial". De este modo, la esfera de lo comercial no constituye un conjunto de fenómenos que pueda identificarse a simple vista ni una categoría identitaria que aglutine a un conjunto de personas, sino que emerge como un conjunto de modos de relación, lógicas de trabajo y búsquedas estéticas que son señaladas por los propios artistas independientes como horizonte del que pretenden separarse, más allá de los deseos de obtener un mayor rédito económico a partir de sus producciones.

7 Sobre la búsqueda de la profesionalización y el rechazo al amateurismo en el teatro platense ver Basanta y del Mármol (2016).

8 Esta diversidad que, como mencioné anteriormente, implica tanto las búsquedas estéticas, como los objetivos políticos y los estándares de producción, se corresponde con lo que Jorge Dubatti ha definido en términos de "canon de la multiplicidad", un paisaje teatral complejo que no se define "por la concentración en figuras de autoridad excluyente, sino por la desdelimitación, la destotalización, la proliferación de mundos" un panorama en el que "lo común es la voluntad de construcción de micropoéticas y micropolíticas (discursos y prácticas al margen de los grandes discursos de representación) enfrentadas al capitalismo hegemónico y a las macropolíticas partidistas" (2008: 3)

9 Aunque este trabajo se basa en las características particulares que el calificativo "independiente" adopta en el campo del teatro platense, hemos observado que la persistencia de esta categoría (incluso en contextos vinculados a lo estatal) y su carácter dador de legitimidad son aspectos que –con variaciones asociadas a la singularidad de cada contexto local– se repiten en varias localidades argentinas que compartirían algunos de los aspectos descriptos para La Plata por distanciarse, al igual que esta, del caso porteño. Vease por ejemplo los trabajos de Pablo Salas sobre el teatro independiente en Tucumán o Federico Pincasso sobre el teatro del oeste de la provincia de Buenos Aires.

Referencia

BASANTA, L; DEL MÁRMOL, M. "¿Y si lo hobby habita lo profesional? Apuntes sobre el trabajo en el teatro independiente

platense". Ponencia presentada en las **Jornadas de Estudios sobre Teatro Independiente** organizadas por el Instituto de Artes del Espectáculo de la UBA los días 22 y 23 de septiembre de 2016.

BOIX, O. **Sellos emergentes en La Plata : Nuevas configuraciones de los mundos de la música** (Tesis de Maestría). Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Recuperado a partir de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/library?a=d&c=tesis&d=Jte10152013>.

CIURANS, E. "Entrevista a Osvaldo Pelletieri". En: Assaig de teatre. **Revista de l'associació d'investigació i experimentació teatral. Universidad de Barcelona: Associació d'Investigació i Experimentació Teatra**. ISSN 1134-7643. 2004.

DEL MÁRMOL, M.; MAGRI, G. y SÁEZ, M. "Acá todos somos independientes. Triangulaciones etnográficas desde la danza contemporánea, la música popular y el teatro en la ciudad de La Plata." Aceptado para su publicación en *El Genio Maligno. Revista de Humanidades y Ciencias Sociales*. Disponible en <http://elgeniomaligno.eu>. 2016.

DEL MÁRMOL, M. "Apuntes sobre la dimensión afectiva en el teatro desde una etnografía en el circuito independiente de La Plata". Ponencia en el **II Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpo y Corporalidades en las Culturas**. Bogotá, Colombia, del 3 al 7 de octubre de 2015.

DEL MÁRMOL, M. **Una corporalidad expandida. Cuerpo y afectividad en la formación de actores y actrices en el circuito teatral independiente de la ciudad de La Plata**. Tesis doctoral en Antropología. Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires. 2016.

DUBATTI, J. "Por qué hablamos de Postdictadura 1983-2008". **La revista del CCC [en línea]**. Septiembre / Diciembre 2008, n° 4. Disponible en: <http://www.centrocultural.coop/revista/articulo/85/> ISSN 1851-3263. 2008.

DUBATTI, J. **Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días**. Buenos Aires: Biblos, 2012.

FUKELMAN, M. "El teatro independiente en los primeros años de la posdictadura". En: **La revista del CCC**. N° 17. Año 6. 2013.

KRUSE, H. "Subcultural Identity in Alternative Music Culture". **Popular Music**, 12(1), 33-41. 1993.

LOPEZ, M. "Lugares de vida. Nueva escena de espacios culturales emergentes de exhibición en la ciudad de La Plata". En: Mariano Fernandez [et. al.] **Lo público en el Umbral. Los espacios y los tiempos, los territorios y los medios**. Universidad Nacional de La Plata. Ediciones de Periodismo y Comunicación, 2013.

MARIAL, J. **El teatro independiente**, Buenos Aires, Ediciones Alpe, 1955.

MAURO, K. **La técnica de actuación en Buenos Aires. Elementos para un Modelo de Análisis de la Actuación Teatral a partir del caso porteño.** Tesis de doctorado, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, 2011.

ORDAZ, L. "Los teatros independientes" en **El teatro en el Río de La Plata – Desde sus orígenes hasta nuestros días**, Buenos Aires: Ediciones Leviatán. Pp 199-237. 1957.

PELLETIERI, O. **Teatro del Pueblo: Una utopía concretada.** Buenos Aires, Galerna-INT. 2006.

RADICE, G. DI SARLI, N. "Historia de la modernización del lenguaje teatral en La Plata (1900-1982)". **Boletín de Arte del Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano**, Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Año 11, N°12. 2010.

SÁEZ, M. "Tensiones y articulaciones en torno al concepto de 'independiente' en el campo de la danza contemporánea en la ciudad de La Plata". En: **Actas de las II Jornadas de Reflexión sobre Creación Coreográfica y I Encuentro de Grupos Universitarios de Danza.** Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata, Argentina, 2015.

SALASTONELLO, P. "La construcción de legitimidad del jurado en un festival oficial de teatro". **Chakiñan. Revista de Ciencias Sociales y Humanidades.** Universidad Nacional de Chimborazo. Riobamba, Ecuador. Año 1, N° 1. 2016.

VICENTI, L. "Cultura, rock y jóvenes en La Plata". En E. Gutiérrez (Ed.), **Rock del país: estudios culturales de rock en Argentina. San Salvador de Jujuy:** Editorial Universitaria de Jujuy. Universidad Nacional de Jujuy. Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales, 2010.

VILAR, N. Marginales y criptoartistas: arte paralelo y arte de acción en el estado español en los años 90, en **Práctica artística y políticas culturales: algunas propuestas desde la universidad**, GOMEZ HERNÁNDEZ, J. A. y SÁNCHEZ MARTÍNEZ, J. A. (coord.), Universidad de Murcia, Servicio de Publicaciones. Pp 113-128, 2003.

WOODSIDE WOODS, J., JIMENEZ LOPEZ, C., URTEAGA CASTRO POZO, M. "Creatividad y desarrollo: la música popular alternativa". En: GARCÍA CANCLINI, N. & URTEAGA CASTRO POZO, M. **Cultura y desarrollo: una visión distinta desde los jóvenes. Avances de investigación.** Madrid: Fundación Carolina, 2011.

Recebido em 03 de outubro de 2017.

Aceito em 06 de novembro de 2017.

(