



De Teatro Abierto al streaming

ANA LAURA SUAREZ CASSINO (UNA)
30 DE MARZO DE 2023

El teatro como la política es un arte de lo colectivo ambos buscan articular ideas y cuerpos, y crean una unidad a partir de una multiplicidad de individuos. Además, el teatro tiene una particularidad: permite leer la situación social y política que se vive al momento en que las obras son escritas o representadas. Otorga voz y cuerpo en tiempo y espacio a las historias que se cuentan las comunidades. Alguien dice, hace o padece en un contexto. Cada obra recoge, se lo proponga o no, las convergencias y tensiones del momento histórico en que se gesta, develando posibles aspectos del vínculo entre el arte y lo político. Cada obra indirectamente es testigo de su tiempo.

La escena teatral posterior a la recuperación democrática no fue ajena a la recuperación de derechos y vicisitudes políticas y económicas que vivió el país. Desde esta perspectiva,

en un breve recorrido por los eventos artístico-escénicos más destacados desde 1983, observaremos cómo dialogan con el contexto histórico-político en que sucedían, para reflexionar sobre la agenda pendiente de una democracia futura.

Los primeros años

Durante la dictadura genocida instalada desde 1976, la cultura fue condicionada desde el inicio. La censura proclamaba la necesidad de hacer una “higiene mental en el consumo de espectáculos”. Listas negras de autores y autoras, actores y actrices prohibidos y exiliados funcionaban en los teatros públicos y para la televisión. En este contexto, en 1981, con la dictadura de salida, sucedió el fenómeno de Teatro Abierto.

Por un lado, se decía que los autores argentinos “no existían”, y se había eliminado la materia “Autores Argentinos Contemporáneos” de la Escuela Nacional de Arte Dramático. Frente a eso, la comunidad teatral porteña decidió hacer un ciclo de teatro argentino contemporáneo de obras breves, los siete días de la semana durante dos meses. A una semana de comenzar, un incendio intencional destruyó la sala del teatro El Picadero, donde se desarrollaba. Las consecuencias fueron inesperadas: Teatro Abierto pasó de ser un ciclo de teatro a un movimiento cultural, ideológico y estético. Personas de distintas generaciones, referentes como Roberto “Tito” Cossa, Carlos Somigliana, Pacho O’ Donnell, Ricardo Monti, Roberto Perinelli, Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky entre otros, y más de doscientos actores, técnicos y escenógrafos se sumaron a la movida. Su repercusión fue tal, que el teatro se convirtió en un hecho político de relevancia pública, recuperándose como ámbito de convergencia entre público y espectadores, pero también de disenso frente al poder de turno.

A partir de aquí, la Argentina de la posdictadura fue un laboratorio de teatralidad sin antecedentes. La primavera democrática era una promesa germinal que se desplegaba a través de todos los circuitos y estilos.

Aparecen grupos de teatro indefinibles que devolvían una mirada extraña sobre quiénes éramos. Un teatro trasgresor y lúdico modificó la estética escénica a partir de las experiencias del Parakultural, e incorporó el humor corrosivo y crítico. Son figuras

de este movimiento La Organización Negra (antecedente de la Guarda) El Clú del Clawn, Batato Barea, Alejandro Urdapilleta, Humberto Tortonese, las Gambas al Ajillo (Verónica Llinás, Alejandra Flechner, Laura Markert y María José Gabin), Los Melli (Damián Dreizik y Carlos Beloso) y Las Hermanas Nervio (Valeria Bertucelli y Vanessa Weinberg), entre otros.

En 1984 abre el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, dependiente de la Universidad de Buenos Aires, con obras de teatro, exhibiciones de artes visuales y cursos de formación. Hacia 1989 nace El Periférico de Objetos, creado por Daniel Veronese, Ana Alvarado y Emilio García Whebi, un proyecto de experimentación teatral de títeres para adultos, con el fin de reinterpretar temas como la violencia, la culpa, el suicidio y autores malditos o periféricos, asumiendo el objeto dimensiones que traspasaban la representación. Autores como Mauricio Kartún y Eduardo Rovner comienzan una revisión de nuestra historia a través de la dramaturgia.¹ Al mismo tiempo, tomando los 80 como el momento cero de la libertad, la gran pregunta que siguió fue: ¿qué habría que hacer con ella?

Los 90

Con una hiperinflación galopante, se había decretado el estado de sitio y el presidente Alfonsín tuvo que adelantar la salida del gobierno. No se tenía muy en claro lo que vendría, y en lo teatral, la crisis económica obligó a inventar nuevos métodos de producción escénica.

Dramaturgos como Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky ponían en palabras el abuso de poder de los años más oscuros de la dictadura, y a la vez, las leyes de Obediencia Debida y Punto Final iban a contrapelo de los derechos recuperados. La escritura de Gambaro rompió con una tradición de realismo de los livings de clase media de las décadas anteriores, y por esto sus textos no fueron fácilmente aceptados. Tanto ella como Pavlovsky son “lúcidos lectores de las conductas sociales y políticas

1 Ministerio de Cultura. *Breve historia del teatro en la Argentina*. Recuperado de https://www.cultura.gob.ar/el-pais-teatral_7958/

del país, y aunque con estilos distintos, sus obras expresan la necesidad de mostrar a los sectores más frágiles en la relación de poder”.²

Aunque durante esta década la relación entre la cultura y el Estado fue compleja y conflictiva, en 1997 se sanciona la Ley N° 24800 que crea el Instituto Nacional del Teatro, con el objeto de fomentar las producciones teatrales, publicaciones, becas de investigación, giras nacionales e internacionales y salas, dando un apoyo fundamental al crecimiento de la actividad teatral independiente en todo el país, con un carácter fuertemente federal.

Dos años más tarde, durante el gobierno de Fernando De la Rúa, se logró la creación de PROTEATRO, el organismo de apoyo y fomento para la actividad teatral porteña, con el objetivo de otorgar ayuda económica a la creación, producción y desarrollo de proyectos artísticos dentro del circuito de teatro no oficial de la Ciudad de Buenos Aires. Estos organismos se sumaron al ya existente Fondo Nacional de las Artes.

Una nueva camada de dramaturgos jóvenes, formados a la luz de la democracia estrenada la década anterior, son parte de un teatro que, posibilitado por el “uno a uno” de la Convertibilidad mira hacia Europa. Se destacan Alejandro Tantanián, Javier Daulte y Rafael Spregelburd.

El nuevo siglo

El fin de milenio y su atemorizante Y2K coincidieron con la debacle del 2001 y lo que parecía el fin, de alguna manera lo fue y nos hizo empezar todo de nuevo. La caída económica propició una transformación social y política no desplegada los años anteriores. Cuando todo se desmoronaba, los movimientos culturales fueron un salvavidas para no perecer. No es casualidad que en ese momento nacieran muchos de los grupos de teatro comunitario de la ciudad de Buenos Aires, algunos de los cuales ya llevan veinte años desarrollando una labor apoyada en la gestión grupal, como Catalinas Sur, Los Villurqueros y Matemurga. El teatro comunitario tematiza las historias del barrio con el fin de rescatar la identidad y la memoria colectiva, y crea una

territorialidad particular, ya que el lugar donde el grupo se reúne y ensaya siempre es un espacio público, convirtiéndolo en su lugar de pertenencia.

Los conflictos económicos causan cambios fundamentales en la forma de producción escénica: se produce una diversificación. Por un lado, surgen nuevos espacios teatrales, lugares no convencionales como galpones, casa de actores o actrices, viejas fábricas, que los intérpretes transforman en lugares de representación. Algunos con capacidades muy reducidas, pero que en la crisis resultan satisfactorios para mostrar trabajos. Por otro, los roles dentro de la escena dejan de ser exclusivos. Actores y actrices empiezan a dirigir sus espectáculos y escribir sus textos. Esto ya se había dado antes, pero nunca con tanta intensidad y manteniendo las profesiones de manera paralela y complementaria.

En este contexto, proliferan mundos múltiples, conviven poéticas, subjetividades y todo tipo de métodos y visiones de mundo. Ya no se discute cómo debe hacerse el teatro o el modelo a seguir, porque ya se sabe que todos los caminos están habilitados. Dubatti arriesga una enumeración de esta diversidad: “teatro comunitario, danza-teatro, artes performativas, teatro de calle, biodrama, impro, escena muda, escraches, teatro dramático y postdramático, teatro de estados, teatro de franquicia, teatro cultural o totémico, teatro en otras lenguas, teatro de alturas, teatro conceptual, teatro musical, teatro de muñecos y de objetos, stand-up y múltiples formas del varieté, sumados a la recuperación renovadora de modelos del pasado”.³

El teatro se configura, así como un espacio de resistencia, resiliencia y transformación, apoyados en el cambio permanente. Consolidan su obra Mauricio Kartun, Ricardo Bartís, Paco Giménez, Alberto Félix Alberto, Vivi Tellas, el Grupo Catalinas Sur, Daniel Veronese, Javier Daulte, Jorge Accame, Rafael Spregelburd, Federico León, Ana María Bovo, Hugo Midón, Gerardo Hochman, el movimiento Teatroxlaidentidad, José María Muscari, Pompeyo Audivert, Rubén Szuchmacher, Claudio Tolcachir, Beatriz Catani, Omar Pacheco, El Descueve, entre muchos. También, los artistas argentinos exiliados, como Arístides Vargas, César Brie y Marilú Marini, siguen creando fuera del país. Después del 2001, la democracia también se defendía con la explosión artística.

³ Dubatti, J. (2001). El teatro argentino en la Postdictadura (1983-2010): época de oro, destotalización y subjetividad. *Stichomythia*, 11-12, 71-80.

Del 2010 a la actualidad

El teatro sigue siendo una actividad muy fecunda en la Argentina. Sigue caracterizándose por la diversidad y la tolerancia de poéticas, en un entramado complejo y quebradizo.

Generaciones cada vez más jóvenes se vuelcan al teatro provocando un crecimiento exponencial de las actividades teatrales. Se destacan Federico León, Mariano Pensotti, Lola Arias, Romina Paula. También Helena Tritek, Andrea Garrote, Patricia Zangaro, Ciro Zorzoli, Guillermo Cacace, Susana Torres Molina, Alejandro Catalán, Bernardo Cappa, Sergio Boris, Marcelo Savignone, Marina Otero, Maruja Bustamante, Mariela Asensio, Ariel Farace, Lautaro Vilo, Matías Feldman, Mariano Tenconi Blanco, Santiago Loza, Lorena Vega, Laura Fernández y el grupo Piel de Lava.

El estado de crisis económica permanente condiciona tanto a los medios de producción como la profesionalización de los artistas, sumado a que “lo nuevo” se relativiza como valor: todo está permitido siempre y cuando las condiciones culturales/sociales estén de alguna manera contempladas. La dimensión política recoge en la escena lo que sucede fuera de ella, poetizado o no, de forma ineludible. La radiografía social se refleja tanto en la temática de las obras, como en los lugares donde estas se hacen, ya como procedimiento estético (teatro situado en villas) o por sus intérpretes (obras de danza o teatro con personas de bajos recursos o barrios carenciados). Se produce a partir de todo tipo de revisitaciones a la historia y de la lucha por los derechos de las mujeres y diversidades.

En este aspecto, la labor teatral de las mujeres empieza a visibilizarse con fuerza. Dramaturgas y directoras teatrales, siempre silenciadas en la historización cultural, encuentran con la autogestión una herramienta para luchar por un desarrollo profesional en pie de igualdad.

La visibilización mencionada es posible, en parte, por un hecho contextual fundamental: en 2017 se aprueba la Ley N° 27412 de paridad de género en ámbitos de representación política, que posibilitó discutir y visibilizar los obstáculos de las mujeres y diversidades para ejercer sus derechos políticos y los espacios de poder. Esta ley habilitó otras, todas con el objeto de promover y fortalecer la inclusión de las mujeres y diversidades en distintos ámbitos de participación política, económica y cultural, poniendo en agenda

resolver la inequidad de género y cuestiones naturalizadas como los techos de cristal o la feminización de la pobreza.⁴ A fines de 2018 se crea la Colectiva de autoras, grupo de dramaturgas de todo el país que buscan visibilizar la tarea de las mujeres en el teatro, y se realiza en Córdoba el primer Encuentro de Directoras Provincianas llamado “Una escena propia”, donde concurren casi 200 directoras de todo el país, para repensar el rol de la dirección desde una perspectiva de género y político-territorial.

Por último, no podemos dejar de mencionar los efectos que la pandemia por COVID-19 provocó en el ámbito teatral. En primer lugar, la prohibición de las actividades presenciales dejó en evidencia las condiciones de informalidad, eventualidad y precarización de los artistas de las artes escénicas de los distintos circuitos. En este marco surgieron o se fortalecieron agrupaciones y asociaciones de trabajadores teatrales que reclamaban por su supervivencia en el sentido más básico —al ser su mayoría trabajadores informales no estaban incluidos en las ayudas que implementó el gobierno— así como también por las modalidades de trabajo y su profesionalización. Así APDEA (Asociación de Profesionales de la Dirección escénica Argentina), ADEA (Asociación de Diseñadores Escénicos de Argentina), APPEAE (Asociación Profesional de Productorxs Ejecutivxs de las Artes Escénicas), ATTIA (Agrupación de Técnicxs de Teatros Independientes de Argentina) y PIT (Profesores de Teatro Independiente), entre otras, proponen la agrupación según roles, con carácter federal y objetivos de profesionalización. Otra vez, es el contexto el que motoriza la reunión en pos de conseguir derechos.

En lo teatral, se ensayaron múltiples definiciones para nombrar el fenómeno del “streaming”: escenas teatrales representadas y transmitidas en vivo a través de una pantalla. Regresaron el radioteatro y el teatro de calle, a lo que se suman las performances situadas, en forma de recorridos e intervenciones de espacios al aire libre. Todas poéticas al servicio de viabilizar la pulsión por contar, representar y metaforizar a través de la escena, privada de su naturaleza: la presencialidad. Si la fuerza de eros nos hizo seguir

⁴ La representación de las mujeres en el teatro arroja los siguientes números: Programación de dramaturgas en Teatros Oficiales: 30% mujeres y 70% varones; Teatros Comerciales: 25% mujeres y 75% varones; y Teatros Independientes: 40% mujeres y 60% varones. Conformación de Jurados de Concursos de Dramaturgia: 33,33% mujeres y 66,66% varones. Premios en concursos de Dramaturgia: 26% mujeres y 74% varones. Nominaciones a premios: 33,33% mujeres y 66,66% varones. Obtención de premios: 20% mujeres y 80% varones (La colectiva de autoras, 2019).

creando, las pantallas nos permitieron vernos viendo, en un gesto autorreferencial que permitió dar testimonio y resignificar el encierro.

Los desafíos hacia el futuro

Hasta acá, podemos decir que las circunstancias que caracterizan cada momento histórico son inseparables del teatro. Siguiendo a Marie Bardet, pensamos que “hay una continuidad, un ida y vuelta entre lo social y material y viceversa, en el sentido de que podemos pensar que el ecosistema social es quien determina los gestos de las comunidades”.⁵ A su vez, este ecosistema está inevitablemente formateado por la historia sensible, personal y colectiva de quien lo recupera. En el hacer, el teatro revela su función en el sentido más amplio, su ser político más profundo: un pueblo contando su historia.

Ahora bien, en este ida y vuelta inescindible, aparecen pendientes que el teatro reclama hacia el contexto, esperando que la política los traduzca en políticas culturales, considerando que la política es la mejor forma que se ha encontrado para resolver los problemas que genera la convivencia democrática. Al decir de Joan Subirat Humet, “necesitamos políticas públicas más compartidas y más estratégicas, no para salir coyunturalmente de la crisis, sino para mejorar nuestra capacidad de adaptación a una nueva época”.⁶

En primer lugar, una democracia verdaderamente comprometida con la igualdad está en deuda con el rol de las mujeres en la cultura. Es necesario insistir en políticas con perspectiva de género, porque la visibilización de las voces genera discurso, las voces generan miradas y esas miradas construyen sistemas simbólicos, y repensar las construcciones sociales y culturales de la distribución del poder entre mujeres y varones, que históricamente han derivado en discriminación, falta de equidad y poco acceso a oportunidades y desarrollo.

5 Bardet, M. (2019). *Hacer mundos con gestos*. Buenos Aires: Editorial Cactus.

6 Subirats Humet, J. (2010). ¿Tenemos las políticas públicas que necesitamos? Gobernanza y factores de cambio en la política y las políticas públicas. En P. Amaya (comp.), *El Estado y las Políticas Públicas en América Latina. Avances y desafíos de un continente que camina en el fortalecimiento de la inclusión social* (pp. 163-189). La Plata: Universitaria de La Plata.

En segundo lugar, ante el crecimiento exponencial de creadores y de salas, es preciso pensar otro tipo de relaciones entre estos y el Estado, ya que la experiencia pandémica, puso de manifiesto la necesidad de atender y articular derechos básicos, así como reflexionar sobre la mejor manera de profesionalizar las artes escénicas, ampliando la visión sobre nuestro trabajo artístico e incluyéndolo dentro de lo que se considera empleo, con un valor reconocido socialmente y retribuido como tal, y contabilizando el aporte económico que significa para la cultura. No podemos seguir separando la política pública cultural de la economía y sus políticas, porque lo económico está en el centro del debate que se define en el ejercicio democrático.

En tercer lugar, el acceso a los bienes culturales también tiene que ver con la democracia, y en las artes escénicas se traduce en políticas de generación de públicos que acerquen el teatro a niños, jóvenes y adultos mayores, como enseñanza y como experiencia, considerándolo una herramienta través de la cual se cuenta la historia y se construye ciudadanía. Porque, como dice Haraway, importa “qué historias contamos para contar con ellas otras historias”.⁷

A modo de conclusión

A lo largo de estas cuatro décadas, atravesamos nueve crisis económicas y hemos sido capaces de consolidar derechos fundamentales. Que los cuarenta años coincidan con el año electoral, nos obliga a pensar en la construcción de una agenda política que contemple los derechos del campo artístico - cultural en función de su crecimiento y desarrollo. En este marco, es el momento de defender la necesidad de cambiar las políticas a través de la política, sosteniendo a esta última como el mejor mecanismo para resolver de forma pacífica y consensuada los problemas que genera la convivencia democrática.

El teatro no cambiará nada por sí solo, pero seguro ayudará a pensar e imaginar convivencias posibles. También nos da la posibilidad de una práctica crítica situada en tiempo y espacio, como una escritura del cuerpo para nombrar dónde estamos y donde no. Y propone siempre una perspectiva parcial, un modo específico de ver. No desde afuera, sino desde el cuerpo. ¿Qué tienen en particular estos puntos de vista? Que no los cono-

⁷ Haraway, D. (2019). Prólogo. En Ú. K. Le Guin, *La teoría de la bolsa de la ficción*. Buenos Aires: Rara Avis.

ceamos de antemano. Que prometen algo extraordinario, fantástico. Y las luchas políticas siempre son sobre puntos de vista. Necesitamos propiciar esos nuevos puntos de vista que de tan parciales y diversos sea multidimensionales en todas sus facetas, para poder unirse a otro sin pretender ser el otro. Con una visión más amplia, armando un sujeto histórico colectivo que se anime a contar otra historia, con otros significados y otros cuerpos.

La democracia, que tan cara nos ha costado, es la herramienta para entender y pensar las relaciones de poder que se establecen entre los cuerpos y con el mundo, y así entender mejor nuestra manera de vivir juntos. Es nuestra responsabilidad construir una democracia que en un futuro próximo sea más igualitaria, participativa y emancipadora.