

Trabajo final integrador.

Universidad Nacional de Rosario.

Especialización en Gestión Cultural. CEI

Alumna: Victoria Garay

Tutora: Mariela Daneri

Título:

Una mirada sobre el Teatro Independiente rosarino. Su vinculación con las políticas del
Instituto Nacional de Teatro en el período 1998-2003

Año: 2025

Índice:

1-Introducción.

2.Conceptualizaciones necesarias.

a- Concepciones teóricas.

b- Concepciones metodológicas.

3-Desarrollo

a-El “teatro teatra”.

b-Relevamiento

c- Concepciones

c.1- Las Salas

c.2- Público

c.3- Puesta en escena.

c.4- Grupos.

4-Reflexiones finales.

1-Introducción.

El presente trabajo se propone indagar la relación entre el sector del teatro independiente en Rosario entre 1998 a 2003 y las políticas del Instituto Nacional de Teatro (INT) en la ciudad. El análisis de las distintas cuestiones que dieron lugar a esta nueva relación en el proceso de implementación del INT tomando como material de la campo la información que surge de los formularios de inscripción que los grupos, espectáculos o elencos deben presentar para el pedido de subsidios, es decir para ser beneficiarios directos de las políticas de fomento.

En 1998 se instala la oficina del INT en la ciudad de Rosario a partir del proceso de implementación de la reciente aprobada LEY NACIONAL DEL TEATRO N° 24.800 que fue sancionada en el mes de marzo del año anterior.

La ciudad de Rosario presenta un importante desarrollo del teatro independiente. La mirada se centrará en fines de los años noventa, período que Martiniuk (2024) caracteriza como un momento en el que, durante la década anterior, se había producido un proceso de institucionalización de la actividad teatral, entre otras razones, por la creación e implementación de las escuelas de teatro en la ciudad. Según la autora, “de este modo, resistencia y resiliencia aparecen como los dos conceptos que caracterizan el teatro de los 90” y el campo teatral comenzó a transformar su modo de vincularse con lo político, volviéndose “más flexible” y “menos dogmático”.

En gran parte el interés que motoriza esta investigación tiene que ver con -que a título muy personal- he sostenido algunas hipótesis de lo que hoy ya pasados 20 años fue sucediendo en el sector, pero también siguiendo una preocupación que subyace en las reflexiones acerca de lo que las políticas culturales estatales pueden producir a los espacios o colectivos culturales independientes.

Dicha hipótesis se centran en sostener que las políticas del INT no sólo propusieron un fomento real para el desarrollo de los grupos, espectáculos, salas independientes, publicaciones, festivales de todo el país, sino que en Rosario implicó -de alguna manera- una reflexión hacia el interior de la propias prácticas, una profesionalización, una organización. Podría pensarse que las políticas de fomento funcionaron como un empuje real en términos económicos pero implicó un conjunto de tareas, actividades que propuso un cambio más profundo en distintas características. Desde los modos de funcionamiento, me refiero a pequeñas cuestiones organizativas, en sus formas de vincularse entre sí (de asociarse) o con la actividad (en términos de compromiso) y hasta su modos de percibirse en términos de futuro.

En este sentido resulta relevante que en los inicios del trabajo de campo, al comenzar el trabajo empírico, se pudo relevar que la inscripción en el INT fue de alrededor de 100 grupos/proyectos de teatro en su mayoría, más algunos vinculados a títeres, danza y mimo. Este dato resulta especialmente relevante y constituye, además, un motor para este trabajo, dado que en las investigaciones sobre el mundo del teatro disponibles hasta el momento (Logiodice, 2020) se registraban no más de veinte grupos hasta los años noventa, una cifra que, en la actualidad, ha disminuido notablemente.

Surgen entonces algunas preguntas: ¿el crecimiento de actividad fue aparejado a la implementación de políticas para el sector? Si así fuese, ¿porque no prosperaron en el tiempo?

Estas políticas ¿tienen continuidad de efectos a largo plazo?, ¿producen una profunda transformación? En otro sentido, ¿para qué profesionalizar los grupos o el sector si luego no podrán ser profesionales dada la falta de oportunidades laborales? ¿Es suficiente promover la profesionalización de los artistas sin generar circuitos sostenibles?.

Por último me pregunto si podría este análisis ser esta una herramienta para pensar cómo funcionó esta política pública implementada desde el estado, a través de una institución, sabiendo que surge del propio sector el pedido de LEY. ¿El sector después de tantos años se siente autor de estas políticas o participe ?

Estas preguntas son demasiado ambiciosas y exceden las posibilidades de este trabajo, pero dejarlas planteadas en este escrito es importante ya que dieron origen a la elección del tema de esta investigación. El objetivo es indagar en torno a la relación del INT con el campo del teatro independiente rosarino entre los años 1998 y 2003 a los fines de contribuir al conocimiento del desarrollo del campo a partir de analizar los formularios de inscripción y pedidos realizados por los grupos en esos años.

¿Cómo fue la relación del int y el desarrollo del teatro independiente en rosario entre 1998 y 2003?

Para esto la tarea será describir y sistematizar la composición del campo del teatro rosarino independiente relevando los grupos existentes, sus fechas de fundación, integrantes y sus principales producciones. Comprender las demandas/solicitudes que los grupos de teatro independiente realizaban al INT a partir de analizar los pedidos específicos que realizaban. Analizar las principales concepciones de los grupos en torno al campo teatral expuestos en los formularios.

Comprender la incidencia de la creación del INT en el campo del teatro independiente local a partir de analizar diacrónicamente las postulaciones de los grupos a lo largo del período analizado.

2- Conceptualizaciones necesarias.

2.a- Conceptualizaciones teóricas

Antes de avanzar con la búsqueda de categorías o concepciones que puedan acompañar como herramientas para la comprensión del tema que convoca esta escritura, resulta necesario aclarar que son el producto de búsquedas tanto desde el ámbito de los recientes estudios vinculados a la gestión cultural, como a las ciencias sociales en general como así también a lecturas vinculadas al quehacer teatral.

Para este trabajo en primera instancia es necesario poder plantear algunos conceptos o categorías que nos permitan pensar en el sector del teatro independiente. Es por esto que se tendrá en cuenta al teatro independiente como un modo de producción y como actividad artística con características particulares que buscaremos en distintos autores.

Maria Julia Logiodice lo define como un circuito que abrió una grieta entre el teatro profesional y el comunitario, como un modo con ciertas lógicas organizativas y dinámicas que permiten analizar este sector del quehacer teatral de Rosario a través de sus distintos elementos. Retoma las características de modo de producción, circuito y poéticas. Nos interesa en particular abreviar en su producción debido a que sus conceptualizaciones surgen de las especificidades del sector del teatro en Rosario.

En este sentido afirma: “Sostenemos la hipótesis de que en Rosario la recepción de los postulados del movimiento histórico del teatro independiente en la década del cuarenta abrió un nuevo espacio en el entramado de circuitos que operaban en la ciudad reconfigurando especialmente el lugar del teatro local.

Los postulados del teatro independiente sentaron las bases para la creación de un nuevo circuito de teatro rosarino, es decir un teatro producido en la ciudad y con presencia permanente en la escena cultural" (Logiodice. 2020)

A los fines de construir una descripción, resulta pertinente, a partir del análisis documental, poner en relación la noción de “modos de producir” desarrollada por Bayardo. Para este autor, la producción teatral “tiene un modelo... sea cooperativo o no”, basado en tres elementos: el capital para producir, la sala y el trabajo de los artistas. Este último se divide en tres tipos: el trabajo escénico —que a su vez se subdivide en actoral y no actoral—, el trabajo técnico y el trabajo de gestión (Bayardo, 1992).

Esto es un análisis básico y vinculado a la dimensión económica cómo se puede pensar el trabajo de producción dentro del teatro comercial o pensado por sus elementos. Ahora bien el autor diferencia cuando se trata de modo de producción a través de cooperativas y es aquí donde nos interesa poner atención ya que se torna una herramienta conceptual pertinente para nuestro análisis. Para Bayardo, en la producción cooperativa se configura un modelo *sui generis* respecto de los elementos mencionados anteriormente, donde las relaciones entre los integrantes ocupan un lugar central. Esto se debe a que, en muchos casos, se contraen deudas personales o se asumen roles más por voluntarismo que por idoneidad, y el trabajo adquiere mayor importancia que el capital, ya que suele reemplazarlo. De este modo, una misma persona puede asumir múltiples funciones debido a las particularidades del modelo. Bayardo (1992) sostiene:

“De aquí que la mayoría de las cooperativas están compuestas según fórmula actor-director o actores-asistente-director, solo en ocasiones incluyen escenógrafo... Los elencos numerosos son la excepción y priman las cooperativas pequeñas con un promedio de unos ocho miembros. Aun siendo ideales, estos números guardan presumible relación con las exigencias propias del género teatral, con la capacidad y condiciones de alquiler de las salas y con el cálculo económico de costos públicos esperado y distribución de ingresos” (p. 166).

Es interesante atender a estos detalles en las composiciones de estas grupalidades, donde priman los vínculos personales, así como reconocer que no se trata de un modo común de organización económica en la sociedad, y que generalmente se considera dificultoso para garantizar la supervivencia de los proyectos. En este sentido, Bayardo (1992) agrega:

“En consecuencia, las cooperativas cumplen un importante papel en la reproducción y transformación del campo teatral en su conjunto, al proporcionarles modos de producir obras, puestas en escena, temas, materiales, modos de percibir, actores y otros especiales teatrales. La lógica productiva de las cooperativas minimiza sus costos no sólo para sí, sino también para las formas empresariales que terminan captando aquellos productos —obras, actores, etc.— que pueden ingresar en una lógica del beneficio en el caso privado y de difusión cultural en el caso del Estado, contribuyendo de este modo a su reproducción” (p. 174).

Prácticamente es poca la gente que vive del ingreso por la cooperativa que integra. En estos términos nos va a interesar analizar algunas de estas variables y ver en qué medida son ineludibles para el teatro independiente. En relación con esto también está la cuestión de la vinculación entre las personas que trabajan. Bayardo (1992) dice que es un prerrequisito que

los que conforman una compañía es gente que ya se conoce, que los elencos no son tan grandes, las mismas personas hacen varios roles, duran un tiempo no tan prolongado y va poco público, pero aclara

"las cooperativas no son solo una alternativa exclusivamente económica" Bayardo (1992, p.172)

En relación a la idea de circuitos retomó las propuestas de Logiodice y Brunner. Este último propone indagar quienes son los agentes sobre los que pueden actuar las políticas culturales y los circuitos culturales que se generan.

Dentro de las advertencias previas a la descripción de los circuitos típicos que surgen de cruzar los agentes y las principales instancias organizativas que regulan la producción, transmisión y consumo Brunner (1992) menciona: “Es necesario, por tanto, estudiar, dentro de cada tipo de circuitos, los modos concretos de operación de los circuitos pertenecientes a esa clase; recién entonces se apreciará que existen muchas modalidades variables de circuitos del mismo tipo.” Brunner (1992 p.253)

En la búsqueda de esta conceptualización necesariamente tendemos a pensar en el teatro entendiendo que es una sala, es sector, pero es, sobre todo, un arte con características particulares. Jorge Dubatti nos propone algunas definiciones para avanzar en una caracterización y plantea entender la constitución del teatro a partir de tres instancias: el convivio, el acontecimiento poético y la expectación.

En la definición de la primera de estas instancias encontramos el convivio que como dice Dubatti es “la reunión, el encuentro de un grupo de hombres en un centro territorial, en un punto del espacio y del tiempo” Dubatti (2002). Esta característica hace único e irrepetible ese encuentro con el otro, el autor lo va a enmarcar en el “imperio de lo áurico” según Benjamin, donde lo que sucede es vital y no admite reproducibilidad técnica.

Afirma Dubatti: “en el centro aurático del teatro, el arte adquiere una dimensión de peligrosidad del que el cine carece: el actor puede morir ante nuestros ojos, puede lastimarse, olvidarse el texto, la función se puede interrumpir y suspender” Dubatti (2002)

El segundo elemento tiene que ver con el lenguaje, con la producción de sentido que se realiza durante la convivio, “otro mundo posible” que se organiza a partir de los elementos verbales y no verbales. “El universo poético creado por el acontecimiento de lenguaje a partir de los procesos de semiotización, ficción, referencia y función estética-que instaura una dimensión óptica otra-genera un espacio de veda (Breyer) o espacio de reserva del teatro como acontecimiento lingüístico” Dubatti. (2002). Esto se completa con la expectación, el

tercer elemento, que refiere a alguien que ve este “otro mundo” desde el suyo propio.

Estas definiciones nos ponen sobre la mesa cuestiones en relación a la producción del teatro, donde también debemos mencionar la idea de poética, vinculada a la segunda instancia que recién mencionamos en la constitución del teatro, ya que las propuestas de circulación que puedan configurarse en este sector tienen una estrecha relación con esto. Las poéticas para nosotros ya no solo tendrán que ver con lo que cuentan las obras o como lo cuentan únicamente, sino dónde y para quien, ya forman parte de una construcción cultural. Nos interesa establecer que el lenguaje o la poética de una obra o de un grupo va a de alguna manera a definir su lugar en el sector o en un circuito.

Dubatti en relación a la idea de la producción y análisis de textos teatrales, (que va a ubicar como la materia de la teatrología) propone algunas reflexiones acerca de cómo se ubica la enunciación de los textos. Sostiene que esto da cuenta de los vínculos, la historia, las experiencias que se suceden en la conformación de un sector. Retomando este gesto de Dubatti, nos interesa pensar el lugar de enunciación del teatro independiente. Es decir, queremos traer esta idea del autor, que está pensando en la creación de textos, para intentar sostener que existe una estética, una forma de enunciación propia del sector.

“Existe una semántica de la enunciación (Agamben) y el teatro funciona como una máquina estética de traducción de la experiencia de la cultura con la que se vincula el sujeto de producción. El teatro, en tanto estructura narrativa, funciona de esta manera como un espacio de creación de identidad cultural (Stuart hall, 1992: Pablo Vila 2001)” Dubatti (2002, p. 66)

Es por esto que en este análisis retomaremos características vinculadas en las producciones de los grupos.

Por otro lado es necesario en el marco de análisis para estos documentos poder conceptualizar las políticas públicas, más particularmente las políticas culturales, hoy analizadas desde los estudios vinculados a la gestión cultural y los estudios culturales pero que toman como punto de referencia lo propuesto por el antropólogo García Canclini (1987) cuando menciona que las políticas culturales son:

“el conjunto de intervenciones realizadas por el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios organizados a fin de orientar el desarrollo simbólico, satisfacer las

necesidades culturales de la población y obtener consenso para un tipo de orden o de transformación social” García Canclini. (1987,p.26).

Es decir no son sólo las acciones que lleva adelante el Estado, pero en algunos casos estas acciones tienen un marco legal a través del Estado, y que esto suceda lleva un proceso, de construcción de los problemas y su prioridad, donde varios agentes o sectores de la sociedad producen una construcción subjetiva, un problema. Este va a requerir que tenga consenso para poder ponerlo en agenda a fin de que se concrete como política pública.

Aquí aparece una segunda cuestión o concepto importante a tener en cuenta que es el de poner en “agenda”, en ese sentido es necesario poner el acento en detectar qué es lo público de este problema, y los problemas culturales nunca son prioritarios o no son de una relevancia notable, es importante tener en cuenta que se necesitan estrategias para poner en la “agenda” de los gobierno los problemas culturales.

En relación a cuál es el objetivo de las políticas culturales, es relevante recastar lo que plantea Vich con la idea de desnaturalizar lo naturalizado, sacar algo de lo que se tiene, para que las políticas públicas puedan realmente producir algo, uno de los retos actuales de las políticas culturales, para que un cambio político suceda tiene que ser un cambio cultural, tiene que pasar a ser parte en la vida de las personas y sus representaciones.

“ En ese sentido, se trata de afirmar que las políticas culturales tienen ante sí un reto muy grande y se encuentran inscriptas en intensas disputas teóricas y políticas: ellas deben saber lidiar entre lo antropológico y lo artístico, entre lo ideológico y lo estético, entre lo letrado y lo cotidiano, entre lo hegemónico y lo popular, entre lo institucional y lo contracultural (Richard, 2005: 457)....Las políticas culturales deben tener como uno de sus objetivos fundamentales promover a los ciudadanos como agentes más participativos en el diseño de la vida común” Vich (2013)

Las políticas culturales hacen y son parte de este universo de actores que gestionan desde la cultura acciones, el estado tiene un rol fundamental en llevar adelante políticas que incluyan a todos los agentes y actores que hacen a la cultura. Si bien la cultura suele ser la que tiene menor presupuesto en el Estado es la que tiene “agencia” como retoma Vich de Doris Sommer, esta característica de poder de maniobra, o acción, de agente de cambio que tiene la cultura debe ser valorada por el estado para el desarrollo de todas sus políticas. Este concepto es a mi entender fundamental para entender el poder que la cultura tiene para las políticas y no al revés.

Los documentos que utilizados para el análisis son un instrumento para llevar adelante políticas culturales, a partir de la creación del INT en la ciudad y en el país, esto se dio en un contexto de desmantelamiento del estado, ajuste, hiperinflación por un lado y surgimiento de estallidos en los distintos ámbitos y a la par el crecimiento de las industrias culturales, es importante mencionar estos tres ejes aunque seguramente hay otros posibles como parte de la circunstancias que sin duda tuvieron relevancia en el contexto.

Entre el 1989-2003 sucedieron en nuestro país los gobiernos de Carlos Menem y Fernando de la Rúa, en el centro de este periodo está el 2001, que Di Filippo (2019) caracteriza como instantánea que inexorablemente te transporta hasta la ciudad de Rosario en aquel momento “La desocupación disparada, el corralito retenido forzosamente los depósitos de los ahorristas, el desabastecimiento y, en términos generales, las variables macro y la microeconomía descontroladas le dan artesanalmente forma a aquel diciembre que se convirtió en un decidido umbral en el desarrollo social, económico, cultural y político argentino. La feroz represión policial recalo y dejó más de treinta muertos a lo largo del país. En Rosario, la crisis se vivió con mucha intensidad. Hubo antes algunas señales, presagios, del gran descontento: además de las medidas de acción directa, meses atrás se consumó el 40% de voto en blanco rosarino....Di Filippo (2019, p. 45)

Para el campo teatral los cambios también fueron parte de este contexto y es esclarecedor para esto mencionar la genealogía propuesta por Dubatti (2015)

“1989-1995: el teatro al proyecto neoliberal y la resistencia/resiliencia política.

1995-1999: el teatro del declinación del neoliberalismo y crecimiento de las revueltas sociales;

1999-2003: el teatro en la crisis del neoliberalismo” Dubatti (2015, p. 158)

Así como también lo que Dubatti llama como “El Big Ban de la poéticas” en como explica la relación del teatro, en sus poéticas y modos de producción va en relación con las condiciones que se configuran desde lo macro. Este contexto de “crisis del neoliberalismo” es un escenario muy rico para el desarrollo de lo cultural “ El teatro en su micropolítica, dialoga permanentemente con las estructuras macropolíticas, si cambia el contexto de creación esto modifica el desempeño de las poéticas y las formas de producción teatrales” Dubatti (2015, p. 158)

Es en este momento con el marco que se menciona donde también se da un crecimiento hasta el momento desconocido de las industrias culturales.

En los años 1997/8 en un contexto de ajuste, hiperinflación, desmantelamiento de estado se da el crecimiento de las industrias culturales, con el advenimiento de las privatizaciones y el tipo de cambio se favoreció el lanzamiento de muchísimos festivales de distintas disciplinas artísticas como circo, tango, danza, teatro.

El otro gran crecimiento es el del teatro organizado en asociaciones cooperativas, cuyo desarrollo también tiene uno de sus motores en la crisis. Se incrementan los grupos de vecinos que comienzan a constituirse como colectivos vinculados al ámbito artístico, así como agrupaciones que parten de consignas de reivindicación y cuyos productos culturales luego circulan por circuitos más propiamente artísticos. En este sentido, resulta pertinente lo que describe Benito (2018), al señalar que: “Mientras el sujeto está solo para hacerle frente a un entorno que arrasó con las posibilidades de dar respuestas colectivas a los cambios coyunturales, surgen otros ámbitos participativos que intentan conformarse y comprometerse en diversos proyectos culturales con el intento de disminuir los cambios ocurridos, asumiendo responsabilidades colectivas” (p. 42).

Resulta significativo que tanto Dubatti (2015) como Benito (2018) desde distintos sectores o subcampos de lo teatral dan cuenta de los movimientos en los que por aquellos años se encontraba el sector del teatro, relacionado con los festivales y una nueva dinámica de circuitos, así como el ir y venir de actores que se abocaron a esta disciplina después de una experiencia más de tipo cooperativa o vecinal.

Estos movimientos los autores los piensan como parte de las micropolíticas que se dan en el sector del teatro generando otra manera de vinculación del teatro y de los agentes del sector con lo político.

2.b- Consideraciones metodológicas

Este trabajo, es como tantos otros, una suerte de decisiones y casualidades, hallazgos que dan sentido a algo que se está buscando, el material hallado en las oficinas del Instituto Nacional de Teatro que funciona desde 1998 en Rosario fue lo que determinó en parte como podía organizar mis interrogantes y motivaciones

El objetivo aproximado con que comencé era indagar la relación del sector de teatro independiente en Rosario y las políticas culturales destinadas a este. Este proceso comenzó en el marco del aislamiento obligatorio debido a la pandemia de covid 19, no tenía muchas opciones donde encontrar un material debido al cierre de muchas dependencias o espacio de archivos y así surgió la posibilidad de trabajar en el Instituto Nacional de Teatro que nos abrió la puerta para pensar el recorte del trabajo en un diálogo con el material existente y posible de ser usado.

Las oficinas del INT en Rosario se encuentran en donde fue su primera oficina desde 1998, aunque durante los últimos 25 años tuvieron varias mudanzas, hoy se encuentra donde nació, es en el Centro de Expresiones Contemporáneas dependiente de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Rosario. Esto podría ser un párrafo aparte pero en el año 1998, cuando fue creado INT sede Rosario, este lugar era, esto es una apreciación personal, el CEC: un espacio cultural nuevo para ciudad y representaba mucho de la innovación en lo cultural, su primera directora fue Chiqui González, quien fuera luego secretaria de Cultura de la Ciudad y Ministra de Cultura de la provincia, mucho de lo que paso en materia cultural en las primeras décadas de este milenio nació por aquellos momentos en ese lugar.

Así empieza este trabajo que será el producto también del diálogo con experiencias y recuerdos de una práctica propia, durante los años de 1995 al 2013 fui parte de ese sector del teatro y lo que implicó la llegada del INT, y respecto de esto la propuesta es ir dando cuenta de mi propio archivo de memoria y recuerdos como parte también de ese proceso

En la actualidad las oficinas de INT son dos, y en una de ellas su representante provincial, Gabriela Bertazo, me habilitó lo que necesitara, cuando le conté que era lo que me interesaba indagar, me comentó que ahora todo es digital, que algunas cosas fueron resguardadas pero que de los comienzos solo quedaba una caja y me la ofreció para revisarla. El contenido de esta caja definió mucho de lo que me propongo investigar, el contenido es algo sencillo pero muy valioso. Este material lo van a poder encontrar en este mismo trabajo donde lo ponemos a circular.

Una de las primeras cuestiones era poder realizar un mapeo o descripción del sector del teatro independiente en Rosario, lo interesante de trabajar en esta relación del sector del teatro con las políticas del INT es que este surge con el único fin de apoyar con fondos del estado a la actividad teatral. Ante la posibilidad que volviera el aislamiento obligatorio, era fundamental

confeccionar algo de material y eso fue hacer una lista de grupo y referentes. (que podrán ver en el cuadro de la primera sistematización). La tarea en esta oportunidad fue dar un orden a los formularios en forma cronológicamente y confeccionar las lista de grupos y referentes que adjunto más abajo.

El corpus se compone de los formularios de inscripción de los grupos de teatro desde 1998, su re categorizaciones, algunos espectáculos de danzas, algunos espectáculos o grupo de títeres. En esa caja está la, de alguna manera, parte de la historia de ese momento, las personas, cómo se agrupaban, cuales eran los referentes de grupo histórico y emergentes.

El siguiente paso en el campo previo a comenzar la sistematización fue escanear el material, confeccionar un mapeo de los grupos y elencos existentes en los años 1998-2003, proponer un diálogo con de estos documentos, encontrar características, sus conceptualizaciones y dejar surgir nuevas preguntas que retomo en el desarrollo.

3- DESARROLLO

Para comenzar a trazar el camino que permita articular las pistas que estos archivos ofrecen y, a partir de ellas, construir una comprensión del sector teatral, resulta pertinente recuperar una idea central. Tal como afirma Mauricio Kartun, “el teatro teatra”; es decir, posee una singularidad conformada por saberes específicos: un saber ser, un saber hacer y un saber teórico. En esta línea, Dubatti (2015, p. 195) sostiene que, cada vez más, se reconocen cuatro figuras —el artista-investigador, el investigador-artista, la asociación entre artista e investigador y el investigador participativo— como sujetos productores de conocimiento surgido de la praxis artística.

a-El “teatro teatra

El estudio fue describir e indagar sobre los grupos que conformaron el teatro independiente en Rosario, a partir del material que me facilitaron en las oficinas del INT. Un poco a modo de anécdota y como metáfora estos formularios estaban en una caja de archivo que me dieron los encargados de la oficina cuando propuse hacer este trabajo, el contenido de esta caja a mi parecer es algo sencillo pero muy valioso.

El corpus está conformado por los formularios de inscripción de los grupos de teatro desde 1998, su re categorizaciones, algunos espectáculos de danzas y grupos o espectáculos de

títeres. En esa caja está la historia de ese momento, las personas, cómo se agrupaban, cuales eran los referentes históricos y emergentes.

Antes de continuar con el detalle del contenido de los archivos es menester hacer un pequeño paréntesis para dar cuenta un poco de que es el INT.

El INT es el órgano que surge de la aplicación de la ley de teatro 24.800, dicha ley es un logro de los teatreros de todo el país, la misma está pensada para dar fomento al teatro en un sentido federal.

Es interesante reconstruir brevemente cómo surge esta ley porque cuando se menciona que fue un logro de los teatreros, es también una lucha que tal vez nunca cese ya que dos décadas veintipico de años después de su creación en el 2024 la comunidad artística tuvo que salir a la calle para que no la destruyeran.

Los antecedentes de esta ley pueden leerse cuando F.A.T.I. (Federación argentina teatros independientes) arma un petitorio de algunas reivindicaciones para el sector tomando como referencia creación del Fondo nacional de artes en 1958 “con el objeto de instituir un sistema financiero para prestar apoyo y fomentar las actividades artísticas, literarias y culturales de todo el país” (INT. “25 años INT”. 2023).

La creación de ese organismo da tal vez los primeros pasos porque se puede pensar en un ente o apoyo a la cultura, pero los objetivos y el alcance del Fondo no llegaba nunca al teatro así que en los años 70 los teatreros empezaron a pensar en una ley específica para el teatro.

Al terminar la dictadura, la A.A.A (Asociación argentina de actores) y FA.T.T.A. (Federación de trabajadores del teatro argentino) en una mesa de trabajo redactaron el primer escrito para la ley de teatro que teatreros de distintas provincias aprobaron. ¹

“Fue necesario un periodo de democracia ininterrumpida para poder dar continuidad al debate interno entre los teatristas y a la consagración de esas ideas en un proyecto de ley” (Grinbaum. 2014, p.7)

Una de particularidad de esta ley es buscar el consenso y construirla con una mirada federal, es por eso que no es menor entender que no sólo fue un debate hacia adentro que fue necesario sino que requirió acuerdos para lograr la fuerza y la presión para buscar la aprobación. Tanto es así que en 1985 la aprueba el senado y no diputados, lo que requirió más puja desde el sector para que finalmente se aprobará en 1997.

¹ Tal vez para futuros trabajos sería interesante conocer cómo fue ese debate en Rosario y la lucha por la ley de teatro en la ciudad de Rosario.

Con la firma del decreto 991/97, queda reglamentada la ley 24.800, conocida como ley del teatro. A partir de este requisito, se proyecta la creación del Instituto Nacional del Teatro, cuyo objetivo será legislar y fomentar la actividad teatral en todo el territorio del país. Según la nota periodística de Freire (1997), la bajada del artículo del 30 de septiembre de 1997 señala también cómo se conformará el consejo directivo encargado de evaluar los proyectos que la comunidad teatral de todo el país presentará.

En la entrevista incluida en la misma nota, Lito Cruz —una de las personalidades clave en el proceso de obtención de la ley— explica que, en una primera etapa, el esfuerzo estará puesto en mejorar las salas de teatro para que el público se sienta más cómodo al asistir. Asimismo, menciona que una de las primeras acciones previstas es la creación del Registro Nacional de Teatro Independiente (Freire, 1997).

Algunas cuestiones a tener en cuenta son que este Instituto subsidia tanto elencos, giras, salas, publicaciones, becas de estudio, espectáculos, actividad de grupo, es decir las distintas líneas que pueden llevar adelante los grupos independientes. El presupuesto con el que cuenta para todo esto es un porcentaje de la recaudación del impuesto a los juegos de azar que recauda la lotería Nacional.

Acerca del Instituto en el decreto de 1997 que acompaña la ley de teatro dice: “Que mediante la ley N 24.800 se sancionó la Ley nacional del Teatro, creándose el Instituto Nacional de Teatro como ente autárquico en jurisdicción de la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación, conducido por un (1) consejo de dirección, según lo establecen sus artículos 7 y 9.” Grinbaum. (2014, p. 69)

Es interesante ver en la ley las definiciones que hacen a este sector, siendo la actividad teatral un hecho dramático, de cualquier genero pero que sea realizado frente a público e “impliquen” la participación de actores y público en el mismo espacio. Esto es lo que los estudiosos del hecho teatral llaman el convivio, aquel que prioriza y sostiene como bandera el teatro, es el aquí y ahora, único e irrepetible.

En relación a esta definición es posible que sea lo que promueve una zona gris para los espectáculos de mimo, títeres y danza, que reclamaron su lugar dentro del Instituto nacional de teatro.

Para acceder a los beneficios del INT se hace a través de los formularios confeccionados para la inscripción de los grupos, este es necesario el primer paso para acceder a cualquiera de los subsidios que se ofrecen, las condiciones son que los integrantes no se repitan en otros

grupos más de un %50 y que acrediten 2 años de trabajo juntos. Los formularios son para inscribirse pero también implican un entendimiento de algo con los que se comprometen los grupos, así como también la planificación que estos desarrollarán. Hoy es muy común hacer un proyecto o inscribirse a subsidios en aquel momento implicó todo un trabajo que los grupos dedicaran tiempo a esta tarea y confiaran que eso les podía servir, esto es algo para indagar posiblemente.

Cada grupo luego de registrarse en el INT con el primer formulario como grupo puede pedir distintos tipos de apoyos y hay formularios distintos

3. b- Relevamiento

El formulario de registro inicial contiene estos ítem:

- inscripción a grupo
- espectáculos
- sala
- ong
- evento/festival
- publicación

esto da una idea de lo podría implicar un sector?

luego descripción de los integrantes

y la actividad principal: teatro/títeres/mimo/clown/ danza teatro

presupuesto de la producción

en orden:

- Integrantes
- Antecedentes
- Fundamentación y objetivo del proyecto
- Puesta en escena
- Anexo con bocetos de escenografía, vestuario, iluminación
- Proyección en el medio
- Fecha de estreno
- total de funciones a realizar
- giras

- elenco
- presupuesto

A continuación voy a dar cuenta de algunos ítem de los formularios a los fines de encontrar regularidades o algunas similitudes y diferencias. Voy a tomar en cuenta de cada formulario:

- Fecha
- Actividad
- A que se inscriben
- Qué piden
- Elementos que llaman la atención
- Nombre de los espectáculos
- Fundación
- Cantidad de integrantes

Una primera sistematización de la información relevada en el primer momento del trabajo de campo puede apreciarse en el siguiente cuadro:

PRIMER RELEVAMIENTO

GRUPO	AÑO	DIRECTOR/A
Gente Rosarina de Teatro	1998	Copello
Centro Rosarino Investiga Teatro	1998	Pepe Costa
Grupo Atreverse a Soñar	1998	
Asociación La Ilógica Teatral	1998	
¿Kien Falta?	1998	
Grupo Policultural Casandra	1998	
Ilógica Teatral	1998	
Producciones La vuelta de Sislo	1998	Pacheco/ Tejeda
Yuyito Teatromania	1998	
El Tábaro	1998	Mari Sojo
El Imaginario	1998	Simone
Estela Lo Celso	1998	
El Fuentes	1998	
DyL (mimos)	1998	
Dragma	1998	
De Aquí	1998	
Grupo de Actores Voluntarios	1998	
Cooperativa de Actores Rosarinos	1998	
Conerre	1998	
La Tramoya	1998	Zapata Bárbara
Grupo Utopía Cooperativa	1998	Operto Walter
La Meca	1998	Gelibero Alejandro
La Farsa Agrupación	1998	Rivero Román
Comediantes del Litoral	1998	Varela Henri
Compañía Chileno Teatro	1998	Leyton Andrés
Conerre	1998	Herrador Sandra
Grupo Contracara	1998	Tuccio Alicia
Cooperativa Actores de Rosario	1998	Ado Juan Carlos
De Aquí	1998	Ganon Judith
Cuerpo de Actores Voluntarios	1998	Fiorino Andrea
Dragma	1998	Krementzky Pablo
DyL Mimos	1998	Morales Lidia
El Fuentón	1998	Lorenzetti Alberto
Marca Cañón	1998	Mazzetti German
La Novias de Tito Puente	1998	Ambrosini Norma
Hijos de la Promesa	1998	Solar Mauro
Extravaganza	1998	Betania Eduardo
Teatro Libre de Rosario	1998	Ceballos Eduardo
Teatro de la Danza	1998	Chiabrando Olga
Teatro de la Luna	1998	Farias Carmen
Teatro de la Aldea	1998	Bosco Cristian
Tata'- Piriri	1998	Lopez María Cristina
Sarna con Gusto	1998	Felicia Adriana
Mono	1998	Oviedo Noemí

PRIMER RELEVAMIENTO

Majas	2002	
Compañía Rantifusa	2002	
Sedcart	2002	
La Rueda Arte y Salud	2002	
Puctum	2002	Pablo Fosa
I Ladri	2002	
Par 5	2002	
Escena 7	2002	Tulido Mercedes
Compañía Emilio Lenski	2002	Lenski Emilio
La Mandragora Grupo de Teatro	2002	Danterre Claudio
Par 5	2002	Palma Sabatino
Casabalanca	2003	
Volumen producciones	2003	
El Rayo Misterioso	2003	
Grupo La Acción	2003	Norberto Campos
Grupo Caras y Caretas	2003	Hector anasaldi
Los Estrellados	2003	Elena Guillen
Gaviotas Turquesas	2003	
La Comedia de Hacer Arte	2003	
Teatro para Dialogar	2003	
Lo que queda de Alhue	2003	
Nang (teatro en movimiento)	2003	Gerardo Agudo y Enrique Gabenara
Cristo Obrero	2003	
La Llave	2003	
Sotavento	2003	Fernández María Celia
Los Tragicomic	2003	Finochiaro Salvador
Teatro de Títeres "Luna Vieja"	2003	Sciartino Daniel
Los Lord-Dosis	2003	Marcela Massetti
Centro Experimental Rosario Imagina	2003	Bertol Rody
Grupo Caras y Caretas	2003	Ansaldi Hector
Casablanca	2003	Cristodule Stella Maris
Grupo de Teatro Laboratorio El Rayo Misterioso	2003	E-Jatip Aldo
Grupo La Acción	2003	De Bernardis George
La Troupe	2003	Monero Ariana
la Praxis Briosos	2003	Saggini Raul
La Hormiga	2003	Piazza Maria Cecilia
Centro de Estudios Teatrales	2003	Gomez Francisco
Che Miguitos	2003	Palma Marcelo
Fe de Ratas	2003	Gomez Alejandra
Esse est Percipi	2003	Di Pinto Gustavo
La Cuerda	2004	

* Los campos vacios en la columna de Directoras/es, se debe a que no se cuenta con esa información.

PRIMER RELEVAMIENTO

Los Tenedores	1998	Gioia Liliana
Percanta	1998	Cantero Claudia
Los Parientes	1998	Sandra Rita
Los Nadies	1998	Romasnoli Jose
Agrupación Filodramática Te Quisimos con Locura	1999	
Arte Producciones	1999	
Grupo Candilejas	1999	
Kiene Soneto	1999	Capacci
Teatro Turbio	1999	
Ditirambo	1999	
Formación Inestable de Danza	1999	Farias David
Sector Teatro Danza de Rosario	1999	Garralda Carolina
Espacio Experimental de Movimiento	1999	Montenegro Griselda
Cien Volando	1999	Jaime Ana María
Ditirambo	1999	García Hada Margarita
Polichinela	1999	Altamirano María Angélica
La Compañía	2000	Chanampa
Grupo Contracara	2000	
Compañía Amor	2000	
Sociedad del Ángel	2000	Rial Vanina
Compañía Omar Nery	2000	Ricardo Alarcón
Mimi Nervios y Mariquena del Prado	2000	Ponzio Gonzalo
Arteón	2001	
Agrupación Bajo Fondo	2001	
Academia Actores Ambulantes	2001	
Vivencias	2001	
Los Cuentos de la Cerca	2001	Temporelli
Punto 0	2001	Ricardo Arias
La Piara	2001	Fumiato
La Strada	2001	
Hijos de Roche	2001	
La Fatiguera	2001	
Compañía Teatral Sabina Beher	2001	
El 45	2001	Franchi Miguel
Ruedas de Algodón	2001	
Ruega por Nosotras	2001	
Evoternos	2001	Claverie Horacio
Plexus	2001	Cantore Andrea
El Eslabón Perdido	2001	Picinini Claudia
Grupo Sauco	2001	Carrara Jorge
Magijugando	2001	Gomez Silvia
Polifacético Teatro en Movimiento	2001	Bruschini Raul
La Manzana Teatro y Títeres	2002	Mónica Discépola
Centro Experimental Rosario Imagina	2002	Rody Bertol
Birlibirloque	2002	Marcelo Díaz

En un segundo momento del trabajo de campo, el análisis se centró en 37 documentos que corresponden a 26 grupos que, en adelante, serán casos de estudio.

Dimensiones:

Cantidad de grupos

Tipo de grupo

Tipo de inscripción

Disciplina

Cantidad de personas

Cantidad de funciones (rango)

Fechas de estreno

Total de grupos 26

solo 4 son elencos concertados el resto grupo independiente, los elencos concertados figuran para estas postulaciones como grupos organizados solo con el fin de la presentación de la obra. Los grupos deberán para ser considerados así perdurar en el tiempo con los mismo integrantes.

6 son de teatro danza, 1 de teatro/mimo,

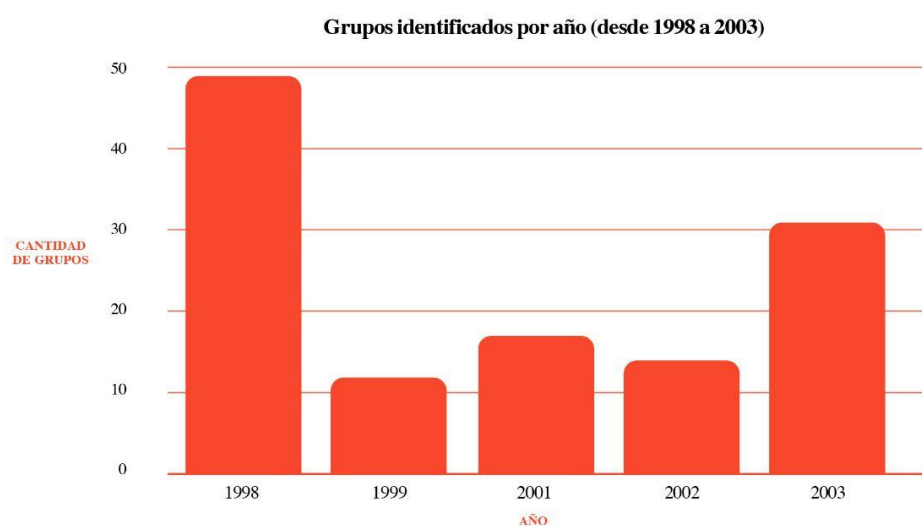
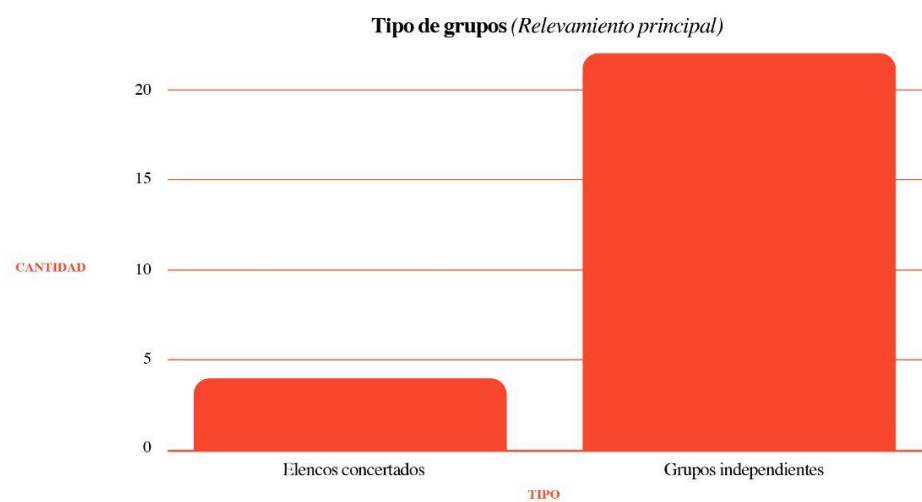
1 de títeres/teatro, el resto se referencian como de teatro

160 personas involucradas en los grupos y obras.

solo pudimos relevar cantidad de funciones que piensan realizar de 13 grupos y suman 390 funciones de distintos espectáculos.

Algunos no están completos o les faltan hojas es por esto que la información no puede ser precisa o no para todos iguales.

En un relevamiento más sencillo donde solo tomamos la info sin ver los formularios completos pude relevar la existencia de 131 grupos entre 1998 y 2003. 49 fueron inscriptos en la apertura de la oficina del INT en 1998, 12 más se sumaron en 1999 y 31 en 2003, 17 en el 2001, 14 en el 2002.



INFOGRAFÍA

RELEVAMIENTO PRINCIPAL - INFORMACIÓN PRELIMINAR

TOTAL DE GRUPOS RELEVADOS

26

TIPOS DE GRUPOS

4

ELENCOS
CONCERTADOS

22

GRUPOS
INDEPENDIENTES

CLASIFICACIÓN POR DISCIPLINA

6

GRUPOS DE
TEATRO-DANZA

1

GRUPOS DE
TEATRO-MIMO

1

GRUPOS DE
TÍTERES-TEATRO



EL RESTO SE IDENTIFICA
SIMPLEMENTE COMO
GRUPOS DE TEATRO

PERSONAS INVOLUCRADAS



160



PARTICIPANTES ENTRE GRUPOS Y OBRAS

FUNCIONES PREVISTAS

13

GRUPOS INFORMARON
PREVISIÓN DE FUNCIONES

TOTAL DE FUNCIONES DECLARADAS

390

CORRESPONDIENTES A DISTINTOS
ESPECTÁCULOS

Observación:

Algunos formularios están incompletos o faltan hojas, por lo que la información no es totalmente precisa ni homogénea entre todos los grupos.

RELEVAMIENTO PARALELO

Información obtenida sin revisar formularios completos:

TOTAL DE GRUPOS IDENTIFICADOS ENTRE 1998 Y 2003

131

DISTRIBUCIÓN DE GRUPOS POR AÑO

1998

49

inscritos con la apertura
de la oficina del INT

1999

12

2001

17

2002

14

2003

30

3 c - CONCEPCIONES:

3.c.1- Las Salas

El campo de la escena rosarina se construye de una diversidad de elementos, para este trabajo realizaremos la descripción de algunos de los factores que creemos son importantes en esta construcción.

En principio voy a indagar sobre los elementos vinculados al espacio de trabajo, de presentación de los espectáculos, también ámbito de encuentro que organiza en parte la circulación de los teatreros y su público.

Las “salas”, se dividen en salas propias de los grupos independientes, salas estatales que en Rosario hay provinciales y municipales, algunas salas comerciales a las que los grupos no acceden generalmente y otros espacios no teatrales como pueden ser escuelas, vecinales, plazas, estudios de danza, salas de ensayo, etc.

Las salas o espacios que utilizan los grupos son para la presentación de los espectáculos y también para los ensayos o preparación de los espectáculos, en este sentido hay grupos que tienen sala propia y este elemento aparece en las dificultades de aquellos que no tienen espacio y deben alquilar o conseguir para poder producir sus obras. Es decir que se nota en lo que los grupos mencionan como dificultad porque deben alquilar espacios para ensayar o generar algún vínculo con otro que tenga un espacio. Es importante mencionar que las obras se ensayan de 3 a 6 meses. Al parecer aquellos que tienen a su cargo salas tendrían resuelto el inconveniente de donde ensayar, en parte por lo económico pero también se entiende como espacio de trabajo, de encuentro y esto es fundamental para los grupos.

Uno de los grupos birlibirloque plantea que la falta de espacio es un impedimento a la hora de tener una mayor cantidad de funciones. Esto resulta una tensión a observar ya que entendemos que no hay una opinión lineal respecto de si todos los grupos deberían tener sala propia o no.

Uno de los elementos para pensar si tener una sala propia es una ventaja real es analizar cuestiones vinculadas al sostenimiento, las formas más comunes de uso de sala son para ensayos con el pago de alquiler y para funciones con un porcentaje que se retira de la recaudación de las entradas. Surgen algunos interrogantes en relación a si esto es una

sobrecarga o no para los grupos que también asumen la tarea de sostener un espacio propio. Entonces, nos gustaría dejar estas cuestiones planteadas:

- ¿Cómo se distribuyen las tareas entre gestión y creación?
- ¿Los actores y actrices asumen también roles administrativos?
- ¿El acceso a una sala propia condiciona la capacidad de producción artística?

El INT en sus comienzos no subsidiaba salas y en los formularios que analizamos en este trabajo aparece en algunas versiones el ítem “infraestructura”. Considero que esto es para que los grupos puedan dar cuenta de los detalles de su funcionamiento en relación al espacio donde se ensaya y produce y donde se presentan los espectáculos y con la idea también que esto funcionó como un primer relevamiento porque en los años posteriores se incorporó el subsidio a salas e incluso se compraron al menos dos salas con ayuda del INT en la ciudad de Rosario.

Dentro del corpus aparecen mencionadas las salas donde se estrenan espectáculos, La Manzana, La subsele, La traición, El tamboril, El rayo Misterioso (la sala tiene el nombre del grupo), otras figuran como lugares de ensayo, estudio de Ana Jaime, espacio experimental del movimiento, Ateneo 19, asociación arg de actores, espacios estatales aparecen para funciones sala Saulo Benavente y CEC. (Centro de Expresiones Contemporáneas).

Como se mencionó al comienzo de este apartado la circulación se vincula fuertemente con las salas aunque hay otros factores como las escuelas de teatro, o las propuestas de talleres. En relación a la circulación tomaremos la división que realiza Jorge Dubatti para la ciudad de Buenos Aires donde identifica 3 circuitos: el circuito oficial (sostenido por el Estado), el circuito comercial (con producciones, inversiones y fines de lucro) y el circuito independiente (independiente de productores comerciales y de imposiciones oficiales).²

Lo interesante vinculado a esta cuestión es observar que la definición de sala, circuito y

²Es necesario hacer un pequeño paréntesis respecto del concepto “independiente” esto forma parte de una discusión que tal vez requiera mucha más reflexión pero a los fines de avanzar en la descripción sobre los elementos que constituyen el sector, vamos a considerar a lo “independiente” como dice este autor “independiente de productores comerciales y de imposiciones oficiales” sí quisiera dejar expresado que la realidad de Bs As es distinta en Rosario en relación a la importancia del teatro comercial y los condicionamientos estéticos en nuestra ciudad tal vez no surgen del estado pero sí de otras esferas.

estética independiente se define mucho en función de los espacios, porque implica una particularidad en las tareas para los grupos que tienen sitios propios, y un costo para los que no lo tienen. Pero, a su vez, la disposición de otros espacios para las creaciones, como escuelas o plazas, define de modo diferencial sus estéticas.

Es por esto que podemos pensar que las “salas” son parte fundamental y determinante para el sector, también de alguna manera configurar la circulación o circuito del sector.

Por último es necesario mencionar que surge del material que la propuesta del INT es otorgar mejores subsidios a los grupos que realicen mayor la cantidad de funciones (no de acuerdo a la cantidad de público). Esto conlleva dos cuestiones a tener en cuenta. La primera es si existen suficientes salas y, en segundo lugar, la capacidad de esas salas según su tipo. En este sentido, las salas independientes no superan las 70 localidades, y las salas oficiales tienen 200 localidades mínimo. La cuestión espacial ligada a la política del INT, entonces, determina la decisión en torno a los públicos. o Al parecer, no resultaba conveniente a los fines de aplicar a ciertas políticas públicas hacer funciones masivas. Esta problemática la retomaré cuando analice las las concepciones sobre el público en el siguiente apartado.

3.c.2- Público

En función de ahondar sobre otro de los elementos importante en la constitución del campo que estamos indagando, re trabaje elementos que me permitan esbozar como los grupos piensan “el público” y que elementos describen la relación entre las producciones y el público.

Es necesario primeramente mencionar que el teatro existe solo si hay público, para Dubatti es la condición fundamental, esencial y diferente del resto de las artes, es lo que define el convivio, un actor hace y alguien en vivo lo ve.

“Un hombre cruza el escenario mientras otro lo mira y eso es teatro” Peter Brook. (1999)

En los documentos analizados hay preguntas específicas sobre cómo los grupos piensan el público. De hecho, en las distintas versiones de los formularios, las preguntas que apuntan a conocer sobre la concepción de público se vinculan a la circulación, la difusión, la visibilidad y la validación.

Una de las primeras cuestiones que surge sobre este tema, es que si el público asiste quiere decir que la obra es buena pero esta idea se tensiona con el planteo de sufrir la poca difusión, en algun momento tambien aparece la palabra “funciona” porque el público asiste, que en

este caso no sería lo mismo que pensar que es buena, puede ser mala y funcionar. El público es de cierta manera entonces quien valida las obras de teatro.

También podemos revelar indicios de cómo se conforma ese público. Hay grupos que son seguidos por ciertos públicos, como dicen en un formulario “si la obra gusta nos van a venir a ver en las próximas obras”, “la difusión es boca a boca”.

Esta idea de validación por parte del público se tensiona con la cuestión de la visibilidad ya que los grupos sostienen que “necesitan más apoyo de medios locales” que les cuesta atraer al público a las salas y también que la difusión depende mucho del boca en boca. Es por eso que me parece que la validación o va de mano o se tensiona con la cuestión de la difusión, es difícil pensar una sin la otra.

Por otro lado y vinculado a esto se encuentra la problemática de la circulación y algo que trabajamos en el apartado anterior sobre las salas de teatro que incide en la idea del público.

Por lo general, las obras se presentan en salas de no más de 50 butacas o en espacios alternativos, lo que también entra en juego en esta tensión validación, visibilidad. Pero respecto de ésta última, también debemos agregar que los grupos giran y se presentan en teatros independientes de otras localidades.

Es pertinente preguntarse si la circulación es una estrategia, es decir interrogarse por qué los grupos actúan en otros lugares más allá de las salas. Podemos agrupar las estrategias entre aquellos que creen que mejorando la calidad el público va a asistir más; por otro lado, los que piensan que como los medios de difusión importantes no dan espacio la gente no se entera; los que creen que yendo a otros lugares que no sean teatros (patios, facultades) eso va a acercar al público, los que piensan que unas temáticas son más aceptadas por el público que otras, y, finalmente, los que creen que si mantienen continuidad eso va a hacer que el público los conozca y los siga.

Es necesario vincular estas concepciones que encontramos en los grupos acerca del público y de su repercusión en el medio y las estrategias que se proponen con la lógica que el INT utiliza para el otorgamiento de los subsidios. Por ejemplo, el instituto considera a los grupos a través de un video de la obra que evalúan personas “idóneas”. Así, evidencio una contradicción, el teatro se define por los cuerpos presentes, los grupos entienden que la validación se la da el público pero el apoyo financiero para su proyecto se evalúa en un video. La segunda cuestión relacionada la política cultural que llevó adelante el INT es que los grupos reciben mayor cantidad de dinero si realizan mayor cantidad de funciones, no se evalúa cantidad de público, y ahí también creo es necesario dejar planteada alrededor de la cuestión de la circulación un problema complejo, las salas tienen pocas butacas eso es un dato

importante, es decir que si los grupos tuvieran mucha repercusión tendrían asegurada la continuidad pero ¿habría salas suficientes para presentarse o es así que surge la estrategias de lugares alternativos?, ¿buscan lugares alternativos para completar mayor cantidad de funciones? Esta propuesta de la línea de subsidio el INT la promueve con qué objetivo ¿la idea es que haya más teatro en lugares que no son teatro? ¿Cómo crear un circuito así? ¿Que el teatro independiente no busque salas grandes?

¿El INT quiere que el teatro independiente crezca en público, en repercusión o en calidad?

3.c.3- Puesta en escena.

Otro de los elementos para analizar en el archivo documental disponible es lo referido a la puesta en escena.

Este elemento en los formulario está direccionado en los ítems “Visión de la puesta en escena (describa en 10 renglones)” y el ítem “Acompañe de bocetos de iluminación y vestuario”

En la búsqueda de esta pistas acerca de cómo producen los grupos no es menor pensar que muchas veces cuando se formulan estas cuestiones para aplicar a los subsidios se está en distintos tiempos de producción de la obra.

Para comenzar quiero dar cuenta de la variedad de respuestas como para un grupo se describe “caja negra, pocos objetos, No a la italiana”, para otro “ a la italiana” define el tipo de espacio, pero también encontramos descripciones como:

“ningún ámbito modo realista”

o

“un cuadro, una ventana, un teatro en la cima de la intimidad...iluminación que valora la intimidad”

o

“ cada espacio a describir acentuado por la iluminación distintas atmósferas de teatralidad” ,

Es interesante las distintas ideas al respecto de que es la puesta en escena para algunos es algo bien técnico, que define el espacio y la descripción de puesta escena muchas aparece con una combinación de cuestiones técnicas y poéticas, así como para otros es completamente poético:

“un cuadro, una ventana, un teatro en la cima de la intimidad”

o

“Se propone la reducción de todo dispositivo escénico. desnudar el espacio, mostrar todo el artificio y dar gran valoración a los significantes icónicos, en sus posibilidades de narrar: un cuerpo de mujer, un espacio vivo en su soledad, su ambigüedad y sobre todo, su materialidad, la luz como creadora de la escena (dispositivos teatrales más luz de fuego, luz lámpara, oscuridad, etc), el vestuario hablando como objeto, la palabra en su sonoridad de cuerpo, y el objeto escénico, el que porta la actriz, el que porta el público participante como “cosa” de la vida, como memoria, como perspectiva y como residuo. El estilo expresionista argentino, con su carga de grotesco y su absurdo sentimental. Una poética existencial y social. El diálogo con el público constante, como una misa de club, como un café Concert o Varieté roto, donde en algún tiempo los grandes dramas se convirtieron en pequeñeces, donde se canta, se ríe, se mira la vida. El sonido como carga objetual, como tópicos que se metieron en nuestros abrazos son saber donde y cuando, en el plato de sopa, con el miedo, con la esperanza.” Visual de pequeñez, poética de ausencia. Valores logrados a fuerza de suprimir, de dejar vacíos, de atarse al aire”

Sobre puesta en escena, grupo teatral Candilejas: “Un lugar sin tiempo preciso, dos personajes en un total descanso- una jaula gigante, sobre su techno forma una con declive a otras tarimas inferiores. Una telaraña de sogas. Juego de luces y humo.”

Se produce así un arco de posibilidades entre lo técnico y lo poético y en ese arco podemos agrupar las ideas que aparecen, hay algo común que el punto de partida es casi siempre hablar del “espacio”, espacio escénico donde transcurre la obra. En función de poder pensar porque existe la diversidad en los modos de pensar o de describir la puesta en escena me interesa por un lado tener en cuenta las concepciones que pueden tener los distintos grupos sobre lo que es “la puesta en escena” pero también sería importante incluir la variable de los tiempos de producción y su relación con la confección de los formularios.

Si se piensa de un modo esquemático la puesta en escena es un proceso de diseñar y organizar todos los elementos visuales y auditivos presentes en una actuación o presentación artística. Escenografía, iluminación, vestuario, coreografía y más, en esta concepción sería más atinado describirla desde sus aspectos técnicos que están incluso más vinculados a la elaboración de un presupuesto para la producción.

La concepción de “puesta en escena” varía en las distintas corrientes teatrales e incluso hacia el siglo XX se llega a la ruptura total, al comienzo mencionó un libro emblemático “El espacio vacío” de Peter Brook, en esos términos es más posible que para describir una puesta sus creadores lo hagan de una manera más poética.

“La puesta en escena consiste en trasponer la escritura dramática del texto (texto escrito y/o acotaciones escénicas) en una escritura escénica. “El arte de la puesta en escena es el arte de proyectar en el espacio aquello que el dramaturgo solo ha podido proyectar en el tiempo” (APPIA 1954, pag 38). La puesta en escena es “en una obra de teatro la parte verdadera y específicamente teatral del espectáculo” (Artaud 1964b, pag. 161 y 162). Es en suma, la transformación o -mejor- concretización del texto, a través del texto y del espacio escénico, en una duración vivida por los espectadores” (Pavis. 2011, pág 363.)

Esto podría ser pensado como una gran diversidad en la creación, aunque también podríamos pensar acerca de las formaciones que tienen estos grupos y la importancia que tienen o no las distintas corrientes dentro ese momento de escena rosarina.

Otra variable importante para el análisis se vincula en cómo organizan sus producciones, sus procesos de creación de la obra y cómo responden a estos procesos de formalización de los proyectos. Es decir si la obra está en proceso posiblemente se esté construyendo la puesta, si ya se hizo se puede describir hasta técnicamente pero si es previo a hacerla no se deberían tener un modo de producción de organizarla en papel antes de empezar. Es aquí donde tengo la impresión que tal vez se estaba aprendiendo un modo de producción nuevo o eran estrategias para completar el formulario.

Es importante aquí mencionar que tal vez las políticas culturales del INT para el sector produjeron un reacomodamiento de los modos de producción.

Por último, dentro de este apartado es necesario destacar las formas insistentes de “creación colectiva” e incluso la participación del dramaturgo dentro del elenco. En varios grupos el director/a es el que escribe, y si bien este proceso necesitaría una indagación más profunda, es realmente notorio que sólo en un pocos casos las obras pertenecen a autores o consagrados o por fuera del grupo.

3.c.4- Grupos.

Una de las preguntas que han motorizado este trabajo es entender las transformaciones que produjo la llegada del INT a Rosario. En las primeras hipótesis una idea fuerte es que vino a profesionalizar un rubro pero que, posteriormente, la ciudad no contaba con un campo laboral receptivo para esta profesión. Por decirlo de modo sintético, lo que emerge a partir de este análisis es la inmensa variedad de grupos y sus propuestas, que tal vez necesitaba agruparse y eso comienza a suceder con la aparición del INT. En este análisis documental pude relevar un abanico de grupos muy distintos que van desde, por un lado, una compañía

como la de Omar Nery que se origina en el radioteatro, se dedica a los espectáculos infantiles y la comedia musical y entre 1990 a 1999 estrenan 10 obras de adaptación o texto propio; a grupos como el “Espacio Experimental del Movimiento” cuyos integrantes son los referentes más innovadores de la ciudad y tienen el objetivo de realizar intervenciones con características más performativas.

En el archivo de la sociedad del ángel, grupo emblemático de ese momento dicen respecto del grupo: “a pesar de que si poseemos una estructura formal, en estos últimos espectáculos los roles cambiaron ...”. actores, director, fotografía, diseño, técnico....”

y sobre el proyecto:

“Es un grupo que surge ...de la escuela de formación actoral...dentro del denominado teatro de imagen, con una fuerte creencia en la dramaturgia del actor”

Lo que da cuenta de estas tres formas de describirse que tienen los grupos es la diversidad y riqueza de concepciones que pude relevar en estos documentos.

4- Reflexiones finales

A partir de lo construido hasta aquí podemos considerar que el INT ha contribuido a la profesionalización del sector. Ello se evidencia tanto en los marcos normativos que propone como en los procedimientos administrativos, desde la confección detallada de cada ítem de los formularios hasta la posibilidad de que los grupos teatrales reconstruyan y reconozcan su propia historia institucional y artística. De este modo, se promueve no solo la formalización del trabajo, sino también la continuidad de los proyectos.

En relación con las salas, resulta pertinente interrogarse acerca de si el Instituto Nacional del Teatro (INT) está efectivamente dialogando con la realidad rosarina o si, por el contrario, se encuentra operando desde lógicas que no siempre contemplan las especificidades locales. Es posible que estemos observando apenas los inicios de un proceso más amplio: la construcción de lo federal. En este sentido, surge la pregunta acerca de si lo federal puede configurarse únicamente a partir de la presencia de representantes o si requiere otras formas de articulación territorial y cultural.

Respecto del cumplimiento de los objetivos, el análisis de los formularios me permitió abrir de manera constante nuevos universos de sentido presentes en las palabras, categorías y detalles aportados por los grupos. A lo largo del proceso, mi propia memoria profesional y

mis juicios derivados de la experiencia, tanto en el ámbito independiente como en la gestión pública, intervinieron inevitablemente en la lectura. Confío en que resultó productivo para el análisis; de no ser así, al menos puedo afirmar que lo hice desde la mayor sinceridad.

En términos personales y profesionales, este trabajo representó múltiples dimensiones. Me permitió reconocer que mi trayectoria ha estado siempre atravesada por la gestión cultural y que transitar por el ámbito independiente en los inicios, para luego desempeñarme desde el Estado, constituyó una experiencia decisiva. Los aprendizajes derivados de la elaboración y estudio de estos formularios son vastos y otorgan valor al trabajo propio, algo que también se refleja en las producciones de los distintos grupos y compañeras/os del sector.

Finalmente, en cuanto a las posibles continuidades de este estudio, considero que este trabajo constituye un aporte inicial para la construcción de un conocimiento más profundo sobre el teatro independiente en Rosario.

Anexo 1

Bitácora de impresiones y recuerdos.

Empecé teatro a los 15 años en la escuela secundaria Dr. Francisco de Gurruchaga ahí esté el equipo docente estaba Cristian Marchesi (Agrupación Filodramatica Te Quisimos Con lo Locura), Chiqui González (La sociedad del Ángel, Agrupación Filodramatica, Teatro Turbio), Aldo Pricco (...) Pablo Copa, Aldo Pricco Marisa Buso (CET), muchas de las personas que hicieron historia del teatro en la ciudad de Rosario.

Me interesa vincular la información que pude relevar haciendo un ejercicio de memoria con mi propia experiencia además me resulta inevitable.

Grupo Teatro Turbio, responsable Chiqui Gonzalez. Fundación del grupo 1994, ese año terminé la secundaria, había mucha movida cultural en la ciudad, los bares donde se empezó a hacer Café- concert, Chiqui todavía no era la referente que luego fue no solo para mí, sino para la ciudad y para gestion publica, algo de todo eso que de alguna manera nació en lo independiente, en la escuela de teatro en la calle córdoba antes de llegar a sarmiento, donde para los ávidos ojos de una joven como yo era apasionante, tiene su origen de un modo de hacer, de un modo de poner la creatividad por delante que dejó mucha huella, el documento de este grupo es firmado el 16 de septiembre de 1999 está la inscripción, y se categorizan con datos y curriculum, piden subsidio para una gira nacional e internacional para el espectáculo “Desnuda de Terciopelo”, la obra de Monica Alfonso que Chiqui ya hacía cuando se estaba mudando a la gestión pública y abandonando lo independiente, en la misma fecha se recategorizan ampliando la cantidad de integrantes, presentan un espectáculo concertado “Bossa 40 años” y otro “Zoom”.

Chiqui Gonzalez fue referente donde estuvo, siempre lo fue, era imposible no admirarla a mi en particular me deja siempre una gran contradicción su relación con lo publico y como

mucha gente la seguía o ella necesitaba que la siguieran y lo que vino después fue la merma de la fuerza de lo independiente y apareció un fuerte hegemonía cultural de lo público.

Grupo “La Sociedad del Ángel” formulario del 15 de septiembre de 1999 inscripción del grupo para proyecto de obra “Ulises. una teoría del silencio” (autor del grupo) piden para producción de obra pero no aparece el presupuesto, también proyecto de obra “Rey de Corazones” presenta agosto del 2000 (autor del grupo) también solicitan actividad de grupo para 2001. “La Sociedad del Ángel” fue la escuela de actores dirigida por Chiqui, fundación 1998, con 12 integrantes. Eran muy seguidos por el público, era difícil que no estuviera bien sus obras, incluso la de sus alumnos, pudieron desarrollar a mi modo de ver una poética propia, muy potente.

Otro de los documentos “Titiriteros rosarinos” ellos se inscriben con un formato de agrupación de grupos en el año 2000, los títeres no están contemplados en los ítem del formulario. Se inscriben los referentes de cada grupo y lo aclaran así en el formulario. En el 2001 piden subsidio para un festival “Ocho con yapa”, fue muy conocido como evento autogestivo, presentan plan de trabajo de agrupación de grupos muy interesante que presentan hasta que porcentaje en la cooperativa tendría cada uno. En lo que piden remarcar la necesidad de contar con una red de espacios o grupos que los organicen en la giras, y tener más dinero para mejorar sus producciones. El énfasis está puesto en lograr continuidad y ayuda para mejorar la difusión. A su modo era de avanzada en términos organizativos y siempre supieron gestionar una red de grupos, algo que muchos entendieron mucho después. Fundación 2001, 4 compañías, fueron un ejemplo de organización autogestora, incomprensidos por los teatreros, pudieron desarrollar desde algo marginal un sector importante y con modos de hacer novedosos desde un lugar con poca exposición, fueron de los primeros que vivían de lo que hacían, que viajaban con los espectáculos, que hicieron giras internacionales.

Grupo “Sedear”, Inscripción como grupo en el 2002(tiene una sola hoja el archivo), fundación: 1997, 8 integrantes, Dir Altamirano María Angelica, formulario de 1998 solo se inscriben como grupo de teatro y MIMO, Fundación 1996, No los conocí

“Rantifusa” este grupo que tiene vacío el formulario que es del 2002, surge de un grupo de alumnos que teníamos junto con Miguel Franchi. Una experiencia hermosa con gente muy diversa, así era la gente que iba a los talleres de teatro, nosotros teníamos uno, y había mucho

en la ciudad, los más conocidos que no figuran en estos formularios eran lo de Oscar Medina, Sabatino Chacho Palma y todos los que llegaban desde Buenos Aires en forma permanente.

El Grupo “MAJAS”, Se inscribe como grupo de teatro en el 2002, 10 integrantes, La mandrágora. Se inscribe como grupo de teatro en 1998, el grupo pide dinero para realizar 12 funciones. En otro formulario 2002 actualizan datos de los integrantes tiene 5 integrantes. El grupo de Alejandro Perez Leiva.

La reina de java. En 1998 pide fondos para la realización de una obra “Aun no. (escritos de pan que intentan atravesar el bosque” y en 1999 piden fondos para la realización de una gira de la misma obra, 6 integrantes. fundación 1994 (Gonzalo POncio, Paula Ominetti, Maria Jose Vitta, Raquel Escalante)

La cuerda. En el 2004 se inscriben como grupo de teatro, y en particularidad de la disciplina pone danza contemporánea, Fundación 2002, integrantes 3. Es grupo de teatro Danza.

La Cicutu compañía teatral, se inscribe como grupo en el 2000, y presenta un espectáculo de adaptación del texto de Cortázar “La señorita Cora” y también piden subsidio para otra obra “la cantante calva” presentan boceto de iluminación y plan de trabajo con presupuesto

mencionan entre las dificultades que más tiene es la difusión de sus obras en medios locales. Fundación 1994, integrantes 4

Kiene soneto. Se inscribe como grupo de teatro 1999, año de fundación 1990, 4 integrantes, el grupo de Omar Capcci.

I ladri, 3 integrantes, se inscribe como elenco concertado en el año 2002. inicio desde 2001

Grupo Teatro Candilejas., se inscriben como grupo en 1998. De 1989 a 1997 realizó 12 obras con la autoría de Hugo parisi que es integrante del grupo, son 4 integrantes. En 1998 pide subsidio para producción de nueva obra “palabras cruzadas” del mismo autor. en 1999 Pide para otra obra “El burgués y el payaso” mismo autor, 1999 pide para “El show de tito y pelusa”. También obra original del grupo destinada para niños, que prevé realizar 60 funciones en Córdoba en temporada de verano.

Gnerr mejía danza. Se registra como grupo de teatro en el 2000. Fundación en 1993, se inscriben con 5 integrantes. (Marcela Cejas)

Formación inestable de movimiento. Se inscriben como grupo de teatro independiente en 1999. Año de fundación 1997, solicitan al int para la producción de una obra que no tiene título pero que describen esta en el marco de la una investigación que busca dar elementos propios de la danza teatro (Farias, Fenoglio, Rueda, Corsi, Garralda, entre otros)

Escena 7. Formulario de pedido de subsidio 1999 para gira de la obra “La biunda”. En 2000 solicita asistencia técnica en iluminación y sonido. Realizaron 14 obras entre 1997 y 2000 de autores internacionales como Tennessee Williams o Sam Shepard hasta obras de autores rosarinos como Moset o Norberto Campos, solicitan para la producción anual del grupo en el año 2000 y explican que tienen una organización con roles marcados y puntajes dentro de la cooperativa. Tienen un análisis de la inclusión de los espectáculos en el medio en la ciudad de Rosario.

Anexo 2

Emilio Lenski

En el análisis de los formularios y la importancia de generar este archivo de los formularios, a priori se podría pensar. ¿Qué puede un archivo de formularios decir sobre la actividad teatral de Rosario entre algunos años antes del cambio de milenio?

En parte quiero poder plasmar una instantánea que me sucedió mientras buscaba líneas de trabajo con los materiales, el formulario de Emilio Lenski, quien dice en el ítem en año empezó en la actividad menciona 1943....es quizás el más viejo, entre toda esta gente, no en realidad es que su pertenencia es con el teatro no con el grupo en la actualidad. Esto me hace pensar que si bien el formulario es bien sencillo es plausible de distintas lecturas. Este archivo tiene 28 páginas y entre ellas de puño y letra están todas las obras desde los años 40 hasta la actualidad y después varios textos sobre las obras, imagino pero que tal vez el mismo Lenki lo escribió aunque habla de él en tercera persona. Esto me lleva a recordarlo y creo recordar su muerte, verifiqué la fecha de su muerte en el diario La capital que publica solo un párrafo de un hombre que hizo 109 obras de teatro en su vida.

Título: “Un simple recuerdo para alguien que no podía vivir sin sueños ni ternura, el actor rosarino Emilio Lenski, quien decidió cambiar de escenario para siempre el 4 de septiembre de 2004.” 2 de septiembre 2010-01:00hs

Anexo 3:

Aca dejo la caja de los archivos, así como la encontré la comparto para sumar al conocimiento colectivo, para que todos puedan disfrutar de verlos como el viaje que fue para mi. Este archivo me sirvió para mi experiencia personal como un ejercicio de memoria y reconciliación. Creo que forma parte del teatro independiente rosarino de ayer y para pensarnos a futuro, que debe ser público y que es político.



[archivos](#)

Bibliografía:

- Bayardo, R. (1992). Economía de la escena: Las cooperativas de teatro. *Cuadernos de Antropología Social*, (6). <https://doi.org/10.34096/cas.i6.4829>
- Benito, K. (2018). *Micropolíticas, cultura y lazos sociales*. Prometeo Libros.
- Brook, P. (1999). *El espacio vacío*. Ediciones Península.
- Brunner, J. J. (1992). *América Latina: cultura y modernidad*. Grijalbo.
- Di Filippo, M. (2019). *Estéticas políticas: Activismos artísticos, movimientos sociales y protestas populares en la Rosario del nuevo milenio*. UNR Editora.
- Dubatti, J. (2002). *El teatro jeroglífico: Herramienta de poética teatral*. Atuel.
- Dubatti, J. (2015). La escena teatral argentina en el siglo XXI: Permanencia, transformaciones, intensificaciones, aperturas. En L. A. Quevedo (Comp.), *La cultura argentina hoy* (pp. 151–196). Siglo Veintiuno Editores.
- Grinbaum, V. J. (2014). *Ley Nacional de Teatro N.º 24.800. Decreto reglamentario N.º 991/97: Exposiciones, concordancias y comentarios*. Instituto Nacional del Teatro.
- Freire, S. (1997, 30 de septiembre). *El teatro cumple su sueño del instituto propio*. *La Nación*. <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/el-teatro-cumple-el-sueno-del-instituto-propio-nid77837/>
- Instituto Nacional del Teatro. (2011). *Memoria INT 1998–2010*. Instituto Nacional del Teatro.
- Jaime, F., Dufour, G., Alessandro, M., & Amaya, P. (2013). *Introducción al análisis de políticas públicas*. Universidad Nacional Arturo Jauretche.
- Logiodice, M. J. (2020). *Teatro y política en Rosario 1976–1987* (Tesis doctoral). FLACSO.
- Martinyuk, M. N. (2024). *Territorio experimental: La obra de Juan Hessel en el contexto del teatro independiente rosarino*. UNR Editora / CEI. (Libro digital).
- Pavis, P. (2011). Puesta en escena. En *Diccionario del teatro* (pp. 362–367). Paidós.

Quevedo, L. A. (2015). *La cultura argentina hoy: ¡Tendencias!* Siglo Veintiuno Editores.

Tello, C. (2021). *Historia del teatro en Rosario, 1900–1959*. UNR Editora.

Vich, V. (2013). Desculturizar la cultura: Retos de las políticas culturales. *Latin American Research Review*, 48, 1–14.