

6-2002


## La producción teatral en la década del '90: De la euforia al desencanto

Armida María Córdoba

Susana Llahí

María de los Ángeles Sanz

Follow this and additional works at: <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>

 Part of the [Spanish and Portuguese Language and Literature Commons](#), and the [Theatre and Performance Studies Commons](#)

---

### Recommended Citation

Córdoba, Armida María, Susana Llahí y María de los Ángeles Sanz. (2002) "La producción teatral en la década del '90: De la euforia al desencanto," *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies*: Número 16, pp. 205-225.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in *Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies* by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact [bpancier@conncoll.edu](mailto:bpancier@conncoll.edu).

The views expressed in this paper are solely those of the author.

---

## **LA PRODUCCIÓN TEATRAL EN LA DÉCADA DEL '90: DE LA EUFORIA AL DESENCANTO**

***Armida María CÓRDOBA, Susana LLAHÍ y  
María de los Ángeles SANZ***

Para comprender las dificultades por las que atraviesa el teatro argentino dentro del campo intelectual y los movimientos que se producen entre sus integrantes desde determinados espacios hacia otros, debemos analizar el panorama económico y cultural en que se desarrolló la década del noventa.

La década de los ochenta comenzó con una experiencia intensamente socializadora. Teatro Abierto reinscribía la grave crisis política e institucional por la que atravesaba el país convirtiéndose en un espacio de reflexión y denuncia. El advenimiento de la democracia generó otras posibilidades, entre ellas, la de plantear nuevos códigos estéticos sin temor a la censura. Surgió así un teatro alternativo que trabajaba en los "bordes" y que hacía del "borde" la materia de sus creaciones.

Al mismo tiempo, diferentes experiencias mostraban un resurgimiento del hecho teatral. No obstante, la crisis inflacionaria que aquejaba al gobierno elegido en 1983 provocó hacia el final de la década una grave crisis económica que repercutiría en la producción teatral.

El gobierno que comenzó el 9 de julio de 1989, con Carlos Saúl Menem, dio un giro inesperado a sus fundamentos ideológicos en

una primera etapa que fue de 1991 a 1995. Tras el espejismo de la estabilidad económica, se ocultaba el abandono de las posturas nacionalistas y estatistas que eran el baluarte de su partido. Pronto se produjo un desencanto proveniente de los sucesivos recortes presupuestarios que sufrió la cultura, y del escaso interés en proyectar una clara política cultural.

Si bien es cierto que en Buenos Aires, en 1991, se ofrecían más de sesenta opciones teatrales durante los fines de semana, "se produjo una intensificación de la distancia entre la institución teatral y los sectores mayoritarios de la población, con el correspondiente achicamiento del campo intelectual correspondiente al teatro" (Pellettieri, 1998: 22). El declive económico, que se profundizó después del desplome financiero de 1994 –conocido como "efecto tequila"–, agudizó el proceso recesivo en el área de la cultura y, específicamente, en el teatro. Sin embargo, el campo cultural teatral mantuvo en toda la década una porfiada decisión de elaboración de proyectos y un seguimiento consecuente en pos de una legislación que concretó al final de la década la sanción de la Ley Nacional de Teatro.

Podemos distinguir tres circuitos de producción teatral: teatros comerciales, teatros alternativos-salas escuelas y teatros oficiales. Estas divisiones no son taxativas, ya que debido a la crisis que arrastra el país, y de la cual el teatro no está ajeno, la trama de producción presenta un tejido cada vez más complejo de asociaciones y coproducciones. Para el ordenamiento de nuestro trabajo, sin embargo, vamos a utilizar esta división como categorías conceptuales, teniendo en cuenta la complejidad que presenta cada una.

¿Quiénes producen teatro en la Argentina de los noventa? Nombres como Daniel Grinbank, Carlos Rotemberg, Alejandro Romy, Héctor Caballero, aparecen reiteradamente en la inauguración de salas o en la producción de espectáculos; junto a ellos, que manejan el circuito empresarial teatral, también existen gestiones oficiales y producciones de grupos de autogestión que realizan sus espectáculos a fuerza de voluntad, Alejandra Boero, Ricardo Bartis, Omar Pacheco, Lorenzo Quinteros, entre otros.

## Teatro comercial

En la Argentina, en la década que va de 1990 hasta hoy, la producción teatral comercial ha variado significativamente atravesada por la constante económica, conservando una estética remanente que privilegia las obras extranjeras de éxito comprobado, "con premios y nominaciones en el exterior, presentaciones previas en importantes capitales del mundo y cierta promesa de escándalo por el abordaje de temas conflictivos o por la crudeza del texto" (Salzman: 58), que son transplantadas a nuestro país con el equipo de producción de origen más el agregado de un elenco integrado por estrellas locales, reconocidas por el público por sus trabajos teatrales y televisivos.

Según la opinión de uno de los protagonistas de esta situación, el productor Carlos Rotemberg —propietario de los teatros Ateneo, Blanca Podestá, Liceo y Tabarís—, el que está en crisis es el teatro tradicional, que ocupa salas de mediana capacidad y que no está recibiendo el apoyo de público necesario para mantener sus puestas. La producción teatral reproduce la situación que el modelo económico produjo en la clase media argentina; por lo tanto, el futuro nos daría un teatro dicotómico: por un lado, los megaespectáculos y, por otro, los trabajos realizados en salas pequeñas. Este convencimiento es el que lo llevó, luego de tener un 1998 lucrativo en el espectáculo que se representaba en el Tabarís, a cerrar sus puertas un año más tarde.

Con una visión más optimista, el empresario Alejandro Romay reabrió al mismo tiempo dos salas: Broadway y El Nacional. Como estrategia de producción, Romay considera necesario que una obra represente a la sociedad o sus problemas, que conmocione al público y que su éxito esté garantizado por una puesta que reproduzca total o parcialmente la realizada en los grandes centros del espectáculo, como Londres o Nueva York. Para lograrlo, participa directamente en la elección del elenco y de todos los elementos que configuran sus espectáculos. Con la apertura de El Nacional, la idea es hacer del teatro un espacio para musicales que comenzó presentando la puesta en escena de *Mi bella dama*, de Alan Jay Lerner y Frederic Loewe. Ambos empresarios coinciden en que las primeras figuras son muy necesarias para el teatro tradicional, pero éstas adquieren "cartel" a través de la televisión y cada vez resulta más difícil comprometerlas para un proyecto teatral que siempre tiene un futuro incierto. La televisión tam-

bién obstaculiza la concreción de proyectos teatrales al absorber a los actores en extensos horarios de grabación. Ricardo Cohen, dedicado desde hace diez años a la planificación de estrategias de marketing para teatro, dice que algunos actores no buscan productor sino mecen-  
nas, transformando en insalubre el trabajo de la producción. Su objetivo es captar un público segmentado más reducido que es atraído por megaespectáculos como *El hombre de la Mancha* (1999). Por su parte, Daniel Grinbak, dueño de DG Producciones, piensa que la clave es adaptar el producto en el que uno cree a la fórmula de presentación que le conviene. Con respecto a *La bella y la bestia* (1999), el titular de esta productora declaró que un espectáculo es redituable cuando el número de espectadores que asiste al mismo es de 300.000. Pero también confesó que no podría haber planeado este negocio solo y pensando únicamente en una plaza como Buenos Aires, por ese motivo se asoció con el "holding" mexicano CIE Internacional y adquirió los derechos de Disney, y para su presentación compró y remodeló el Teatro Ópera.

Es evidente que en el eje de la producción teatral comercial la figura intermediaria del productor juega un papel preponderante. Es aquel que toma en definitiva las decisiones claves sobre lo que debe producirse o comunicarse, de acuerdo a la dinámica mercantil del sistema, sin atenerse a las elecciones independientes de los artistas. Por lo tanto, haciendo un "paneo" sobre las producciones de la década dentro de este circuito, encontramos que muchas de ellas transplantaban comprobados éxitos televisivos con el fin de obtener ganancias seguras con menor riesgo. Las carteleras de esos años muestran, en el circuito comercial popular, *Matrimonios y algo más* (1990), de Hugo Moser; *Amigos son los amigos* (1992), de Gustavo Barrio, Gustavo Giustozzi y Ricardo Rodríguez; *La banda del Golden Rocket* (1992), de Maestro y Vaiman; *Grande Pa* (1992), de Mirella Santoro y Marcelo Zanotta; *Son de diez* (1993), de Daniel Di Conza y Miguel Splendiani; *Brigada cola* (1993) de Carlos Mesa. Otras producciones pasaban en la época estival a los escenarios de la ciudad de Mar del Plata: *Salsa Criolla*, de Enrique Pinti, que continuó en esta década desde 1984, *Confesiones de mujeres de 30* (1996), de C. Niskier, B. Rozembaum, C. Moutthe, L. Ploczynsky, D. Bernadelli, C. Dreize y M. Proenca, con dirección de Lía Jelín. La excepción fue *Brujas* (1991), de Santiago Moncada, que se estrenó en Mar del Plata y se repuso con

éxito en Buenos Aires. Se reiteran también obras de autores consagrados con distintas piezas, es el caso de Neil Simon con *Extraña pareja* (1990), *Rumores* (1990), *Dúo inolvidable* (1992), *Perdidos en Yonkers* (1993). Asimismo, se realizan puestas de autores clásicos, como Arthur Miller o Eugene O'Neill, pero cuya atracción reside en que los roles protagónicos son cubiertos por figuras de reconocida trayectoria artística. Prueba de ello es la puesta de *Cristales rotos* (1995) del primero de los nombrados, cuyos protagonistas fueron Arturo Puig, Selva Alemán y Rodolfo Ranni y *Largo viaje de un día hacia la noche* (1999), del segundo, con Norma Aleandro y Alfredo Alcón. A estas últimas puestas podemos ubicarlas dentro del teatro comercial culto.

El espacio del teatro para niños también ha sido captado por la industria cultural. *Chiquititas*, de Cris Morena, éxito de TELEFE (canal de televisión de aire) desde 1996, constituye el paradigma de estos megaeventos. Estas puestas trabajan con una estética que la platea identifica con el producto televisivo, al mismo tiempo que se apoya en el modelo productor/consumidor de una excelente comercialización de productos relacionados (libros, remeras, cassettes, etc.) que invade la territorialidad artística.

Por su parte, Gustavo Levit, productor de teatro, propone para lograr un éxito teatral una fórmula que se acerque más al dinamismo televisivo:

Puestas como *Art*, de Yasmina Reza, y *Nine*, de Arthur Kopit y Maury Yeston, ambas de 1998, realizadas por distintos directores en Londres, habían trabajado con el mismo concepto: en fracciones de segundo, los actores cambian de tiempo y espacio, sin detener ni bajar el ritmo del espectáculo. Y en estos tiempos de "zapping", esto permite mantener al espectador atento durante todo el espectáculo. (*Clarín*, 12/6/98)

La relación entre el teatro y un medio masivo de comunicación como la televisión es cada vez más intensa; muchos autores de teatro escriben guiones para programas unitarios, series o telenovelas que luego pasan con escasas variantes a las carteleras teatrales; y reconocidos actores de teatro de todos los circuitos forman parte de los elen-

cos de éxitos televisivos, así como elencos o figuras de la televisión son atraídas por algunos proyectos teatrales. La televisión no fue vista en esta década como un demonio a exorcizar como en años anteriores, cuando para los grupos de autogestión o independientes trabajar en ese medio era juzgado como una traición a los principios, sino que, por el contrario, se la considera una fuente de trabajo que permite muchas veces la realización de proyectos personales.

La revista porteña, género que se cristalizó en los años sesenta, comenzó su decadencia a mediados de los setenta, debido en parte a los costos de producción y en parte a su incursión en el medio televisivo, a la automatización de sus procedimientos y al carácter machista de sus propuestas (Sikora). Sin embargo, persiste con fuerte repercusión de público a pesar de la baja performance de sus producciones y la reiteración de procedimientos que parodian algunos hechos puntuales del contexto social. Autores como Hugo Sofovich presentaron durante la década: *La revista corrupta* (1991), *El último argentino virgen* (1994), *La noche de las narices frías* (1995), *Más locas que una vaca* (1996), *Duro de parar y Más pinas que las gallutas* (1997), *Chupame los huesitos* y *Las señoritas de la cama redonda* (1998).

### **Teatro alternativo-Salas escuela**

Las producciones alternativas forman un movimiento hoy legitimado por la crítica y, por lo mismo, es posible ver obras de autores como Daniel Veronese o Rafael Spregelburd, entre otros, que proponen un teatro con un doble carácter semántico: "Un teatro que permita a los receptores entrar y salir de la racionalidad propia. Es decir, 'alternativo' como diferente y 'alter-nativo' como 'nacido otro' " (Infante, Libonati: 69), y enfrenta notorios problemas para realizar sus producciones debido al escenario político de la década que descompuso variables analógico-culturales que el advenimiento de la democracia había comenzado a reorganizar luego del duro período del proceso militar. Éste comenzó con un enorme divorcio entre la clase política y la cultura, al no existir un plan que desde el poder apoyara el desarrollo de ninguna de las áreas relacionadas con el arte. Como afirma Pellettieri (1997: 3) "El nuestro, es uno de los pocos países del mundo que ostenta la poca estimulante realidad de tener un teatro que nunca

recibió subvenciones oficiales que lo protegieran de manera sistemática". Esta situación dio lugar a la búsqueda por parte de actores y directores de un espacio propio donde desarrollar su crecimiento artístico. Ricardo Bartís dirige el Sportivo Teatral, Omar Pacheco, La Otra Orilla, Norman Briski, Calibán, Lorenzo Quinteros, El Doble. El poseer una sala no es para estos improvisados productores teatrales una situación rentable. Muchas veces, a pesar del éxito de la puesta, los resultados no alcanzan a cubrir los costos que implica una producción. Es por eso que muchas veces buscan el amparo de los organismos oficiales, o la cobertura de las fundaciones privadas. Algunos de estos grupos, como el Sportivo Teatral de Ricardo Bartís, o El Periférico de Objetos dirigido por Daniel Veronese, desarrollan estéticas que implican nuevos códigos teatrales con un singular manejo del lenguaje verbal, poniendo especial énfasis en el lenguaje corporal, en la búsqueda de ciertos valores universales que les facilitan sus inserción y legitimación en el circuito de los festivales internacionales.

Otra variante es mantener, paralela a la sala, una escuela de teatro. Alejandra Boero —figura clave del teatro independiente argentino—, fundadora de varias salas teatrales a lo largo de su vasta trayectoria, inaugura en esta década Andamio 90. La actriz, que siempre reinvertió sus ganancias en nuevas salas y fuentes de trabajo, ha sostenido que el teatro es una forma de educación indiscutible, que sensibiliza al espectador, ante la inoperancia de políticos y gobernantes a los que no les interesa que la gente tenga una cultura propia y un país con identidad.

La Fundación Somigliana (SOMI), organismo sin fines de lucro, está a cargo de la programación de espectáculos del Teatro del Pueblo, anteriormente llamado Teatro de la Campana. Esta sala, junto con Andamio 90, sigue en la tradición de la ideología estética del teatro independiente histórico. Actualmente integran esta Fundación Roberto Cossa, Eduardo Rovner, Bernardo Carey, Marta Degracia, Roberto Perinelli y Carlos Pais. Gracias al Instituto Movilizador de Fondos Cooperativos, que compró el inmueble en 1992, lleva ya ocho años de labor; hasta el año 1994, como Teatro de la Campana y a partir de allí como Teatro del Pueblo. Desde que la SOMI comenzó su labor, estrenaron treinta y dos obras. De los años que nos ocupan podemos mencionar: *Kollana* (1993), creación colectiva del grupo El Baldío; *Extraño juguete* (1994), de Susana Torres Molina; *Tratala con*



*cariño* (1996), de Oscar Viale; *El gato y su selva* (1996), de Samuel Eichelbaum; *Dibujo sobre un vidrio empañado* (1998), de Pedro Sedlinsky; *Cocinando con Elisa* (1998), de Lucía Laragione; *Venecia* (1998), de Jorge Accame; *De profesión maternal* (1999), de Griselda Gambaro y *1500 metros sobre el nivel de Jack* (1999), de Federico León. Estos ejemplos demuestran que la SOMI es una fundación que estimula y concreta proyectos de autores nacionales representativos de estéticas dominantes y jóvenes autores que dan a conocer estéticas emergentes.

El Grupo Teatro Payró es una entidad independiente que se define como no gubernamental, no comercial, un espacio y cooperativa de trabajo al servicio del teatro de arte y la cultura en nuestro país. Como grupo es miembro fundador e integrante de ARTEI (Asociación Argentina del Teatro Independiente) y posee además un taller de actuación. Lo fundó Jaime Kogan en 1968, junto con otros integrantes del Teatro IFT y, desde de su fallecimiento, en 1995, lo dirige su esposa, la actriz y directora Felisa Yeny, su hijo, el director Diego Kogan, quienes fueron acompañados hasta 1998 por Javier Daulte, autor y director.

Jaime Kogan reivindicaba el rol del director como creador del hecho teatral acentuando, sin embargo, el carácter colectivo y grupal de este proceso en búsqueda de una estética de estilización del realismo. En este momento, el Teatro Payró reúne dos estéticas: la desarrollada en su trayectoria histórica y las nuevas tendencias del teatro emergente. Es así como junto a *El amateur* de Mauricio Dayub se presentaron *Paulatina aproximación a un teorema dramático del miedo*, con dirección de Felisa Yenni, con textos de Bertolt Brecht y Yukio Mishima y *Casino*, de Javier Daulte, con dirección de Diego Kogan, todas en el año 1998.

Estos grupos, que se denominan de autogestión, obligados por la crisis económica que les resta capacidad para realizar materialmente la producción de sus proyectos y la falta de respuesta del público, se ven obligados en muchos casos a buscar fondos en los medios oficiales a través de subsidios, becas que aportan fundaciones, como Antorchas, en su momento, la Fundación Banco Patricios o el Fondo Nacional de las Artes. Recurren también a la realización de coproducciones con teatros oficiales como el Teatro San Martín y el Nacional Cervantes. Daniel Veronese para la producción de *El hombre de arena*

(1992), de Ernst Hoffmann, recibió el dinero aportado por la Fundación Antorchas, en tanto que para la puesta de *Máquina Hamlet* (1996), de Heiner Müller, el obtuvo el aporte económico del Teatro San Martín.

Este modo de hacer teatro no se puede definir por sus teatristas, pues no poseen una estética común y porque experimentan nuevas formas en algunas producciones que desechan en otras. Por ejemplo, María José Gabin, actriz que surge del teatro emergente conformando espectáculos en el Parakultural, no desarrollaba la misma estética cuando participaba en *Las Gambas al Ajillo*, que cuando actuó en *Viva la revista*, de Lino Patalano en el Teatro Maipo o cuando trabajó en 1999 con Eduardo Pavlovsky en *Poroto* (1998). Tampoco se pueden definir por la circulación en lugares específicos ya que algunos utilizan salas alternativas pero, en otros momentos, pasan a salas oficiales: es el caso de Los Macocos y su presentación en el Teatro San Martín con *La fabulosa historia de los inolvidables Marrapodi* (1998); por lo tanto, tampoco se los puede definir por el tipo de espectador.

Lo que aún a estos grupos y los significa es el mayor grado de autonomía estética que presentan a la hora de la producción a pesar de recibir apoyo de entes privados o estatales. Tienen mayor incidencia en la producción del espectáculo, a diferencia del teatro comercial en el que, como ya dijimos, la figura del productor-empresario es el eje de toda la propuesta artística.

Con el avance de la década muchos grupos fueron accediendo al circuito comercial y oficial, e incluso a la televisión. Las Gambas al Ajillo se disolvieron en 1994 y sus integrantes formaron parte de elencos teatrales en puestas comerciales y en programas de corte costumbrista en televisión; Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese fueron llamados a trabajar en televisión por Antonio Gasalla y pasaron del Parakultural a la sala de la Fundación Banco Patricios con *Mamita querida* (1993). Frente a estos teatristas, que fueron absorbidos por formas de producción más formales, se ubican aquellos grupos que siguen presentándose en espacios alternativos, casas de familia, clubes de barrio, etc. Como ejemplo, podemos citar La Organización Negra que realizó su espectáculo *La Tirollesa* en la cúspide del Obelisco de la ciudad de Buenos Aires (1989). De este tipo de producción pasaron a recibir apoyo oficial. El grupo se dividió y de allí surgió uno nuevo: De la Guarda que, con su espectáculo *Periodo Villa Villa* (1995),

atrajo la atención de la crítica internacional, lo que le permitió presentarlo en Inglaterra y, más tarde, en Estados Unidos. Su última producción fue *Periodo Doma* (1998), en el velódromo de Buenos Aires. A su vez, Bernardo Cappa presentó su pieza *Herida* (1999) en una casa de familia, invitando a un grupo de personas por teléfono, que debían confirmar su presencia. La obra pasó luego al escenario del Centro Cultural Ricardo Rojas, dependiente de la Universidad de Buenos Aires. De la misma manera trabaja el grupo que lidera Pablo Bontá. Estas producciones tienen un gasto mínimo, o ninguno, en escenografía o vestuario. José Fabio (Mosquito) Sancinetto comenzó actuando en Ave Porco (sala cerrada en 1999), continuó en Babilonia con *Herótica* y *Fragmentos de una Herótica* (verano 1991-1992), y últimamente se presentó en el Centro Cultural Ricardo Rojas. Los Susodichos presentaron la creación colectiva *Marea* (2000) en El Callejón de los Deseos, y José María Muscari estrenó *Mujeres de carne podrida* (1998) en el Centro Cultural Adanbuenosayres, y obtuvo en enero de 1999 el Premio Estrella de Mar, otorgado en la ciudad de Mar del Plata. Con anterioridad había estrenado *Necesitamos oxígeno* (1993), *Salsipuedes* (1995), pieza con la que gana el premio de la Bienal de Arte Joven, *Marchita como el día* (1996) y en 1999 ofreció *Pornografía emocional* y *Pulgarza*. Muscari trabaja en cooperativa, y en los lugares en que actúa la entradas son de bajo costo. El Grupo Catalinas nació en el taller de teatro de la Mutual "Catalinas Sur". Luego de la intervención militar, la Mutual siguió funcionando con el aporte del vecindario, brindando servicios culturales como el taller de teatro. A partir de 1983 empezaron las primeras representaciones en las que participaba la gente de la zona, en especial la del Barrio Catalinas. En 1986 presentaron *Venidos de muy lejos*. Luego de unos años pasaron al Teatro de la Ribera (teatro que integra el Complejo Teatral Presidente Alvear, dependiente del Gobierno de la ciudad) con las mismas características: los integrantes no cobraban y el grupo era absolutamente amateur. Más tarde alquilaron un galpón y en 1996 lo compraron, ampliando el número de talleres. En 1998 y 1999 el grupo presentó *El fulgor argentino*.

El Centro Cultural Ricardo Rojas –otro espacio alternativo de gran actividad cultural– nace en junio de 1984. En su identidad combina lo artístico y la experimentación. No sólo promueve la comunicación del arte, sino la participación de la sociedad a través de sus áreas

culturales. Es un espacio de búsqueda, por lo tanto sus producciones obedecen a una única ley: la creatividad ecléctica. En ella se confunden Los Macocos junto a Armando Discépolo, la danza y la fotografía, la poesía y el cine. El área específicamente teatral incluye toda aquella manifestación que tenga, desde la teoría y la práctica escénica, un punto para el debate.

Por último, es llamativa la atomización del teatro callejero, verdadero "boom" de los ochenta, que declinó, hasta casi su extinción, en los noventa. Se realizaba en espacios públicos y abiertos: plazas, calles, medios de transporte (del colectivo al subterráneo). A pesar de la desarticulación de esta forma de producción teatral existen aún grupos que esporádicamente vuelven a tomar estos espacios que fueron abandonados a comienzos de la década, tal es el caso del grupo La Trup, que dirigía Marcelo Katz y Gerardo Hochman y el grupo Pan y Circo, que lideraba Fernando Cavarozzi (el payaso Chacovachi), quienes en 1995 presentaban su espectáculos en Parque Centenario y Plaza Francia, respectivamente. Este tipo de puesta callejera reivindica las técnicas circenses, con un fuerte contenido de representación escénica, privilegiando el ritmo y el trabajo corporal, en la búsqueda de la captación de un público de atención dispersa que abarca una amplia franja de variada edad.

Las producciones de un teatro para niños de ribetes exclusivamente comerciales entra en competencia con grupos de trayectoria en el área de la experimentación, como es el caso de Hugo Midón, Héctor Presa y otros, que enfrentan serias dificultades para mantener sus espacios de labor escénica. Como recurso económico viable, la mayoría de los teatristas del género desarrollan un proyecto teatral de trabajo con escuelas y también reciben subsidios y la posibilidad de coproducir con instituciones oficiales.

La categoría de teatro alternativo presenta un panorama mucho más complejo, dentro del sistema teatral, que la del teatro comercial. Las variables económicas que mueven la producción de estos grupos presentan límites mucho más difusos y las figuras del productor, director, autor y actor aparecen en roles que se yuxtaponen. Es decir, el espectro va desde un teatro que utiliza materiales de deshechos para realizar sus producciones artísticas hasta coproducciones en las que el espacio y los materiales de la escenografía son el soporte que facilita

el proyecto. Entre estas dos situaciones se tejen numerosas redes que improvisan diferentes formas ante las necesidades coyunturales.

## Teatros oficiales

En esta década, como en la anterior, a pesar de las diferencias políticas e ideológicas que existen entre ambas, no se evidencia una clara política cultural para los teatros oficiales y tampoco un presupuesto adecuado para el desarrollo de nuevos proyectos teatrales.

La gestión de Kive Staiff, al frente del Teatro Municipal General San Martín desde 1976 hasta 1989, atravesando los años más dramáticos y contradictorios de la historia argentina de la última mitad del siglo, ya había consolidado un verdadero sistema teatral dentro del circuito dominante (Pellettieri, 1995: 18-19). La creación de un repertorio, seleccionado por un comité integrado por personalidades legitimadas del campo intelectual como Graciela Araujo, Aída Bortnik, Gerardo Fernández, entre otros, la formación de un elenco estable y la consolidación de un sistema de coproducciones con el Teatro Lasalle, la Fundación La Ranchería o el Teatro Payró, tenía, además, la aceptación de un público: "sector intelectualizado de la clase media para quien el San Martín terminó siendo sinónimo de calidad teatral". (Pellettieri, 1995: 18-19)

El teatro se manejaba con un presupuesto fijo para financiar la programación anual, aunque en ocasiones debió recibir partidas adicionales de la Municipalidad para disminuir los efectos negativos de la inflación producida durante la época del gobierno radical. Por otra parte, la democratización cultural le permitió al director del teatro estrenar piezas anteriormente proscritas, como *Galileo Galilei* (1984), de Bertolt Brecht, dirección de Jaime Kogan. A fines de los ochenta, al terminar la gestión de Kive Staiff, se produjeron cambios importantes dentro del sistema de producción: la disolución del elenco estable, una acentuada reducción del presupuesto, con la consiguiente pérdida de recursos materiales y humanos, y la ausencia de margen de renegociación sobre el monto de la partida presupuestaria. (Castillo, Mansilla, Rodríguez: 60) A pesar de esto, tras las sucesivas gestiones de Emilio Alfaro, Eduardo Rovner, Juan Carlos Gené, y Ernesto Schóo, el Teatro Municipal General San Martín encontró mecanismos

para mantener el nivel de sus producciones y ajustar el sistema de coproducciones con otras salas.

Durante el gobierno de Carlos Menem se produjeron cambios más significativos en el plano administrativo que en el estético.

Si bien en sus enunciados de intención, directores como Alfaro o Gené exteriorizaron su deseo de cambiar la línea estética del teatro, finalmente debieron asumir un rol más o menos "pasivo" y ceñirse a las regulaciones del "sistema Staiff" que era el que mejor respondía a los reclamos estéticos y ideológicos del público... (Rodríguez: 22)

El dramaturgo Eduardo Rovner desarrolló una muy buena labor entre los años 1991 y 1994; su política cultural se basó en dos ejes: la profundización de la formación cultural y artística y el impulso del hecho teatral en el ámbito del San Martín, pero también en otros lugares no centrales de la ciudad, mediante coproducciones. En su gestión fue creada la Comedia Juvenil, cuya coordinación quedó a cargo de Roberto Perinelli. Durante esos años se produjo un equilibrio entre la estética dominante y las nuevas tendencias o teatro emergente, como así también la inclusión mayoritaria de autores nacionales se representaron en aquellos años: *Destino de dos cosas o de tres* (1991), de Rafael Spregelburd, dirección de Roberto Villanueva; *Traición* (1992), de Harold Pinter, con dirección de Jorge Hacker; *300 millones* (1992) de Roberto Arlt, dirección de José María Paolantonio; *Crónica de la caída de uno de los hombres de ella* (1992), de Daniel Veronese, dirección de Omar Grasso; *Una visita inoportuna* (1992), de Copi, dirección de Maricarmen Arnó; *Almas examinadas* (1992), de La Organización Negra; *Madera de Reyes* (1992), de Henrik Ibsen, dirección de Augusto Fernandes; *El movimiento continuo* (1993), de Discépolo, De Rosa y Folco, dirección de Osvaldo Pellettieri; *Viejos Conocidos* (1994/5), de Roberto Cossa, dirección de Daniel Marcove.

Luego de la renuncia inesperada de Eduardo Rovner se produjo la designación de Juan Carlos Gené, quién se enfrentó a una reducción de presupuesto que hizo peligrar la programación de ese año: 1995. Durante su desempeño se pusieron en escena las siguientes obras: *Volpone* (1995), de Ben Jonson, dirección de David Amitín; *Es*

*necesario entender un poco* (1995), de Griselda Gambaro, dirección de Laura Yusem; *Los días felices* (1995), de Samuel Beckett, dirección de Alfredo Alcón; *El Continente negro* (1995), de Marco Antonio de la Parra, dirección de Verónica Oddó; *Conversación nocturna* (1995), de Daniel Veronese, dirección de Rubens Correa; *Decadencia* (1996) de Steven Berkoff, dirección de Rubén Szuchmacher; *El avaro* (1996) de Molière, dirección de Juan Carlos Gené; *La Gaviota* (1996), de Anton Chejov, dirección de Augusto Fernandes; *Otros Paraísos* (1996), de Jacobo Langsner, dirección de Lorenzo Quinteros; *Los últimos días de Emmanuel Kant* (1996), de Alfonso Sastre, dirección Juan Carlos Gené; *Ricardo III* (1997), de William Shakespeare, dirección de Agustín Alezzo; *Un guapo del 900* (1997), de Samuel Eichelbaum, dirección de Juan Carlos Gené.

Con el arribo de la Alianza al Gobierno de la Ciudad, una vez establecida la autonomía de la Ciudad de Buenos Aires, llegó a la dirección del San Martín Ernesto Schóo. Cuando asumió su cargo el déficit del teatro ascendía a tres millones y medio de dólares, por lo tanto, el teatro fue intervenido por el Ministerio de Hacienda y perdió su autonomía. Los problemas de producción que se habían sucedido a lo largo de estos diez años se agudizaron. Con motivo del estreno de *Seis personajes en busca de autor* (1998), de Luigi Pirandello, su director, el argentino radicado en Francia, Jorge Lavelli, explicó los problemas por los cuales siempre encuentra dificultades para realizar sus obras en Buenos Aires: "Cada año hay una posibilidad abierta que después se cierra o desaparece, por cambio de dirección, por problemas de administración, en otra época por problemas de inflación, en otras de programación... (...) La no planificación ha contribuido a mi distancia de Buenos Aires, distancia forzada, contra mi voluntad". (*El Cronista*, 11/3/98)

Haciendo referencia a la gestión de Ernesto Schóo, podemos señalar que, pese a las dificultades que atravesó, durante su dirección se concretaron varios proyectos: *La mujer sentada* (1998), de Copi, dirección Alfredo Rodríguez Arias; *Sumario de la muerte de Kleist* (1998), de Alejandro Tantanian, dirección de Alejandro Ullúa; *El jardín de los cerezos* (1998) de Anton Chejov, dirección de Agustín Alezzo; *La fabulosa historia de los inolvidables Marrapodi* (1998) por Los Macocos, dirección de Javier Rama; *Rápido nocturno, aire de*

*foxtrot* (1998), de Mauricio Kartun, dirección de Laura Yusem; *Lulú* (1998), de Frank Wedekind, dirección de Alberto Félix Alberto.

El ahora denominado Teatro San Martín tiene nuevamente como director a Kive Staiff. Sin embargo, el panorama político, económico y social difiere largamente del que fuera contexto de su primera gestión. Su producción tiene una recepción dicotómica: por un lado, el público la acepta sin discusión, pero voces representativas del campo teatral son altamente críticas con respecto a una conducción que no perfila novedades y presenta un "teatro domesticado" (Rodríguez: 25), aunque es verdad que esta visión no sólo se refiere al San Martín, sino al conjunto de teatros oficiales y comerciales. Ricardo Bartis ha expresado también su rechazo a estas políticas en algunas manifestaciones. (*Teatro XXI*, 1999: 34).

La programación del teatro responde al horizonte de expectativas del público. De hecho, el repertorio conforma un abanico que abarca desde obras "clásicas" como *De repente, el último verano* (1999) y *De lo que no se habla* (1999) de Tennessee Williams, dirección de Hugo Urquijo; *Galileo Galilei* (1999), de Bertolt Brecht, dirección de Rubén Szuchmacher; *Lucas de Bohemia* (1999), de Ramón del Valle Inclán, dirección de Villanueva Cosse; hasta autores nacionales como Roberto Cossa presentando *El saludador* (1999), con dirección de Daniel Marcove o *La Modestia* (1999), de Rafael Spregelburd, dirección del autor y *El pecado que no se puede nombrar* (1998), de Ricardo Bartis sobre textos de Roberto Arlt. La programación del año 2000 continúa con esta tendencia.

De todas formas, a pesar de las diferencias y dadas las condiciones económicas, los teatros oficiales son una opción necesaria para muchos de los teatristas que necesitan un espacio y una apoyatura logística para poder concretar su proyecto. Los teatros oficiales como el San Martín, el Alvear, el Teatro de la Ribera y el Cervantes se manejan con entradas económicas para un público de clase media que ha visto durante los últimos años disminuir sensiblemente su poder adquisitivo.

El Teatro Nacional Cervantes alcanzó la autarquía mediante un decreto presidencial firmado por Carlos Menem, en marzo de 1996. Esta decisión permite al teatro actuar como organismo descentralizado y autárquico en jurisdicción de la Secretaría de Educación, con personería jurídica propia y con capacidad para actuar en el ámbito del de-



recho público y privado. A partir de ese momento su patrimonio estuvo integrado por los bienes que se le transfirieron y los que adquiriera en adelante. Con esa autarquía el Cervantes comenzó a tener un presupuesto considerable y estuvo facultado para percibir los ingresos provenientes de la publicidad en los programas, de la recaudación de boletería, de las sumas provenientes del alquiler de la sala y de otras actividades. Desde esa fecha es dirigido y administrado por un director, asistido por un subdirector, ambos designados por el Poder Ejecutivo Nacional, a propuesta del Secretario de Cultura, con la aprobación del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación, por el término de dos años. Además, se creó un Consejo Asesor Honorario del Teatro Nacional Cervantes que era presidido por el entonces Secretario de Cultura, Mario O'Donnell, quien estaba a cargo interinamente de la dirección del teatro.

Distintos directores que ocuparon el cargo habían intentado, sin éxito, que se aprobara este decreto: Rodolfo Graziano, durante su conducción de 1976 a 1983; Julio Baccaro, en 1986; Ricardo Halac, de 1989 a 1992, Juan Carlos Cernadas Lamadrid, director entre 1994 y 1995. A partir de ese año hasta su fallecimiento, ocurrido en 1999 condujo el teatro Osvaldo Dragún, quedando luego a cargo del mismo Osvaldo Calatayud hasta la designación de Raúl Bambrilla, a principios de 2000.

El Teatro Nacional Cervantes, a partir del mencionado decreto, desarrolla una actividad permanente, cumpliendo los plazos estipulados entre las partes, a diferencia del resto de los teatros oficiales, observándose además gran afluencia de público. Los teatros oficiales argentinos, que obedecían al modelo del Teatro Popular de Francia – que recibe subvenciones del Estado –, han dejado de recibirlas. El actor Lito Cruz, que hasta finales de 1999 fue director del Instituto Nacional del Teatro, en una entrevista expresaba: "La historia del Instituto es en gran parte la historia de la lucha de la gente de teatro. El trabajador de teatro siempre ha querido una ley que lo ampare, y que el mismo tiempo, permita el fomento y la difusión de sus trabajos". (Aisemberg: 71)

## **El teatro y sus relaciones con el Estado**

Como ya expresamos anteriormente, la relación entre la cultura y el Estado en el transcurrir de la década ha sido sumamente compleja y conflictiva. Desde el área teatral la insistencia en la promulgación de una ley que amparara el desarrollo de su producción data de la década del cuarenta. Cuando se recuperó la democracia, en 1983, las gestiones, que habían sido intermitentes hasta ese momento por razones políticas —como, por ejemplo, la falta de funcionamiento del Congreso debida a los sucesivos golpes militares—, se reanudaron, y varios proyectos fueron presentados ante las cámaras legislativas. A partir de 1992 hubo un mayor impulso por parte de las entidades que alentaban esa ley, como la Asociación Argentina de Actores, la presencia del Movimiento de Apoyo al Teatro (MATE) y la decisión del Secretario de Cultura de la Nación, Dr. Mario O'Donnell. Luego de medio siglo de dilaciones, el Congreso sancionó en 1997 la Ley Nacional del Teatro n° 24.800, que contempla la creación de un Instituto Nacional del Teatro.

El Instituto es un ente autárquico de la Secretaría de Cultura que reemplaza a la Dirección Nacional de Teatro, y sus objetivos son: financiar proyectos y salas teatrales, otorgar becas de perfeccionamiento y brindar apoyo económico a la investigación. Los elencos apoyados pueden o no ser de experimentación, en salas que no superen las 300 localidades. También otorga créditos a diversos espacios tales como salas, galpones, carpas de circo, escenarios rodantes y escuelas que sean no comerciales.

De todas maneras, si bien esta ley tan esperada es un importante logro para la actividad teatral argentina, no resuelve todos los problemas. Actores, directores y dramaturgos se encuentran a menudo con serias dificultades que provienen de las legislaciones vigentes. Es el caso del impuesto que la legislatura porteña intentó incorporar al precio de venta de las entradas a los espectáculos extranjeros que se presentaran en Buenos Aires para subsidiar al teatro independiente. Los principales empresarios artísticos se unieron para pedir al Gobierno de la Ciudad, en marzo de 1999, el veto a este impuesto aduciendo no haber sido consultados en la elaboración de esta ley, cuyo proyecto original preveía eliminar el impuesto a ingresos brutos. La ley, que recibió el apoyo de la Asociación Argentina de Actores, fue criticada

no sólo por empresarios, sino también por bailarines, coreógrafos, músicos, dueños de salas teatrales, productores y organizadores de ciclos, en los que participan tanto artistas extranjeros como nacionales. La pregunta es: ¿cuándo un espectáculo es extranjero? Sobre esto no parecería haber acuerdo posible, ya que los vectores que determinarían la categoría de "extranjero" son disímiles para los integrantes del campo teatral. Algunos piensan, como Alejandro Tantanian, que las personas que trabajan y producen en el país realizan espectáculos nacionales. "No es la temática lo que define lo nacional, sino el lugar desde donde se hace". Pero quien apunta al corazón empresarial es Leonor Manso cuando afirma: "Consideramos extranjero al espectáculo que compra la puesta y reproduce lo de afuera sin recreación. El teatro nacional es lo opuesto: da nuestra visión de las cosas". (*Clarín*, 3/3/99)

## Conclusiones

En el trabajo que llevamos a cabo sobre la producción teatral en la Argentina, encontramos a sus protagonistas atravesando las contradicciones del mundo económico y cultural que marca a la década. Conflictos que tienen larga data y que han hecho eclosión en este momento en que el fantasma de la globalización afecta las relaciones del campo cultural con una red de poder horizontal donde se conforma un entretejido absolutamente coyuntural. Decimos que es coyuntural porque responde a las necesidades del momento y no a una política cultural programada. Si no, estaríamos tomando como política cultural aquella que se propone dismantelar los proyectos de creación artística que son opuestos a los intereses del poder. Desde los teatros oficiales, la inquietud es conseguir del Estado Nacional un inteligente y comprometido apoyo. Desde las propuestas emergentes, la solución parte de los proyectos individuales; hay quienes temen que una intervención del Estado pueda restar autonomía a los teatristas y ponen como ejemplo el aburguesamiento de los teatros europeos. Piden que el Estado cumpla con determinados requisitos: el primero, garantizar la autonomía de los teatristas en cuanto a la libertad para elegir su repertorio; el segundo, que el subsidio no altere la independencia ideológica y estética de los grupos que lo reciben. Su función debería ser difundir el

teatro y permitir que el campo teatral cree espectáculos. Desde el teatro comercial las soluciones y las proyecciones pasan por el marketing y las alianzas con corporaciones extranjeras, desde el lenguaje estético hasta la resolución económica.

A pesar de las dificultades descriptas, y de que el eje del porvenir teatral pareciera ser la incertidumbre, los integrantes de este mapa cultural continúan produciendo hechos artísticos, en cualquiera de los circuitos mencionados.

Posturas diferentes son las que entrelazan un panorama incierto para el desarrollo de la actividad teatral en los años que nos ocupan. La complejidad de la situación hace que sea cada vez más necesario agudizar el ingenio, no sólo para desarrollar una estrategia estética que construya una identidad teatral, sino para imaginar las variables económicas que hagan posible su realización.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AISEMBERG, A., 1998, "Entrevista a Lito Cruz: el proyecto nacional y el rol del Instituto", en *Teatro XXI*, IV, nº 6: 71-73.
- BARTIS, R., 1996, "Problemáticas y perspectivas de la experimentación estética en el teatro actual", en *Teatro XXI*, II, nº 3: 18-20.
- BOURDIEU, P., 1967, "Campo intelectual y proyecto creador", AA.VV., *Problemas del estructuralismo*, México: Siglo XXI: 135-182.
- CASTILLO, M., MANSILLA C. y RODRÍGUEZ M., 1997, "La producción teatral desde los '80 hasta la actualidad", en *ADE*, Revista de la Asociación de Directores de Escena de España, nº 60-61, (julio-septiembre): 59-63.
- DUBATTI, J., 1995, *Batato Barea, nuevo teatro argentino*, Buenos Aires: Temas de Hoy.
- GARCÍA CANCLINI, N., 1990, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México: Grijalbo.
- \_\_\_\_\_, y C. MONETA (coords.), 1990, *Las industrias culturales en la integración latinoamericana*, Buenos Aires: Eudeba.
- INFANTI, M. y LIBONATI A., 1999, "Teatro alternativo en Buenos Aires", en *Teatro XXI*, V, nº 8: 69-70.
- PELLETTIERI, O., 1995, "El perfil del Teatro Municipal San Martín", en *Theatron*, II, nº 4: 18-19.
- \_\_\_\_\_, 1999, "¿Ha muerto el realismo? Y todo lo demás", en *Teatro XXI*, V, nº 8: 34.
- \_\_\_\_\_, y ROVNER E. (eds.), 1998, *La dramaturgia en Iberoamérica: Teoría y práctica teatral*, Buenos Aires: Galerna.

RODRÍGUEZ, M., 1999, "El Teatro General San Martín (1989-1999) ¿Una década circular y un teatro domesticado?", en *Teatro XXI*, V, nº 9: 22-27.

SALZMAN, I., 1999, "El teatro de Alejandro Romay", en *Teatro XXI*, V, nº 9:57-62.

SIKORA, M., 1999, "La decadente supervivencia del pasado teatral", en *Teatro XXI*, V, nº 9: 53-56.