

# Programa para la investigación del teatro independiente<sup>1</sup>

FUKELMAN, María / Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires - CONICET - mariafukelman@gmail.com

Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: teatro independiente - historia - actualidad - investigación

## › Resumen

El Programa para la investigación del teatro independiente se propone recolectar ideas centrales que circularon en distintos diálogos entre investigadores, artistas y público para, en base a estas, diagramar algunos desafíos / preguntas / recorridos sugeridos sobre los que, a mediano y largo plazo, los investigadores dedicados al teatro independiente puedan trabajar.

## › Presentación

A poco de presentar nuestra tesis de doctorado, nos pareció importante aumentar las proyecciones del recorrido investigativo y definir un Programa para la investigación del teatro independiente. Con este estudio inauguramos nuestro libro *Teatro independiente. Historia y actualidad* (Ediciones del CCC, 2017, compilado junto a Paula Ansaldo, Bettina Girotti y Jimena Trombetta), que reúne distintos textos expuestos durante las Jornadas de Estudios sobre Teatro Independiente, organizadas por el Instituto de Artes del Espectáculo, dependiente de la Universidad de Buenos Aires, en septiembre de 2016.

El Programa para la investigación del teatro independiente —que, revisado, exponemos a continuación— se propuso recolectar las ideas centrales que circularon durante esos días de encuentro y diálogo entre investigadores, artistas y público para, en base a estas, diagramar algunos desafíos / preguntas / recorridos sugeridos sobre los que, a mediano y largo plazo, los investigadores dedicados al teatro independiente pudieran trabajar.

---

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte de mi libro *Hacia una historia integral del teatro independiente en Buenos Aires (1930-1944)* (Ediciones KARPA, California State University, Los Ángeles, 2022).

### › **Primeros puntos de acuerdo**

Uno de los frutos más importantes que brindaron las Jornadas de Estudios sobre Teatro Independiente (JETI) fue la necesidad de problematizar la “versión oficial”. Es decir, si bien han trascendido, a lo largo de los años, algunas cuestiones que fueron adquiriendo carácter de verdad, es imperioso volver a las fuentes y complejizarlas, ya que, muchas veces, se dejaron de lado ciertos datos que podrían ayudar a derribar mitos y a reconfigurar imaginarios. Las interpretaciones que permanecieron inmutables durante tantos años son posibles, desde ya, pero no pueden seguir siendo las únicas opciones.

Hay que volver a escribir la historia del teatro independiente en la Argentina.

Otra enseñanza que se desprende es que no se puede avanzar en la investigación del teatro independiente actual sin hablar con los y las teatristas, quienes se hacen preguntas, producen pensamiento y reflexionan sobre su propia práctica.

Tenemos que reconocer a los y las teatristas como productores de una filosofía de la praxis artística.

### › **La especificidad del teatro independiente**

Para definir al teatro independiente, tanto como cualquier categoría social, hay que reconocer su historicidad y su contexto. En este sentido, el teatro independiente de hoy no puede ser igual al de ayer. Pero a pesar de los cambios que hubo desde los inicios del teatro independiente hasta la actualidad, es menester admitir que *la cosa* existe. O sea, la figura del teatro independiente continúa vigente por múltiples motivos y ya no se puede decir que terminó en 1970. Se hace necesario pensar en esta categoría porque está funcionando. Más allá de las transformaciones y resignificaciones, hay una especificidad propia del teatro independiente que se mantiene efectiva.

El teatro independiente se enuncia y se hace, existe; y tiene sus propias particularidades.

La lógica de producción del teatro independiente no tiene fines de lucro —por más de que ya no está mal visto vivir de la profesión, si es que esto es posible— y su principal objetivo es realizar un teatro de alta calidad estética. Aunque identificar cuál es una alta calidad estética difiere para cada teatrista, para todos y todas es primordial trabajar para conseguirla. Otro elemento latente es su autonomía ideológica: ningún organismo estatal o privado les indica con qué mirada deben preparar sus espectáculos. Tienen la libertad para decidir qué van a hacer y cómo lo van a hacer. Estas cuestiones son propias del teatro independiente, no suceden en el teatro oficial ni en el comercial, y en las Jornadas se insistió en la idea de no *matar* esta diferencia.

Por otro lado, más allá de que todo el teatro represente al arte más arcaico —ya que demanda el convivio, es decir, la reunión de cuerpo presente entre actores, técnicos y espectadores—, el teatro independiente va todavía más allá. El teatro independiente se resiste al capitalismo reinante, a la lógica del mercado. Para

hacer teatro independiente se necesita un grupo de gente que se junte a ensayar, que encuentre un lugar en su agenda para esto, y que lo haga por algo que no sea una retribución económica. Los trabajadores y trabajadoras del teatro independiente se reúnen hasta altas horas de la madrugada y hacen múltiples tareas —que, probablemente, no harían si se las pidieran desde una empresa— sin que se les pague nada. Al hacerlo, están ejerciendo un trabajo desalienado en el medio de un contexto alienado. O sea, en una atmósfera donde se estimula el individualismo y se inculca el miedo a la otredad, se arman grupos que se necesitan, se construyen vínculos colectivos, se fomenta el *nosotros* por sobre el *yo*, importa el *otro*. Eso va a contramano del mundo, es la sustancia revolucionaria, la energía contracultural (como ha dicho Mauricio Kartun en numerosas oportunidades) que aporta el teatro independiente en la sociedad capitalista.

Acá nos gustaría hacer una digresión y acotar que, a partir de la pandemia por el Covid 19, algunas de estas ideas comenzaron a tambalear. Es decir, aunque se ejerce cierta libertad al resistirse a ser mercantilizado (es poderoso y liberador decir “hago lo que quiero” / “no me importa la plata” / “disfruto de mi tarea”), el teatrista sufre una gran flexibilidad laboral que se pone en evidencia mucho más en situaciones como esta, donde queda desprotegido y sin poder reclamar. El artista se ha convertido en el prototipo del trabajador flexible y precario: no hay separación entre el tiempo de trabajo y el tiempo de ocio, y se necesitan muchos trabajos para vivir, por lo que, lejos de ganarle al sistema, termina respondiendo a lo que el sistema capitalista neoliberal desea para sus víctimas (cfr. Basanta y Del Mármol). Si bien el arte es un proceso colectivo, la forma de trabajo puede asemejarse con cierto sistema de “emprededurismo”, donde desaparece el recibo de sueldo y gana lugar la inestabilidad (un día va bien, al otro no). Esto afortunadamente estuvo, sobre todo en los inicios de la cuarentena, siendo observado por la colectividad artística, donde la propia reivindicación como trabajadores ya se consolidó (recordemos las discusiones expuestas en capítulos anteriores sobre si los hacedores de teatro independiente eran trabajadores o no) y se gestaron varios colectivos con el fin de organizarse para obtener mejoras (en teatro, por ejemplo, se creó PIT, Profesores Independientes de Teatro, pero en otras artes hubo otros surgimientos, como AVAA, Artistas Visuales Autoconvades de Argentina para las artes visuales)<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup>Más allá de los alcances reales de cada colectivo (AAVA formó parte de la realización de un tarifario por el cual hoy se rige incluso el Estado para pagar por la participación de los artistas en exposiciones, mientras que PIT no parece haber conquistado mayores logros que conocerse y agruparse, que por supuesto en sí ya son herramientas valiosas), sería interesante también discutir qué pasa cuando al artista le va bien. Es decir, cuando las cosas van mal tiene que estar el Estado, de eso no hay dudas, ¿pero cuando van bien? A veces pareciera haber cierto “aprovechamiento” de la liberalidad de la práctica. La actuación mueve dinero, bastante, como por ejemplo con la televisión: es tan actor/actriz alguien que triunfa en la TV como quien integra el teatro independiente, y ese “excedente” que cobra alguien conocido no necesariamente se ve traducido en el sector. Si bien aún no hemos explorado este asunto, nos parece interesante dejar planteado el debate acerca de las mejoras estructurales y de una mejor redistribución de los recursos. Aunque al principio de la pandemia estaba la esperanza de que esto sucediera, no sucedió y todavía está la tarea pendiente de pensar nuevas formas de organización y regulación del trabajo artístico.

Más allá de los alcances reales de cada colectivo (AAVA formó parte de la realización de un tarifario por el cual hoy se rige incluso el Estado para pagar por la participación de los artistas en exposiciones, mientras que PIT no parece haber conquistado mayores logros que conocerse y agruparse, que por supuesto en sí ya son herramientas valiosas), sería interesante también discutir qué pasa cuando al artista le va bien. Es decir, cuando las cosas van mal tiene que estar el Estado, de eso no hay dudas, ¿pero cuando van bien? A veces pareciera haber cierto “aprovechamiento” de la liberalidad de la práctica. La actuación mueve dinero, bastante, como por ejemplo con la televisión: es tan actor/actriz alguien que triunfa en la TV como quien integra el teatro independiente, y ese “excedente” que cobra alguien conocido no necesariamente se ve traducido en el sector. Si bien aún no hemos explorado este asunto, nos parece interesante dejar planteado el debate acerca de las mejoras estructurales y de una mejor redistribución de los recursos. Aunque al principio de la pandemia estaba la esperanza de que esto sucediera, no sucedió y todavía está la tarea pendiente de pensar nuevas formas de organización y regulación del trabajo artístico. No obstante estas nuevas reflexiones, sostenemos que hay una parte del teatro independiente que funciona como un espacio de resistencia al poder hegemónico.

Este hecho, hoy, tiene un carácter político, contestatario muy fuerte. Quizás no sea el mismo de antaño, quizás las obras independientes no pretendan educar o “despertar” al público abordando temáticas explícitamente políticas o sociales —como sí procuraban *algunos* grupos de las primeras décadas— pero no se le puede negar a esta práctica su impronta rebelde y transformadora. El germen está, aunque ya no se confíe tanto en una estética didáctica para llevarlo a escena.

Hacer teatro independiente es, de alguna manera, hacer política. Y la categoría del teatro independiente es una categoría histórico-política.

En las JETI, también se intentó dilucidar por qué se sigue haciendo teatro independiente, por qué crece cada vez más, si va en sentido opuesto, si no se puede comercializar ni brinda una retribución concreta. Para dar respuesta a esto se utilizaron palabras que tampoco se pueden materializar: la fraternidad, la mística, la pasión, el amor, la fe, la magia. Esos serían algunos de los motores. Además, están el orgullo y la satisfacción de integrar un proyecto de alta calidad estética que pueda hacer que cada artista se sienta representado. Pero también habría un sistema de retribuciones simbólicas que luego sí se podrían transformar en concretas, como cierta pertenencia a un canon, la posibilidad de viajar a festivales, de hacerse de un nombre y dar un curso o taller, sin necesariamente pasar por otros sistemas. Precisamente, a lo largo de los años, el teatro independiente fue adquiriendo un lugar respetable que ocupa un gran espacio en la cultura de Buenos Aires.

Quienes se autoperciben como hacedores y hacedoras de teatro independiente se inscriben dentro de una tradición que no provee (usualmente) dinero pero aporta prestigio.

### › **La heterogeneidad del teatro independiente**

A pesar de la resistencia al capitalismo que promueve el teatro independiente, varios artistas e investigadores advirtieron que esta no funciona siempre. Es decir, que no es tan fácil escaparse de la lógica del mercado y que, incluso, algunos teatros independientes trabajan con un método comercial. Es difícil sostener una sala, para hacerlo se alquila a los propios compañeros, y si el *bordereaux* no alcanza para cubrir los costos, se levantan las obras.

De alguna manera, muchas salas que se presentan como independientes se gestionan con un formato similar al de una PyME.

Esto no sucede en todos los casos, pero es interesante destacar que hay diferentes formas de trabajar, aún entre los teatros independientes: algunos lo consideran una elección, un fin en sí mismo; otros lo toman como un paso intermedio para pasar a otro circuito o entienden que están en este campo porque no tienen otras opciones.

Por lo tanto, así como en los orígenes del teatro independiente hubo distintos términos (como teatro experimental, teatro libre, teatro vocacional, teatro universitario, elenco de aficionados, elenco de profesionales, cuadros filodramáticos) que se relacionaron con el de “teatro independiente” —y que se utilizaron, en diferentes circunstancias, o bien como sinónimos del mismo, o bien como parámetros para marcar las diferencias con esta categoría—, hoy hay quienes dicen que hacen teatro independiente pero, en la práctica, no es así. Y también sucede a la inversa. Por lo tanto, hay que tener en cuenta que las prácticas del teatro independiente van más allá de la autoadscripción.

No alcanza con decir que se hace teatro independiente para, efectivamente, hacerlo.

A su vez, la velocidad con la que cambia el mundo también se puede ver en el escenario (la idea no es pelearse con los cambios, sino dialogar creativamente con ellos). Los actores suelen estar en varios proyectos a la vez; esto no es un tema económico (porque financieramente no aportan demasiado), pero tiene que ver con la dinámica de estar en muchos lados al mismo tiempo que nos propone la época. Además, el modelo monologal se acomoda mejor en el mercado, se vende más, es más fácil de producir y de transportar. Ante esto, muchos teatristas independientes retoman la idea de hacer obras con pocos personajes o *performances* que no requieren de mucho ensayo. Otros, por el contrario, se esmeran en contrarrestar esta fuerza y en generar obras polifónicas, con muchos protagonistas, y con una producción simbólica de mayor envergadura.

Las formas de trabajo, las estéticas y la manera de entablar vínculos en el teatro independiente —entre otras cuestiones— son múltiples.

En este sentido, la heterogeneidad algo que no solo se está advirtiendo en el análisis contemporáneo, sino que se debe hacer extensiva a la historia del teatro independiente. Es decir, ya no se puede seguir

estudiando el teatro independiente como una masa uniforme en la que decenas, y hasta centenas de grupos, hacían lo mismo. No es así y nunca fue así.

Es fundamental contemplar las particularidades de cada practicante del teatro independiente.

De esta manera, es interesante repensar la palabra “movimiento” que circuló con tanta fuerza desde finales de la década del 30 y cayó en desuso llegando a los años 70. Entendemos que el sentido con el que se usó proviene más del campo de la política que del arte. Por tal motivo, nos parece pertinente pensarlo como un conglomerado de identidades colectivas con una base común, y tensiones y contradicciones internas (cfr. Pasquino, 2002). Así, podría seguir teniendo sentido utilizar esta palabra para identificar al conjunto de teatros independientes que, tal como se expresó en las Jornadas, aporta miradas disímiles pero plausibles de convivir entre sí.

Asimismo, algo que se enunció bastante en las JETI, y que habríamos de considerar para futuras investigaciones, es que el teatro independiente no solo no es homogéneo en Buenos Aires, sino que también responde a prácticas muy diferentes en los distintos puntos del país. Cada ciudad o pueblo le provee sus propias peculiaridades al campo teatral independiente. Y no en todos lados tiene el mismo sentido asumirse como independiente. Por ejemplo, en Tucumán, no existe el teatro comercial —uno de los motivos por los que se iniciaron los independientes fue para distanciarse de este “enemigo”—, pero sí el teatro independiente, por lo que denominarse de esa manera allí tiene que implicar algo distinto que hacerlo en un centro urbano como Buenos Aires.

Para el análisis, debemos tener en cuenta las distintas territorialidades del teatro independiente.

Además, considerando los avances en los estudios de género que se han realizado y las potentes luchas feministas que las mujeres, lesbianas, trans y travestis han venido protagonizando en los últimos años, entendemos que esta perspectiva transversal también tiene que atravesar al teatro independiente. Mientras que, por un lado, los estudios históricos deben rescatar del olvido a las mujeres que engrandecieron al teatro independiente de las primeras décadas —poco estudiadas e invisibilizadas por el modelo heteropatriarcal de la sociedad que nos contiene—, los estudios del presente tienen que preguntarse por el rol de las mujeres (y los diversos géneros LGBTTTIQ) en el teatro independiente de la actualidad.

El teatro independiente también tiene que ser abordado con una perspectiva de género.

### › ***El teatro independiente y el Estado***

Uno de los mitos que se terminaron de derribar en las Jornadas de Estudios sobre Teatro Independiente tiene que ver con la separación (o “independencia”) total entre el teatro independiente y el Estado. Si bien trascendió, a lo largo de los años, cierta “pureza” del teatro independiente iniciático —que se contrapondría, supuestamente, con las prácticas actuales que pueden contar con subsidios—, es interesante

destacar que esto nunca fue así. Particularmente, se ha tomado la figura de Leónidas Barletta, fundador del Teatro del Pueblo, considerado el primer teatro independiente de Buenos Aires, como representante de este distanciamiento. Pero el Teatro del Pueblo —como se ha desarrollado detalladamente en el capítulo que lo aborda— recibió cuatro salas de parte de la Municipalidad para ser utilizadas sin pagar alquiler. Y no fue el único caso. Esto, por supuesto, no tendría por qué implicar una “dependencia”, en el sentido estético e ideológico, del Teatro del Pueblo respecto al Estado, pero sí supone un vínculo que no corresponde desconocer ni pasar por alto. Conformar un teatro independiente no significa no tener vínculo con el Estado, nunca fue de esa manera.

Ya no se puede pensar el teatro independiente separado completamente del Estado. Y no puede ser este el motivo para poner en duda la libertad con la que trabajan los teatreros y las teatreras actualmente.

En este sentido, se hace necesario estudiar las tensiones entre lo macropolítico y lo micropolítico. Si bien el Teatro del Pueblo se presentó como independiente de la política, esto no fue efectivamente así. Al respecto, nos preguntamos: ¿pueden los teatros independientes eximir su participación en las redes de colaboración con la macropolítica? Y por otro lado, ¿es lo mismo hacer un teatro que funcione como el brazo orgánico de un partido político que hacer teatro siendo atravesado por la propia ideología?

En las Jornadas, se hizo principal hincapié en la necesidad de articulación con el Estado a través de distintos medios, por ejemplo, las universidades, la legislación, la creación de entes autárquicos y los concursos públicos, entre otras herramientas. Es interesante destacar que hoy el teatro independiente está pidiendo no solo asistencia —como solicitaron los integrantes del teatro independiente, de manera conjunta, desde los años 50 en adelante—, sino también un programa de trabajo por parte del Estado, que incluya tanto al teatro estatal como al independiente. El teatro independiente produce un alto capital simbólico y, como contrapartida, ha recibido, muchas veces, el acoso de las fuerzas estatales con leyes endurecidas. Ahora, los y las teatreros no solo están pidiendo que la realización de los trámites burocráticos sea (más) factible, sino que le están exigiendo al Estado que cuide el capital producido.

A su vez, tomando la categoría que propone Eduardo Pavlovsky y siguiendo el análisis que hace Jorge Dubatti (*Cien años de teatro argentino: del Centenario...*) sobre el devenir micropolítico dado a partir de la década del 60, indagamos: ¿es hoy el teatro independiente un territorio de subjetividad alternativa?

No hay una historia sobre las relaciones entre los grupos y la macropolítica, ni sobre el devenir micropolítico de muchos conjuntos. Hay que escribirla.

Por otro lado, hubo plena conciencia en las JETI de que el entonces gobierno argentino —neoliberal, conservador y oligárquico, representado por el Presidente de la Nación, Mauricio Macri (2015-2019)— no facilitaba el vínculo entre el teatro independiente y el Estado. Si los derechos más básicos del ser humano (la alimentación, el trabajo, la educación, la salud) estaban siendo vulnerados, menos se podían esperar gestos hacia la cultura. No obstante, el teatro independiente demostró que, al unirse, pudo influir en la

sociedad civil y en la superestructura política. Tal fue el caso de la transformación de las leyes que impulsó el colectivo ESCENA (Espacios Escénicos Autónomos)<sup>3</sup> y de la separación de Darío Lopérfido<sup>4</sup> de su cargo como Ministro de Cultura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (y, luego, también de su puesto de director artístico del Teatro Colón), lograda gracias a la lucha de los organismos de derechos humanos y de los trabajadores de la cultura.

### › **Nuevos desafíos y recapitulación**

Como hemos advertido a lo largo de este Programa, la investigación sobre teatro independiente ya no puede eludir volver a las fuentes para problematizar la “historia oficial”. Tampoco debe borrar las diferencias que puedan surgir, al contrario. Simplificar es el camino fácil, el de no cuestionar, no buscar particularidades, no complejizar. El desafío es no tomar atajos y dar cuenta de la heterogeneidad.

Otras cuestiones para considerar a la hora de continuar las investigaciones históricas tienen que ver con rescatar del olvido a figuras —especialmente, mujeres— y agrupaciones que no fueron tenidas en cuenta. No toda la historia del teatro independiente puede quedar reducida a Leónidas Barletta y su Teatro del Pueblo. Por supuesto que su participación fue fundamental, pero también hubo otros teatristas y grupos que aportaron lo suyo, y es una paradoja controversial que un movimiento de construcción colectiva quede condensado en una sola persona. La investigación sobre la historia del teatro independiente tiene que contribuir al derribamiento de mitos que fueron instalados como verdades de bronce. Para esto, es indispensable revisar el lugar desde donde habla cada investigador e investigadora, qué lecturas hizo, qué quiere decir con lo que dice, cuál es su lugar en el ambiente que está describiendo, etc. También se torna

---

<sup>3</sup>En la noche del 30 de diciembre de 2004, mientras transcurría un recital de la banda de rock Callejeros en la discoteca República Cromañón, ubicada en el barrio de Balvanera, se suscitó un incendio que provocó una de las mayores tragedias no naturales de la Argentina, dejando un saldo de 194 muertos y de, al menos, 1432 heridos. El incendio causó, además, importantes cambios políticos y culturales. En primer lugar, la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires destituyó, mediante un juicio político, al entonces Jefe de Gobierno, Aníbal Ibarra, por considerarlo responsable político de la tragedia. Por otro lado, se hizo visible que muchísimas discotecas y locales destinados a espectáculos musicales no cumplían —al igual que Cromañón— con la reglamentación vigente. El gobierno clausuró una gran cantidad de lugares y luego trabajó para endurecer las leyes. Este hecho fue perjudicial para muchas pequeñas salas de teatro independiente, que no podían cumplir con los nuevos requisitos de habilitación. De la lucha que emprendieron los teatristas dueños de pequeñas salas independientes surgió, en 2010, ESCENA, una asociación civil sin fines de lucro, con el fin de dinamizar los procesos de gestión de espacios emergentes de las artes escénicas de la ciudad de Buenos Aires, que compartían una problemática similar en relación con su habilitación legal para el libre funcionamiento. Esta agrupación nuclea a más de veinte espacios y, a través del trabajo colectivo, consiguió realizar varios avances: se modificó la Ley 2.542 para que los espacios surgidos después de 2006, cuyas salas superen los 50 espectadores, pudieran comenzar a trabajar con la habilitación en trámite; y se promulgó la Ley 3.707 para que los espacios post-Cromañón, con capacidad menor a 50 personas, pudieran registrarse por la Ley 2.147 (pre-Cromañón y más flexible que la 2.542). En 2011, la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires declaró a ESCENA de interés cultural.

<sup>4</sup>Darío Lopérfido hizo negacionismo, es decir, negó livianamente el número de detenidos-desaparecidos que hay en el país producto de la última dictadura cívico-militar, desconociendo y trivializando la lucha de los organismos de derechos humanos.

imperioso reunir, contrastar, sintetizar toda la información sobre la historia del teatro independiente que fue diseminada en diferentes archivos y materiales bibliográficos.

Asimismo, es importante, tanto para analizar el pasado del teatro independiente como para estudiar del presente, dimensionar la territorialidad de cada caso. Un barrio, un pueblo, una ciudad, una provincia o una región podrían estar aportando elementos necesarios para la comprensión de un fenómeno.

Para entender el teatro independiente actual, a su vez, es indispensable conocer las reflexiones de los teatristas. Estas Jornadas han evidenciado que la construcción del pensamiento también es colectiva y que quienes hacen teatro independiente tienen mucho para decir sobre la práctica. Por otro lado, surgieron muchas preguntas sobre el público que asiste a ver teatro independiente: ¿quiénes van al teatro?, ¿cuántos son?, ¿cómo es su composición?, ¿cómo se incluye al público desde la escena?, ¿hay que salir a buscar al público?, ¿o simplemente hay que hacer lo que al artista lo conmueva y movilice, y esperar a ver si hay gente que se acople a eso?, ¿es endogámico el público?, ¿en el contexto actual, cómo se llega al espectador a través del movimiento poético de cuerpos que no están atravesados por otras tecnologías?, ¿cómo se compete con esas tecnologías?, ¿hay que competir con ellas?, ¿ser hermético es ser profundo o es ser amarrete?, ¿se subestima al público?, ¿cuánto sabe el público?, ¿cuántos públicos hay? Un desafío por delante es, entonces, hacer un estudio riguroso sobre el público del teatro independiente que, en principio, sirva como diagnóstico de la situación.

A la vez, tanto como con la historia del teatro independiente, en la actualidad también hay que trabajar con una perspectiva de multiplicidad. No todos los espacios o teatristas toman la práctica de la misma manera. En este sentido, un tema pendiente muy importante tiene que ver con la propia categoría de teatro independiente en la actualidad. Si bien entendemos que es indiscutible que la figura del teatro independiente existe, también advertimos que se hace necesario hilar más fino sobre ella. Es decir, cuando hablamos de teatro independiente se entrecruzan, en principio, tres escenarios distintos: 1) los dueños y dueñas de salas de teatro independiente, 2) los hacedores y hacedoras de teatro independiente, 3) los dueños y dueñas de salas que también son hacedores y hacedoras. Esta es una novedad —respecto de los orígenes— porque antes primero se conformaba el elenco estable, luego este podía tener una sala o no, pero no había salas de teatro independiente sin grupo. Hoy las hay. Y si bien hay menos grupos estables, también siguen existiendo. Y están quienes se agrupan para hacer teatro independiente de manera eventual, sin continuidad como conjunto. ¿Entonces es un reduccionismo hablar de teatro independiente? ¿Es pretender demasiado que esta categoría abarque todo el teatro que no se produce con las lógicas del mercado y del Estado? ¿Qué aportan los términos “alternativo”, “off” o “underground”? ¿Puede ser que haya mayores cuestionamientos sobre la continuación dentro de una tradición porteña que sobre la “colonización” del lenguaje? Si bien es cierto que las investigaciones tienden a querer cerrar, encuadrar, y simplificar cuando algo se excede de los bordes, también hay que reconocer que las definiciones sintéticas

son necesarias. El desafío está en que esas definiciones sean lo suficientemente acotadas como para que sirvan para delimitar y lo suficientemente laxas como para que puedan englobar las diferencias.

Por otro lado, es fundamental observar los contextos históricos, sociales y políticos a la hora de analizar. Por ejemplo, el teatro comercial al que se oponía el teatro independiente de los orígenes no es igual al de ahora. En este sentido, sería interesante analizar los cruces, los puentes, las “contaminaciones” entre los distintos circuitos: ¿el movimiento de teatros independientes generó cambios en el teatro comercial?

Recapitulando. En las futuras investigaciones sobre teatro independiente, que contribuyan a la reescritura de la historia del teatro independiente y al análisis del presente de esta práctica —y ojalá este Programa sirva como motivación—, consideramos que el enfoque debe estar puesto en:

- 1) Problematizar las versiones oficiales de la historia del teatro independiente.
- 2) Rescatar figuras y agrupaciones que quedaron en el olvido.
- 3) Analizar de forma metacrítica la bibliografía existente sobre teatro independiente.
- 4) Sistematizar la información ya producida.
- 5) Rastrear fuentes sobre teatro independiente.
- 6) Trabajar con una perspectiva de multiplicidad.
- 7) Repensar la palabra “movimiento”.
- 8) Reconocer y estudiar los vínculos (de tensión y/o colaboración) entre los teatros independientes y la macropolítica.
- 9) Dar cuenta de la heterogeneidad del movimiento de teatros independientes, tanto en sus orígenes como en la actualidad.
- 10) Observar los contextos históricos, sociales y políticos de los teatros independientes estudiados.
- 11) Estudiar la especificidad del teatro independiente.
- 12) Analizar el devenir micropolítico de los grupos independientes a partir de los años 60.
- 13) Dar cuenta de la territorialidad en la que se inscribe cada teatro independiente.
- 14) Conocer los pensamientos de los y las teatristas.
- 15) Analizar el teatro independiente con perspectiva de género.
- 16) Estudiar el público que asiste a ver teatro independiente.
- 17) Redefinir la categoría de “teatro independiente” y su vínculo con otros conceptos.
- 18) Analizar las relaciones entre el teatro independiente y los distintos circuitos.
- 19) Dar cuenta del carácter contestatario del modo de producción independiente.
- 20) Diferenciar entre el decir y el hacer en relación a la autoadscripción al teatro independiente.

- 21) Evidenciar los cambios en la superestructura que el agrupamiento de grupos de teatro independiente puede propiciar.

Las Jornadas de Estudios sobre Teatro Independiente fueron muy fructíferas. Su desarrollo funcionó como disparador para crear este material, que pretendemos sea útil para observar el estado actual de la investigación sobre teatro independiente y los desafíos a los que se enfrenta. Las preguntas planteadas son muchas, entendemos que el trabajo que lleve a las futuras respuestas será fundamental para analizar el teatro independiente, desde sus orígenes hasta la actualidad, una práctica que —con sus complejidades— se mantiene vigente, como un movimiento a contracorriente del mundo, en el que, parafraseando a Gilles Deleuze, quizás no importe tanto la revolución en sí misma como el devenir revolucionario de las personas que lo transitan.

## Bibliografía

- Ansaldo, P. et al (comps.). (2017). *Teatro independiente. Historia y actualidad*. Buenos Aires, Ediciones del CCC.
- Basanta, L. y Del Mármol, M. (2017). “¿Y si lo hobby habita lo profesional? Apuntes sobre el trabajo en el teatro independiente platense”. En Ansaldo, P. et al (comps.), *Teatro independiente. Historia y actualidad*, pp. 185–196. Buenos Aires, Ediciones del CCC.
- Dubatti, J. (2012). *Cien años de teatro argentino: del Centenario a nuestros días*. Buenos Aires, Biblos.
- Fukelman, M. (2017). “Programa para la investigación del teatro independiente”. En Ansaldo, P. et al (comps.), *Teatro independiente. Historia y actualidad*, pp. 13–25. Buenos Aires, Ediciones del CCC.
- Fukelman, M. (2022). *Hacia una historia integral del teatro independiente en Buenos Aires (1930-1944)*. Los Ángeles, Ediciones KARPA, California State University,
- Pasquino, G. (2002). “Movimiento político”. En Bobbio, N. et al (eds.), *Diccionario de política*, pp. 1014–1015. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores.