

# Estrategias de afrontamiento en el teatro argentino ante la crisis de 2001

## Coping Strategies for Argentine Theatre during the Crisis of 2001

Lucas Rimoldi

CONICET – Universidad del Río de la Plata, Argentina

lrimoldi@yahoo.com

### Resumen

---

En este artículo se analiza la concepción de la práctica teatral compartida por 20 dramaturgos/ directores/ actores argentinos de entre 30 y 40 años de edad, que se integran al campo teatral en el contexto de la crisis financiera de 2001. Dentro de esta concepción destacamos la escritura en colaboración y las estrategias asociativas de gestión y producción escénica, apoyadas en creencias y necesidades compartidas, donde también se delinea una figura autoral novedosa: el artista-gestor. Siguiendo a Lazarus y Folkman, examinamos la hipótesis de si ciertos elementos comunes que permiten identificar a estos sujetos pueden ser entendidos en tanto "estrategias de afrontamiento" emergentes ante situaciones críticas, tanto económicas como propias del medio artístico.

### Palabras clave:

Teatro argentino – estrategias de afrontamiento – modalidades asociativas – artista-gestor.

### Resumen

---

This article analyzes the conceptions of theatrical practices shared by 20 Argentine playwrights/ directors/ actors between 30 and 40 years of age who joined the theatrical field during the Argentine financial crisis of 2001. Among these conceptions we highlight collaborative writing and associated strategies of management and stage production, supported by shared beliefs and needs, which also delineate a novel authorial figure: the artist-manager. Following Lazarus and Folkman, we examine the hypothesis that certain shared features can be understood as "coping strategies" for confronting critical situations, both economic and artistic.

### Keywords:

Argentine theatre – coping strategies – shared actions – artist- manager.

Desde hace al menos dos años, las crisis española y griega generan expectantes preguntas sobre cómo Argentina salió del famoso quiebre financiero-institucional que eclosionara en diciembre de 2001<sup>1</sup>. Junto a ese interés social, en el ámbito de las artes escénicas la incesante actividad teatral desplegada en condiciones desventajosas es vista como fuente de inspiración. En efecto, según Woodyard, en Latinoamérica la riqueza teatral argentina solo sería comparable con la de México, alcanzando ambos países un *standard* que los distingue. Sin embargo, Woodyard agrega que Argentina es más estable en su tradición y manifiesta mayor mentalidad grupal (8)<sup>2</sup>.

Describiremos aquí algunos aspectos de esa crisis y del contexto espectacular que se observan en ese período. En segundo lugar, enfocaremos el surgimiento y afianzamiento de una modalidad teatral con herramientas y dispositivos propios, a partir del estudio del quehacer de un grupo de jóvenes teatristas cuyos primeros estrenos importantes se producen hacia 2000, y que continúan hoy en actividad. Son creadores capacitados y formados en diversas facetas de la profesión teatral, cuya franja etaria oscila entre los treinta y los cuarenta años<sup>3</sup>. Su trabajo muestra el viraje de un artista que pasa a ser no solo un creador-intelectual, sino también un artista-gestor. Entre los componentes definitorios de la manera en que estos artistas autorrepresentan su práctica, destacamos la intencionalidad explícita de (re)inventar procedimientos experimentales, de huir de un teatro didáctico y artísticamente ingenuo, y el rechazo de los fines comerciales en el teatro. Son los aspectos fundamentales para autodesignar y producir un subcampo de producción pura, zona más autónoma y vanguardista que al marcar su diferencia funciona antagónicamente respecto del polo del teatro comercial y oficial, postulado como lo “viejo o superado”.

Orientados por la línea teórico-investigativa en la que se busca la explicación de las respuestas ante cambios del contexto, consideramos pertinente abordar esta reflexión con el auxilio de algunos conceptos propuestos por la “teoría del afrontamiento” a partir de Lazarus y Folkman, McCrae, Pozo y Postigo, Holahan, Moos, y Schaefer. Estos mismos autores se han mostrado exitosos en gran número de áreas de investigación, tanto teóricas como empíricas (psicología de la personalidad, psicología social, sociología, pedagogía, gerontología). La consideración de un marco teórico interdisciplinario responde asimismo a la intención de evitar una sobreinterpretación o lectura reduccionista de corte sociológico, propia de una crítica determinista.

Es sabido que toda crisis supone una perturbación, pero a la vez, posibilita una oportunidad de cambio y desarrollo. Los teóricos del afrontamiento sostienen que frente a situaciones conflictivas, los sujetos pueden poner en marcha mecanismos no usuales en un intento adaptativo. Los primeros trabajos dentro de esta corriente corresponden al modelo transaccional del estrés de Lazarus y Folkman, desde una perspectiva que considera el contexto del afrontamiento y la interacción persona-ambiente. En una revisión sobre el tema, Snyder señala que al predominio del modelo cognitivo del estrés y el enfoque situacional, siguió una fuerte corriente desde las

1 Agradezco especialmente a la Mg. Alicia Monchetti su asesoramiento conceptual y bibliográfico en el campo de la teoría del afrontamiento.

2 Comentado por George Woodyard, Noviembre de 2009, Kansas University.

3 Conforman este grupo Lola Arias, Mariana Chaud, José María Muscari, Laura López Moyano, Mariano Pensotti, Matías Feldman, Santiago Governori, Javier Drolas, Alberto Ajaka, Rafael Spregelburd, Maximiliano de la Puente, Agustín Mendilaharsu, Luciano Cáceres, Patricio Abadi, William Prociuk, Carolina Tejeda, Walter Jakob, Marcelo Minnino y Claudio Tolcachir.

teorías de la personalidad, y finalmente han ido apareciendo estudios más orientados al campo social y cultural, en cuya estela ubicamos este trabajo. Prevalece, sin embargo, una tendencia a reconocer la complejidad y multidimensionalidad del constructo afrontamiento (Góngora Coronado y Reyes Lagunes).

El grupo de autores que nos ocupa dispone de un núcleo básico de concepciones, creencias e imágenes que garantizan su integración al grueso de la sociedad y a otras expresiones contemporáneas del teatro argentino. Además, comparte valores y prácticas específicas que lo recortan de ambos conjuntos. Entre los elementos que unen a los sujetos de nuestra muestra encontramos la capacidad de desarrollar, ya sea simultánea o alternativamente, los roles de escritura dramática, dirección y actuación. A esta tendencia epocal se suma la de implementar diferentes modalidades asociativas de producción en las que es habitual el cruce de roles. Tales modalidades pueden ser vistas como saberes que los individuos tienen a disposición y prácticas compartidas y elaboradas a lo largo del tiempo. Los mencionados elementos son fácilmente rastreables en los paratextos y las figuraciones periodísticas (entrevistas, declaraciones, materiales de archivo escritos o multimediales) que convergen en la plasmación de una determinada imagen de sí. Tomemos a modo de ejemplo lo que nos dijo Walter Jakob en una entrevista sobre la escritura en colaboración:

Trabajé mucho con Agustín Mendilaharsu, tenemos una “dupla creativa” que nos gusta, somos íntimos amigos de toda la vida (nuestras mamás se conocen desde antes de que nacióramos). El hecho de que nos conociéramos tanto y hayamos compartido tantas cosas genera un campo muy especial para la escritura, las ideas se encuentran y es muy rico para los dos. Escribimos dos obras juntos, *Los talentos* y *La edad de oro*. Muchas de mis obras las escribí con actores. Por el deseo de trabajar con ellos, de crear y generar una dramaturgia que se ajustara a sus inquietudes y realidades (o a las ficciones de sus vidas). Me importa ver qué se genera del encuentro y elaborar una dramaturgia desde ahí. Se trata de buscar un producto que resulte de la búsqueda de una verdad en el encuentro de esas personas y para mí solo tiene sentido si generamos un material original y no simplemente compartimos un elenco. En estas experiencias de co-escritura con actores siempre terminé ocupando el lugar del organizador. Algunas de esas colaboraciones son *El Animador*, *Vuelve la rabia* y *El alimento del futuro*. *El animador* la hice con Federico Buso y Florencia Braier, a quienes conocía del taller de Javier Daulte. Empezamos actuando... y terminamos los tres actuando, escribiendo y dirigiendo la obra. Escribí otra obra con Juan Pablo Gómez, que me propuso desarrollar con él una idea que tenía sobre luchadores de catch. Resultó *Vuelve la rabia* y en ella actuó Adrián Fondari. Y después escribí una obra con Adrián, un unipersonal poco convencional, *El alimento del futuro*. Es decir que la idea siempre es trabajar con determinados actores y con lo que ellos traen, son amigos y gente a la que conozco hace mucho tiempo, no es que piense en trabajar con cualquier actor porque sí. Y lo que hago con Agustín tiene el matiz de pensarnos a nosotros mismos, pensar nuestra amistad, hay una interacción que tiene otro matiz. El valor agregado de esos textos es que nos contienen a Agustín y a mí de un modo radical. En ese punto los distingo. (“Escritura”)

Las estrategias asociativas se articulan con la rotación de roles. Para explicitar este tipo de relaciones podemos, por ejemplo, referirnos a algunos trabajos de Mariana Chaud, Walter Jakob, Laura

López Moyano y Santiago Governori. Todos ellos participaron del ciclo *Biodramas* (Sala Sarmiento, 2002-2008). En este, Chaud presentó *Budín inglés. Sobre la vida de cuatro lectores porteños* (2006), iniciando la dramaturgia con un trabajo de investigación sobre la lectura realizado junto a Jakob<sup>4</sup>. Protagonizaron la puesta en escena López Moyano y Governori, junto a otros actores. Chaud y López Moyano compartieron como actrices diferentes proyectos, como la ópera prima de Lola Arias *La escuálida familia*, donde Jakob se desempeñó como asistente de dirección. Las dos actrices también compartieron elenco en *Jálei* (2006) y *El triángulo de las bermudas* (2012). Tanto Jakob como López Moyano y Governori actuaron en la obra de Chaud *Elhecho* (2006). De esta dramaturgia, Jakob y Governori protagonizaron además, respectivamente, *Sigo mintiendo* y *Los sueños de Cohanaco*. En la última López Moyano realizó la asistencia artística. Otro proyecto compartido por ellos (con excepción de López Moyano) es el film *Historias extraordinarias* de Mariano Llinás (2007), en cuyo elenco participaron también Arias y Prociuk, junto a otros actores de diversa trayectoria dentro del teatro independiente. El director de esta película, Llinás, además de haber sido su compañero de estudio, es amigo de Jakob, quien ha participado de numerosos proyectos dentro de su productora de cine independiente. Los testimonios de Llinás se utilizaron para estructurar uno de los "cuatro lectores porteños", los personajes de *Budín inglés*. Cuando Governori dirigió su propio biodrama *Deus ex machina* (2008), una versión teatral de una de las secuencias del mencionado film de Llinás, convocó a Chaud como actriz. Cierta poetización de esta rotación de roles y del trabajo en colaboración puede advertirse en las últimas creaciones de Chaud y Jakob, *El horticultor autosuficiente* y *La Edad de Oro*, ambas del Proyecto Manuales. *El horticultor...* fue protagonizada por Prociuk y por Moro Anghileri, con quien Chaud escribió en 2001 *Puentes*. Jakob, por su parte, escribió y dirigió *La Edad de Oro* junto a Mendilaharsu, desempeñándose también como actor en la puesta en escena.

Tales intercambios responden a afinidades autorales y actorales, a las características y preferencias del orden de lo estético. Asimismo, son funcionales a la búsqueda de continuidad artística y laboral dentro de un medio superpoblado. Surgida en el contexto de la crisis argentina que eclosionó en diciembre de 2001, este modo de teatralidad presenta aspectos diferenciadores respecto de lo observable en las décadas anteriores, lo cual nos permite establecer un matiz respecto de categorías más abarcadoras como la de teatro de la posdictadura o teatro emergente, que aluden a la actividad teatral desde el año 1983 hasta el presente.

Mucho se ha escrito sobre el éxito del teatro argentino de las últimas décadas y su ascesis, en tanto fue y es posible porque está hecho con (o para) pocos medios materiales. No puede negarse, en efecto, que es un emergente cultural paradójico de una época determinada por la crisis financiera y social. El estallido de 2001 constituyó el colofón del proceso neoliberal de privatizaciones ejecutado por el ministro de Economía Domingo Cavallo durante los gobiernos de Menem y de De la Rúa: ya en 1995 los índices de desocupación en Argentina subían al 18,4 %, a lo que se sumaba un 11,3 % de subempleo. Finalizada la década del noventa, la engañosa paridad cambiaria entre peso y dólar desembocó en la peor crisis de la historia económica argentina, en la que convergieron la pobreza en sus cotas más altas, diversas depreciaciones

4 Véase Cornago, Oscar, "Biodrama. Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro", *Latin American Theatre Review*, 39.1 (2005): 5-28. También Chaud, Mariana. *Budín inglés. Sobre la vida de cuatro lectores porteños*. Buenos Aires, Teatro Vivo, 2007.



Gentileza Walter Jakob y Agustín Mendilaharsu.

*La Edad de Oro*. Dramaturgia y dirección: Walter Jakob y Agustín Mendilaharsu. 2011-2013.

de la moneda, la incautación de los ahorros de la población por parte de los bancos, la falta de legitimidad de las instituciones y la inseguridad. El colectivo social parecía enterarse tardíamente de las consecuencias de un modelo que había legitimado reiteradamente en las urnas.

Estas condiciones sociopolíticas se reflejaron de manera sorprendente en los lenguajes escénicos, en tanto estos acusaron la precarización multiplicando la producción y la creatividad. Dentro de una tradición teatral sólida, el vuelco a la autogestión produjo resultados específicos, como la expansión del teatro *off*. La cantidad y calidad de los espectáculos, la variedad de poéticas tanto como la transformación de la plaza pusieron en sincronía al teatro argentino con el de importantes focos culturales tales como Alemania, Francia, Inglaterra, España o Estados Unidos. Desde el punto de vista cualitativo, tal profusión resulta naturalmente dispareja; sin embargo, encontramos cuanto menos un puñado de excelentes propuestas por año. Debido a todo esto, Buenos Aires ha sido propuesta ante la UNESCO como “Capital del Teatro de Habla Hispana”, y el Gobierno de la Ciudad sancionó la Ley 3.475, decreto 591/10, instituyendo el Día del Teatro Independiente como reconocimiento a su incesante actividad.

Indudablemente el fenómeno se funda en la creatividad y las capacidades de nuestros artistas. Sin embargo, para tener una percepción realista y de conjunto es necesario establecer otros *a priori*. El rol del Estado, a pesar de la crisis y de su funcionamiento deficiente, fue esencial en este proceso, mediante los sistemas de subsidios del Instituto Nacional del Teatro, y los de Proteatro y el Fondo Nacional de las Artes. Citando a Martínez Quijano, Bayardo señala que en 2005 el Instituto Nacional del Teatro tuvo, sorprendentemente, un excedente presupuestario de USD 2.000.000, que fue transferido al Tesoro Nacional (33-8). Otro indicador es que hacia 2011 se presentaron ante Proteatro unos 600 proyectos, y su presupuesto fue de más de 4.000.000

de pesos argentinos<sup>5</sup>.

Hablamos de una inversión de recursos públicos mediados a través de fondos la mayor parte de las veces concursables. La creación por ley a fines de los años noventa del Instituto Nacional del Teatro (en funcionamiento desde 1998), indudablemente cambió el escenario, al financiar festivales, salas y publicaciones. Este apoyo es una de las causas de que la escena independiente sea la más productiva en Argentina y la que más proyectos integra, constituyendo un estímulo que posibilita que el sistema teatral como un todo disponga de ciertos recursos que lo sitúan en una dimensión diferente. Si bien es cierto que los fondos suelen retrasarse y ser insuficientes (a veces, exiguos), muchos teatrístas sostienen económicamente sus salas con estos subsidios que solicitan y reciben de manera sistemática, aunque a veces tiendan a disimularlo o negarlo a manera de queja o estrategia de victimización. Se trata, por un lado, de una presión en pos de mejorar las condiciones de creación, y, por otro, de una renuencia a pagar la dependencia estatutaria con el Estado que se deriva de su apoyo (Bourdieu 176). Aquí se hace necesario contrastar las imágenes que los creadores tienen de su labor con la praxis y lo que observa el investigador. Los teatrístas han convertido en tópica su reflexión sobre la resistencia cultural, el no abandono de su trabajo en una revuelta o cruzada por “no dejar de hacer”. Y es verdad como afirma Spregelburd que producir cultura de manera sostenida en condiciones desventajosas (el tantas veces mencionado cirujeo material y cultural) implica una posición política. Sin embargo, el hecho de que artistas como él, mientras enarbolan la independencia de los poderes públicos, gestionen hábilmente los subsidios estatales –a los que puede sumarse el apoyo proveniente de instituciones extranjeras, embajadas y fundaciones–, hace que sea pertinente releer desde una postura crítica afirmaciones como la que sigue

(En Argentina) la actividad artística es incesante, porque tiene una característica prácticamente única en el mundo: ha aprendido a desvincularse de los sistemas de producción de dinero, y por lo tanto toda actitud artística es casi automáticamente política, en cuanto siempre implica una resistencia al sistema de dominación basado en el poder asociado a la riqueza. (Spregelburd)

Estas cuestiones de base material son con frecuencia soslayadas por la crítica, que suele dejarlas de lado por comodidad, o fomentando cierta idealización. Sin embargo, recordemos que Bourdieu define los bienes simbólicos como “. . . realidades de doble faceta, mercancías y significaciones. . .” (213). En los últimos años se ha manifestado el alto carácter de “valor agregado-intensivo” de las actividades culturales, alcanzando su impacto sobre el PBI argentino al 3,5% en 2009, según estadísticas oficiales del Sistema de Información Cultural de la Argentina<sup>6</sup>. El Festival In-

5 En el caso de Chile, Mauricio Barría señala un incremento de este tipo de estímulos a la dramaturgia en la misma década, y la creación el año 2000 de la asociación gremial ADN, Asociación de Dramaturgos Nacionales.

6 La captura de valor económico que puede derivarse del proceso de internacionalización nos enfrenta, más allá de su esencial condición simbólica, a una concepción de los bienes culturales en tanto mercancías. De esa manera tienden a considerarlos entidades como la Organización Mundial de Comercio (OMC), y aquí entran a jugar los compromisos que asumen los gobiernos frente a las migraciones e intercambios de ese tipo, tanto como las regulaciones que impone el mercado. Por otro lado, en Argentina la idea de integrar en un mismo ministerio Cultura y Turismo reflejaría asimismo una concepción de la cultura más como objeto de exhibición y comercialización que como una acción que fortalece lazos sociales. Para más estadísticas históricas –aunque, extrañamente, no incluya referencias al teatro– puede consultarse el Estudio elaborado por el Sistema de Información Cultural de Argentina. Cfr. Calcagno, Natalia (dir.) *Valor y símbolo. Dos siglos de industrias culturales en la Argentina*. Buenos Aires: Sinca, 2010.

ternacional de Teatro de Buenos Aires es un ejemplo de la búsqueda de exportación de bienes culturales para producir dinero, y de potenciar el perfil cultural de la ciudad, en beneficio de las ganancias provenientes del turismo.

De todo esto se entiende que la denominación teatro alternativo, independiente u *off* no significa una existencia teatral por fuera de los apoyos institucionales. Se trata más bien de una categoría que responde a una configuración histórica y socialmente situada, en la que intervienen no solo genealogías estéticas, sino territorialidades y luchas simbólicas y materiales. En la dimensión histórica, dentro de nuestro campo teatral, el adjetivo “independiente” se remonta a la fundación del Teatro del Pueblo por Leónidas Barletta en 1930. Hoy, más allá de matices semánticos, esos términos definen una actividad con rasgos característicos. Denotan un fenómeno atípico fundado en la transformación explosiva del sistema teatral hacia fines de los años noventa. El eje del teatro alternativo es el artístico y su finalidad la producción y difusión de espectáculos generados bajo el signo de la investigación formal y conceptual. En el caso de los grupos, el repertorio es objeto de deliberaciones vinculadas a la experimentación escénica como fundamento de lo que se pretende comunicar. Los objetivos no son comerciales (excepcionalmente puede existir algún proyecto falsamente alternativo cuyo fin sí es generar dinero) ni apuntan a la renta personal de los artistas, quienes no están remunerados al nivel de su prestación, lo cual no obsta a la profesionalidad de las personas involucradas.

Desde los noventa hasta la actualidad, la constante búsqueda de nuevos lenguajes escénicos que rompan con las formas convencionales del pasado se refleja en una transformación territorial, arquitectónica y edilicia. *El portón de Sánchez* o *El camarín de las musas* son paradigmas de muchas decenas de teatros que contienen salas pequeñas para menos de cien espectadores, y en cuya órbita pueden desarrollarse otras actividades como cursos, charlas y muestras<sup>7</sup>. Algunos creadores han logrado adquirir teatros-estudios. Los ingresos que devienen de la venta de entradas, de un costo mucho menor que las del teatro comercial, no alcanzan para sostener la actividad. Hacia el 2000 comienzan a sancionarse a nivel nacional y de la ciudad de Buenos Aires leyes específicas de regulación de salas independientes, instalando un marco para el otorgamiento de habilitaciones y ayudas, tanto como generando debates y enmiendas (leyes 14.800, 2.147, 2.542, 4.104). Dos asociaciones se han conformado para lograr legitimidad y posibilitar el financiamiento de salas que usualmente se organizan bajo formas colegiadas, como Asociaciones Civiles sin fines de lucro, Sociedades de hecho o Fundaciones. Se trata de Artei, que funciona hace quince años asociando setenta y seis salas habilitadas antes de 2006, y Escena, que nuclea unos veintiún pequeños espacios autónomos inaugurados con posterioridad. Constituyen dos experiencias concretas de gestión asociativa, y nos muestran al dramaturgo interesado en discutir las políticas culturales.

La detección de la voluntad y capacidad de gestión en tanto componente común y rasgo identificador de los artistas aquí tratados nos permite una caracterización más completa. Así como generar una categoría que define una figura novedosa, el artista-gestor o *networker*, cuya habilidad intelectual –también manifiesta en la dramaturgia– es puesta al servicio de obtener medios para concretar sus objetivos.

Recordemos que la gestión escénica se relaciona con desarrollar una idea o un proyecto a

---

7 De 2001 a 2003 se abrieron unas diez salas por año. El barrio de Abasto cuenta con unas cuarenta salas.



Cortesía Teatro San Martín.

*Budín inglés.* Sobre la vida de cuatro lectores porteños.  
Dramaturgia y dirección: Mariana Chaud. 2006.

través de un proceso en el que intervienen diferentes personas y en el que confluyen diversas prácticas artísticas, técnicas y administrativas con el objetivo de concretar un espectáculo teatral. Ubicada en una zona operativa y de mediación entre los artistas y las instituciones, definimos aquí la gestión escénica como la capacidad de desarrollar una serie de tareas y actividades organizativas a veces engorrosas, de negociar espacios y apoyos o auspicios en instituciones estatales o entes privados, obtener respaldo financiero y legitimidad artística, y asumir determinadas políticas culturales. La gestión converge en un montaje con metas de excelencia, y unida a las subáreas de la producción teatral, ayuda a calcular tanto los recursos financieros como la futura promoción (Pérez Martín). En el teatro alternativo argentino, y a pesar de su creciente desarrollo (y profesionalización en este aspecto), la gestión institucional no es una actividad rentada, salvo en el caso poco usual de que un productor o asistente se dedique especialmente a ello. Los recursos involucrados en esta tarea suelen devenir de actividades relacionadas con la docencia que realizan los mismos artistas.

Como dijimos, la gestión ha sido en sí misma poco considerada por la crítica, que suele centrarse en describir una concepción de teatro valorando la habilidad para trabajar con pocos recursos materiales. Históricamente, en tiempos de escasez económica, los artistas han sabido trabajar mediante una dinámica de autogestión. Ya en la década de los ochenta el diseño de producciones baratas caracterizó la experiencia de grupos como Las Gambas al Ajillo o La Organización Negra, que compartían el rechazo por la fuerte tradición del teatro realista. Aunque heredera de toda esta tendencia, la cohorte que nos ocupa asume la gestión teatral de una manera diferente, propia. Precisemos que cuando hablamos de un artista-gestor, no nos referimos a la

figura del gestor cultural tal como se la comprende en el ámbito europeo o norteamericano. No se trata de un gestor profesional dedicado a organizar actividades culturales con el fin de nutrir con ellas un medio; ni de un artista volcado a esta profesión o que la ejerza de manera paralela.

La opinión más difundida tanto entre críticos como artistas, es que las prácticas escénicas posteriores al 2000 (y la expansión del *off* teatral) fueron producto de la “autogestión”, entendida como la capacidad de los artistas para crear con pocos recursos materiales, de manera autofinanciada y por fuera de los apoyos estatales o institucionales. No negamos este sentido del término, más pertinente para comprender otros períodos, pero aquí hablamos de otra acepción. Estos artistas, como en efecto ocurre, saben y pueden trabajar con recursos escasos. Pero eso no significa que trabajen o hayan trabajado con nada, esto debe matizarse para evitar una imagen *naïf* e idealizada de sus procesos de creación. Creemos que la gestión constituye un dispositivo dentro de una modalidad teatral surgida y afianzada dentro de un medio signado por la crisis económica, pero que se mantuvo rico en diferentes recursos que estimularon la efervescencia y la posibilidad de existencia de una “primavera”. La gestión es también posible por la disponibilidad de esos recursos. Los subsidios vienen acompañados de todo un sistema burocrático que propende a que el artista se vea involucrado en este tipo de tareas. Además, la consideración de las condiciones sociales, políticas y económicas ya mencionadas, nos permite interpretar la gestión como una estrategia de afrontamiento emergente ante situaciones conflictivas, como las vividas en los momentos socialmente más críticos, entre 2000 y 2004. No obstante, enfatizamos que no es nuestra pretensión explicar la complejidad de la gestión escénica únicamente desde la perspectiva elegida, si bien nuestro enfoque permite entenderla como un rasgo que identifica a estos artistas, cumpliendo con varios de los requisitos para ser considerada una estrategia de afrontamiento.

La categoría de artista-gestor queda definida por la manera en que estos sujetos se apropian y utilizan las informaciones y los saberes sobre un objeto social. Estamos hablando de un artista que desarrolla la gestión de manera activa con el fin de obtener recursos para llevar adelante su propia actividad: un artista habilidoso en la búsqueda, obtención y explotación sistemática de subsidios, becas e invitaciones a festivales y giras. Se trata también de una inversión, que aspira a lograr un reconocimiento luego encadenado con el acceso a fondos, premios y giras. En el ámbito histórico, se vincula con la experiencia exitosa de grupos como El Periférico de Objetos o De la Guarda, que conquistaron la escena internacional en los noventa en el contexto de los procesos de globalización. Incluso algunos espectáculos *off* de mediados y fines de los ochenta ya habían sido beneficiarios de subsidios especiales para sus giras por el exterior, aunque carecieron de respaldo económico sistemático por parte del Estado.

La cohorte tratada es particularmente hábil para establecer vínculos con instituciones extranjeras. El éxito alcanzado en las etapas de “distribución” por los festivales europeos se ha constituido en una marca distintiva y de pertenencia, por lo que se vuelve una meta para artistas aspirantes a ingresar al campo. Otra de estas señas es la obtención del Premio S<sup>8</sup>.

---

8 La captura de valor que puede derivarse del proceso de internacionalización tiene por tanto una faceta simbólica y otra más mundana. El premio S es un premio que se da anualmente desde hace más de diez años a dos jóvenes teatristas (pueden ser actores, directores o dramaturgos). Las primeras en recibirlo fueron Mariana Chaud y Laura Paredes. Walter Jakob y Agustín Mendilaharsu lo obtuvieron hace tres años. En ese entonces el premio consistía en 10.000 pesos argentinos. El monto adjudicado debe ser utilizado para la creación de un nuevo espectáculo. El mecenas –individual y anónimo– tiene un espacio que ofrece como sala de ensayo a todos los que alguna vez obtuvieron el premio.

Por lo tanto, frente a la crisis, observamos la selección de ciertos recursos externos disponibles y la puesta en juego de recursos originales y creativos. De acuerdo con los estudios de Folkman y Lazarus, las estrategias de afrontamiento constituyen un conjunto de procedimientos o actividades conscientes e intencionales que guían la acción hacia el logro de metas adaptativas (*An analysis of coping* 219-222). Definen este concepto como “Aquellos esfuerzos cognitivos, conductuales, constantemente cambiantes que se desarrollan para manejar las demandas específicas externas y/o internas que son evaluadas como excedentes o desbordantes de los recursos del individuo” (*An analysis of coping* 223; *Estrés y procesos cognitivos* 164). En la selección y empleo de las estrategias de afrontamiento, los autores asignan importancia a la evaluación de la naturaleza de la situación y de los recursos externos. Según Pozo y Postigo, la aplicación de estas estrategias supone la planificación y aplicación deliberadas, y una decisión y selección de recursos alternativos disponibles en función de las exigencias de la situación. El dominio de estrategias de afrontamiento conlleva entonces un uso reflexivo de las mismas e involucra componentes afectivos, como la motivación al cambio (Pozo y Postigo). Añaden Holahan, Moos y Schaefer que las estrategias de afrontamiento están en función de los estresores y los recursos sociales; y ambos factores contextuales, junto con las disposiciones de personalidad, determinan su elección (25-32).

Pasando de lo social a lo específicamente teatral, la existencia de recursos no constituye solamente un menú, sino que instala una red de tensiones y competencias. Por ello observamos que la gestión es un elemento dentro de una concepción concreta de lo teatral, aunque también constituye simultáneamente una estrategia de afrontamiento de los artistas de este grupo ante situaciones conflictivas no solo sociales, sino también aquellas generadas en el campo de su quehacer, en un probable intento de adaptación a su medio.

En efecto, según Castoriadis, una sociedad, un colectivo, un grupo, inventan sus formas de relación social, sus modos de contrato, sus formaciones subjetivas. Estas formas son un conjunto de significaciones que operan como los organizadores de sentido de cada época socio-histórica demarcando lo permitido y lo prohibido, lo valorado y lo devaluado, lo bello y lo feo. La institución de normas, valores y lenguaje son herramientas y procedimientos para hacer frente a las cosas, también instrumentos para hacer las cosas, en particular para hacer individuos.

Secundando su talento artístico, la capacidad de gestión ayuda a estos artistas a transitar con cierta asiduidad el teatro oficial (Complejo Teatral de Buenos Aires, Centro Cultural Ricardo Rojas, Centro Cultural Recoleta, Secretaría de Cultura del Gobierno de Buenos Aires), donde obtienen más recursos materiales, apoyo económico y de infraestructura, a la vez que ellos aportan las matrices estéticas del *off* y el prestigio a ellas asociado<sup>9</sup>. Incluso, en ocasiones trabajan en el teatro comercial (aunque al momento de la autodefinición se opongan a él). La trayectoria y proyección de figuras como José María Muscari, Luciano Cáceres o Claudio Tolcachir los muestran hoy intentando consolidarse también como directores de teatro comercial, o del llamado “comercial de arte”. Algo similar ocurre con Daniel Veronese o Javier Daulte, artistas de más edad. Por lo tanto, el *off* es también un semillero de artistas que luego trabajan en los ámbitos

9 Un ejemplo de esto es el ya mencionado ciclo *Biodramas*, en el que participó la mayoría de estos artistas, y donde cada dramaturgo convocado debía tomar la vida de un argentino vivo para transformarla en material dramático. Más recientemente, muchos de ellos han participado del Proyecto Manuales, del Centro Cultural Ricardo Rojas.

oficiales y comerciales, en la industria del cine y la televisión. Estos préstamos entre ámbitos diferentes se sustentan en la habilidad y la disponibilidad de herramientas para resolver lo que cada oficio requiere, y tienen que ver con toda la experimentación que se acumula en el *off*.

La habilidad de gestión como estrategia de afrontamiento en tanto selección de recursos externos se visualiza en la mencionada frecuencia con que estos artistas establecen vínculos con instituciones extranjeras. Las expectativas de consumo de teatro latinoamericano derivadas del respaldo proveniente de festivales usualmente europeos, colisionan a veces con las matrices estéticas que definen a este colectivo, refractario al uso de tópicos "folclóricos" o estereotípicos de lo argentino en la dramaturgia: la dictadura militar, Perón y Evita, las "crisis" latinoamericanas. Spregelburd ejemplifica ese reconocimiento en el extranjero. Los programas de mano de sus espectáculos incluyen cuidadosamente la lista de *sponsors* e instituciones internacionales que han "comisionado" cada proyecto, en una suerte de anuncio emitido de cara al interior de un espacio teatral nacional y simultáneamente hacia el internacional. La construcción minuciosa de un nombre de autor, el juego de autofiguras tendiente a plasmar una determinada imagen de sí, es cada vez más un imperativo para este tipo de creadores.

Otra estrategia de afrontamiento como conjunto de actividades conscientes e intencionales que guían la acción hacia el logro de metas, atañe a la habilidad para pensar e implementar tácticas de comunicación y promoción efectivas. Su uso reflexivo tendería a posibilitar el contacto con los públicos, en general atomizados frente a una oferta que excede la demanda: podría decirse que el público de estos espectáculos ronda los treinta espectadores por función<sup>10</sup>. Muchas veces se recurre a agentes de prensa especializados en el *off*, quienes articulan diferentes tareas en un momento comunicacional con muchas posibilidades. Mediante ellos, los teatristas emiten una comunicación intentando seducir y fidelizar una audiencia. Sin embargo, se trata de un recurso costoso en relación a la rentabilidad que produce la mayoría de las piezas estrenadas, por lo que su explotación difícilmente lo justifica desde el punto de vista económico. Entonces, la estrategia de prensa se instituye más bien como una tendencia de época vinculada al intento de obtener reconocimiento dentro del campo teatral, en relación a pares, autoridades y funcionarios, críticos y otros referentes (otros tantos destinatarios de la comunicación emitida). El mismo campo marca esta pauta, y se produce cierta sobredimensión de estos agentes que intervienen en diversas fases del proceso creativo (algo similar sucede con los productores, figura relativamente reciente en el ámbito independiente). De esa sobredimensión suelen quejarse los periodistas de espectáculos, en tanto la difusión puede llegar a una suerte de acoso o persecución (Szuchmacher 24-28). Por su parte, y no exentos de contradicción, los teatristas también se quejan de los montos invertidos, pero a través de este recurso siguen apostando a un reconocimiento que luego se encadena con el acceso a más subsidios, premios, giras, festivales, entre otros<sup>11</sup>. La abundancia de subsidios retroalimenta todo el proceso. Aquí observamos aspectos heterogéneos y visiones contradictorias que coexisten en el campo espectacular y que influyen en la toma de decisiones.

Como complemento de toda esta escena, debe notarse que el teatro argentino (noto-

<sup>10</sup> Para el teatro experimental chileno de la misma época, Benito Escobar señala que gran parte de la audiencia pertenece al propio sistema profesional, con espectadores generalmente jóvenes (2009).

<sup>11</sup> En Argentina los multimédios, agrupaciones gremiales o colectivos académicos distinguen la producción teatral mediante los premios Clarín, Teatro XXI, Teatro del Mundo, Florencio Sánchez, María Guerrero, Trinidad Guevara y Asociación Cronistas del Espectáculo.



*Lote77*. Dramaturgia y dirección: Marcelo Mininno. 2008-2012. Fotografía: Lucas Rimoldi.

riamente el experimental, pero también otras clases de teatro, o el teatro en general), incluso en los momentos socialmente más críticos como el de la disolución del gobierno de la Alianza en 2001, tuvo un correlato imprescindible en la negativa del público a abandonar las salas. El teatro funcionó como un espacio fáctico comunitario donde reconocer una identidad muy va-puleada y reafirmar la pertenencia simbólica, donde concretizar el estado mental al que se veía reducida la clase media. La escena operó a modo de repliegue o reacción frente a los peligros inminentes que amenazaban la autoimagen de un grupo social que concibe esta salida como ocasión de producción y de intercambio simbólico, y que busca en ella un tipo de ratificación de la condición humana y de la esperanza de que algo puede mejorar. Como la mayor parte de la producción cultural legitimada de los países latinoamericanos en el siglo XX corresponde a los sectores medios, la cultura como la educación están marcadas por los intereses y las transformaciones que estos sectores experimentan. El rechazo creativo a lo adverso como seña de identidad se funda en las raíces echadas décadas atrás, y desde esta perspectiva la cultura escénica es también el producto de un mandato educacional sostenido por generaciones anteriores, un valioso patrimonio acumulado a lo largo de un siglo. Esto dentro de una cultura de por sí *teatral*: por la marca de sangre del componente inmigratorio italiano y español, y por el permanente interés que nuestros sectores letrados manifestaron por las corrientes y novedades que se producían en Francia, Inglaterra, y también en Estados Unidos desde fines del siglo XIX. No es de extrañar que el grueso de los artistas citados pertenezca a la clase media urbana, intelectual y con acceso a la cultura.

En conclusión, aunque el teatro es eminentemente una actividad compartida y siempre se establecen lazos, creemos que la capacidad de gestión y los modos asociativos de escritura y producción distinguen y particularizan a este grupo de artistas. Responden a experiencias ela-

boradas a lo largo del tiempo y permiten establecer una diferencia respecto de otras etapas de nuestra historia teatral, así como de otros campos teatrales. Los lazos responden a afinidades estéticas a la vez que apuntan a la permanencia dentro de un campo teatral tan rico como complejo. En este sentido, las estrategias estudiadas han sido tanto una elaboración cognitiva social-grupal construida y sostenida dentro de un marco espectacular de referencia, como técnicas de afrontamiento ante situaciones históricas y económicas productoras de conflicto. Responden por lo tanto a las características del medio artístico, como a la diversidad y el devenir de las circunstancias del contexto social (Monchietti).

La concepción de lo escénico de estos artistas define modos de escritura dramática y tendencias que son tenidas como novedosas. También hace que tenga interés analizar el funcionamiento de salas y líneas de fomento y financiamiento, y el intercambio con los agentes involucrados en su canonización. Por la zona que ocupan dentro del teatro argentino, y no siendo artistas de impacto masivo, estos creadores tienen una importancia significativa en cuanto a la renovación estética que dinamiza al medio.

### Obras citadas

- Barría, Mauricio. "Aproximaciones para el estudio de una generación de dramaturgos chilenos contemporáneos". *Telón de fondo* 10 (2009). Recurso electrónico. 2 Abr. 2013.
- Bayardo Rubens. "Políticas culturales en la Argentina". *Políticas culturales en Iberoamérica*. Antonio Canelas y Rubens Bayardo (comp.). Salvador: Edufba, 2008. 19-49. Impreso.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama, 1995. Impreso.
- Castoriadis, Cornelius. *El imaginario social*. Buenos Aires: Altamira, 1990. Impreso.
- Escobar Vila, Benito. "La escena en riesgo: espacios, política e institución (1990-2008)". *Telón de fondo* 10 (2009). Recurso electrónico. 15 Abr. 2013.
- Góngora Coronado, Elías e Isabel Reyes Lagunes. "La estructura de los estilos de enfrentamiento: rasgo y estado en un ecosistema tradicional mexicano". *Revista Sonorense de Psicología*, 13, 2 (1999): 3-14. Impreso.
- Holahan, Charles, Rudolf Moos y Jeanne Schaefer. "Coping, stress resistance, and growth: Conceptualizing adaptive functioning". *Handbook of coping: Theory, Research, Applications*. Eds. Moshe Zeidner y Norman Endler. New York: Wiley, 1996. 24-43. Impreso.
- Jakob, Walter. "Escritura en colaboración y revitalización del realismo. Entrevista con Walter Jakob". *Latin American Theatre Review* 47.1 (2013): en imprenta.
- Lazarus, Richard, Susan Folkman et. al. "Appraisal, coping, health status, and psychological symptoms". *Journal of Personality and Social Psychology* 50 (1986): 571-579. Impreso.
- Lazarus, Richard y Susan Folkman. *Estrés y procesos cognitivos*. Barcelona: Martínez Roca, 1984. Impreso.
- . "An analysis of coping in a middle-aged community sample". *Journal of Health and Social Behavior* 21, 3 (1980): 219-239. Impreso.
- McCrae, Robert. "Situational determinants of coping responses: Loss, threat, and challenge". *Journal of Personality and Social Psychology* 46, 4 (1984): 919-928. Impreso.
- Monchietti, Alicia, Deisy Krzemien y Sebastián Urquijo. "Afrontamiento activo y envejecimiento

- en mujeres de la ciudad de Mar del Plata. Una revisión de la estrategia de autodistracción". *Revista Interdisciplinaria de Psicología y Ciencias Afines* 22, 2 (2005): 183-210. Impreso.
- Pérez Martín, Miguel Ángel. *Gestión de proyectos escénicos*. Ciudad Real: Ñaque, 2002. Impreso.
- Pozo, Juan Ignacio y Yolanda Postigo. "Las estrategias de aprendizaje como contenido del currículo". *Las estrategias de aprendizaje: Procesos, contenidos e interacción*. Comp. Carles Monereo. Barcelona: Doménech, 1993. Impreso.
- Snyder, Cheavens (ed.). *Coping. The psychology of what works*. Nueva York: Oxford University Press, 1999. Impreso.
- Spiegelburd, Rafael. "¿El arte como quinto poder?" Ponencia presentada en el festival FIND. Berlín, 2004. Texto inédito, facilitado por el autor.
- Szuchmacher, Rubén. Introducción. *Qué se discute cuando hablamos sobre la danza, el teatro y la crítica teatral*. Buenos Aires: Libros del Rojas, 2001. Impreso.
- Woodyard, George. Prólogo. *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires:Galerna, 1997. 7-9. Impreso.

Fecha de recepción: 8 de mayo de 2013

Fecha de aceptación: 31 de julio de 2013