



## **EL TEATRO INDEPENDIENTE COMO ESPACIO DE RESISTENCIA CULTURAL:**

Un recorrido por el nacimiento del Teatro del Bajo como  
semillero del teatro independiente regional y la reapertura de  
El Arrimadero, Neuquén Capital

**AUTORA: QUIÑONES GABRIELA**

**TUTORA: LIC. MARINA GARCÍA BARROS**

Tesis presentada para cumplir con los requisitos finales  
para la obtención del título de Licenciado(a) en  
Ciencias de la Comunicación.

*A mi mamá, quién sembró en mí la semilla del teatro.*

*A Raúl, por luchar hasta el final por el teatro independiente.*

## **Agradecimientos**

A Marina García Barros, por su dedicación y acompañamiento en la escritura de esta tesis.

A mi familia y amigas, por brindarme su apoyo incondicional, darme energías para seguir y por nunca dudar de mí.

A Marcelo Loaiza, por su absoluta y sincera predisposición cada vez que necesité aclarar alguna duda, en cualquier momento.

A Mirta Sangregorio, por abrirme las puertas de su casa con total confianza y brindarme todos los datos necesarios sin dudarlo.

A las y los informantes, por abrirme las puertas de su casa y depositar en mí recuerdos y datos importantes.

A Juan Raúl Rithner por iniciar conmigo este hermoso recorrido por el teatro independiente.

A la Universidad pública, por permitir formarme como comunicadora social, por estrujarme la cabeza, sembrando el pensamiento crítico y mis ansias de seguir aprendiendo.

## Contexto Principal

### Propósito inicial

Con el fin de poder plasmar lo que me movilizó a realizar la tesis sobre este tema y puntualmente porqué decidí trabajar con El Arrimadero, escribo esto. Es una situación que me atraviesa en carne propia, porque fui parte de El Arrimadero, ayudando a mi mamá, Alicia Monsalvez, a llevar adelante el espacio y en parte a cumplirle un sueño. Es por esto que también, nacen mis ganas de dejar registro de este proceso, para que no solamente quede en mi memoria. A continuación, les comparto una crónica que hice el día que tuve el primer acercamiento (de nuevo) con mi objeto de estudio. Es una confesión, un vómito verbal y sentimental.

Espero que lo disfruten. Bienvenidas y bienvenidos. Disfruten la función.

### *Decisiones*

*Constantemente estamos tomando decisiones. Cuando el profesor de la facultad empezó a hablar de tesis sabía que tenía que tomar una decisión para empezar a investigar. Cuando dijo que pensemos en algo que nos apasione, no lo dude: teatro. Teatro independiente. Teatro hoy, teatro siempre. En el mismo instante que tomé esa decisión supe que era un volver atrás, al pasado, abrir la herida. Fue una decisión que tome y no podía echarme atrás. Porque de las decisiones también hay que hacerse cargo.*

*Si bien todavía no es momento de la investigación pura y dura hay que empezar a andar el camino. Estaba en una nebulosa, sabía que mi población indefectiblemente tenía que ser gente conocida. Y cuando digo gente, me refiero a directores, actores, aprendices que conocí en los años que tuve al teatro cerca. Sabía a lo que me iba a enfrentar, sabía, pero no quería. Quería evitar todo contacto con esa sala que tantas alegrías me dio. Me armé una coraza e intenté resolver los temas más distantes: el marco teórico, desde dónde quería abordar el tema del teatro. No quería contacto físico. No quería volver al pasado. No quería, aunque hayan pasado cuatro años.*

*No pude seguir haciéndome la desentendida. Estaba totalmente perdida en cómo abordar el tema, tuve que contactar a una de esas personas del pasado y me dijo lo que yo temía “venite a la sala y charlamos acá”. La sala, retumbaba en mi mente, daba vueltas. ¿Cómo iba a volver después de cuatro años? ¿Y si me quebraba? ¿Y si no podía? ¿Y si ese escenario me llevaba a los nervios del primer estreno? Peor aún, ¿Y si ese escenario me llevaba de nuevo con mi mamá? Armé una coraza más fuerte y dije “sí, ahí voy a estar”.*

*Una mezcla de sentimientos y pensamientos me invadían. Por un lado, necesitaba esa información, necesitaba que alguien me diga qué pasaba con el teatro independiente y cómo podía ayudarlos desde mi lugar de casi-comunicadora. Necesitaba saber cómo puedo devolver al teatro todo lo que me dio, todo lo que nos dio. Por otro lado, no quería volver a sentir ese vacío frío y agudo que dejan las ausencias físicas, no quería oler, sentir, pensar, nada que me llevara al año 2010. Esta rara mezcla me hacía sentir bien y mal, contenta y triste. Quería y no. Necesitaba avanzar, pero inevitablemente iba a retroceder.*

*La reunión estaba pactada para el jueves. Mientras viajaba en colectivo desde Roca a Neuquén, iba pensativa. Un montón de recuerdos se apoderaron de mí, la llovizna fresca del Valle me acompañó y me deje llevar. Me dije que no podía ser tan grave, era solo una investigación para poder terminar mi carrera. Cuando estuve a dos cuadras de la sala, me puse nerviosa, me transpiraban las manos, se me revolvió el estómago. Respiré y seguí caminando. Doblé en la esquina y ahí estaba yo, parada en la puerta del teatro cuatro años después. Habían pasado muchas cosas en estos cuatro años. Tenía que abrir esa puerta que me llevaba al pasado. Y lo hice.*

*Cuando entré sonreí de los nervios. Gustavo me estaba esperando con el mate listo, una música cálida acompañaba el momento. Entré y viajé en el tiempo: el escenario, que antes era un lugar de improvisaciones y risas ahora estaba inmenso, estático, frío. Las mesas – que tanto fastidio me daban al acomodarlas- estaban aburridas, cansadas, duras. Sin embargo, me gustaba estar ahí. Entre charla, mates y cigarrillos me sumergió al mundo del teatro de nuevo. Me sorprendí por la cantidad de cambios que ocurrieron, pero más me sorprendí en el momento que me dijo “Si Gabi, en cuatro años pasaron muchas cosas. Aunque te alejaste el teatro no dejó de funcionar”.*

*Y comprendí. ¿Será que en estos cuatro años me paralice del teatro? No quise saber nada. Pero el mundo siguió, el teatro siguió, los actores y las actrices siguieron improvisando, las salas siguieron llenándose, el público siguió aplaudiendo. Yo no. Yo no seguí. Una parte de ese teatro se fue con mi mamá. Y me estaba dando cuenta en esa entrevista para empezar con la tesis de mi carrera.*

*El profesor nos dice que por algo elegimos los temas que elegimos, cada uno tiene su historia, sus motivos, sus intereses. Yo siento que el teatro me libera, me conecta. Siento que me aleja del mundo terrenal y me acerca a mi mamá. Siento que de alguna u otra manera es lo único que todavía podemos compartir. Porque hoy, cuando estaba sentada en esa sala, tenía la sensación de que iba a aparecer desde la cocina sonriendo y haciéndome caras porque yo estaba haciéndome la intelectual.*

*No la vi, pero la sentí. Sentí que quiero hacer este trabajo porque me encanta y también para sentirme, aunque sea un poquito, solo un poquito más cerca de ella.*

*5 de junio de 2014.*

<b>Agradecimientos</b> .....	II
<b>Contexto Principal</b> .....	III
<b>Introducción</b> .....	1
<b>Objetivos</b> .....	7
<b>Estado del arte</b> .....	8
Resistencia y arte como transformador social: breve descripción del estado del arte en el tema .....	8
La comunicación dentro de la práctica teatral .....	14
<b>Marco teórico</b> .....	18
El teatro independiente “en general”: origen, surgimiento y desarrollo del movimiento en Argentina .....	18
Teatro abierto: un movimiento emergente en la pos dictadura .....	22
Contexto político: de la pos dictadura al neoliberalismo .....	23
Caracterización del teatro independiente en Neuquén .....	29
Teatro del Bajo: Un foco de resistencia política en la pos dictadura .....	31
El Arrimadero Teatro .....	34
Prácticas culturales y la resistencia como proceso ideológico y político .....	37
El teatro independiente como práctica cultural .....	44
El rol de la comunicación en el proceso de construcción de la resistencia .....	48
Entendiendo el arte como un agente de transformación social .....	54
<b>Marco Metodológico</b> .....	61
<b>Análisis de los datos</b> .....	64

En torno a la resistencia .....	64
El arte como agente de transformación social .....	65
Construyendo el concepto de Teatro Independiente. ....	66
Teatro independiente neuquino.....	68
Diferencia entre teatro independiente y teatro comercial.....	69
Teatro del Bajo: el foco de resistencia en Neuquén.....	70
Conformación del grupo: Cooperativa El Establo .....	70
Dinámica del grupo.....	71
Contexto Nacional .....	71
Teatro Abierto, contexto político.....	72
El desalojo .....	72
Incomodidad política .....	73
Acerca de El arrimadero.....	74
Objetivos del grupo.....	74
Sobre Raúl Ludueña.....	75
La dinámica de la sala.....	77
<b>Conclusión.....</b>	<b>79</b>
<b>Bibliografía.....</b>	<b>83</b>
<b>Anexo: fotografías de la sala El Arrimadero en el año 2009.....</b>	<b>88</b>

## **Introducción**

En el presente trabajo de tesis de grado de la Licenciatura de Comunicación Social, pretendemos estudiar las prácticas que lleva adelante el teatro independiente en Neuquén y cómo de esta manera se configura un modo de resistencia cultural.

Puntualmente, tomaremos como caso particular y emblemático en la historia del teatro neuquino “El Teatro del Bajo”, una sala de teatro independiente de la ciudad de Neuquén que funcionó en el período temporal de 1981 hasta 1986 fecha en la que fue cerrada, después de un intento de desalojo (y de fuerte resistencia por parte del grupo que conformaba la sala, acompañada por gente que se sumó a la causa) ubicada en Misiones 234 de la ciudad de Neuquén. A partir de este antecedente, nos interesa poner en diálogo aquella resistencia, manifestada en la acción de construir colectivamente una sala de teatro y que encuentra su continuidad, en el grupo de trabajo que se propone reabrir dicho espacio con el nombre de “El arrimadero”. Tomaremos la reapertura de la sala, desde el período temporal que abarca los años 2009 hasta 2012, nos basamos en este tiempo, dado que después de esos años, el equipo de trabajo de la sala cambió y, por ende, cambiaron las lógicas de funcionamiento.

Para nuestra investigación partimos de la idea de que la resistencia cultural en Argentina construida desde el teatro independiente toma iniciativa en Buenos Aires (en la década del 30) y luego, en Neuquén adopta una nueva forma, porque consideramos que se reconfiguran los modos de producción del teatro independiente. Creemos que esta forma propia de resistir se materializa en la experiencia del Teatro del Bajo y que, a su vez, encuentra su continuidad en las diferentes salas que existen en la capital neuquina incluyendo a El Arrimadero. Es decir, creemos que el Teatro del Bajo, fue la experiencia gestadora de la movida teatral independiente, que sembró las bases de los modos de producción y funcionamiento del teatro independiente en Neuquén.

En otras palabras, existe un teatro que es el inicio del teatro independiente en nuestro país con características propias y un teatro independiente “neuquino” que reconfigura los modos de producción “regionales” que desarrollaremos a lo largo de nuestro trabajo.

Nos centraremos en analizar los objetivos de los grupos, proceso de construcción de las salas, y también la gestión de recursos tanto económicos como humanos y técnicos en el Teatro del Bajo y en El Arrimadero, sin perder de vista el contexto social y político en el que ambos casos ocurrieron.

Asimismo, para la construcción del marco teórico, utilizaremos conceptos que nos guiarán a lo largo de nuestra investigación tales como resistencia, teatro independiente, modos de producción, prácticas culturales, arte como transformador social y la comunicación entendida como una práctica social.

Encontramos pertinente investigar sobre el teatro independiente como modo de resistencia cultural porque creemos y entendemos que a través de prácticas artísticas se pueden construir diferentes realidades. Las prácticas artísticas colectivas permiten poner en marcha la posibilidad de transformación de las propias realidades a través de poder imaginar colectivamente otros mundos posibles, y crearlos junto a otros en un primer ensayo ficcional del cambio potencial. (Bang y Wajnerman, 2010, p.6)

Nos interesa el modo de hacer de los grupos de teatro independiente desde su trabajo en conjunto, la gestión de recursos, el momento de construir y mostrar las obras, hasta el modo de llevar adelante- con permanencia en el tiempo- una sala de teatro propia. En efecto, varias conceptualizaciones existen del teatro independiente, nos basaremos en la concepción que sostiene Jorge Dubatti (2005) quien lo caracterizó por su:

autoconciencia ideológica, por su voluntad militante de autodefinición en los diversos órdenes de su actividad y (que) generó en el país un nuevo concepto de teatro en materia de poéticas, formas de vínculos de gestión con el público, militancia política y teorías estéticas propias (p.187)

A lo largo de la investigación también indagaremos sobre la historia del teatro independiente en Neuquén y su vinculación con el teatro independiente fundador en nuestro país. Partimos siempre de pensar al teatro independiente como un modo de resistencia cultural, creemos que en la cotidianeidad es en donde se ve reflejada dicha construcción de la resistencia. Entendemos a la resistencia como la continuidad de ciertas prácticas artísticas que son distintas a un esquema impuesto y naturalizado. En este caso, profundizaremos en el concepto, según Pablo Alabarces (2008) entendiendo a la resistencia como:

una práctica que se encuentra ocupando el lugar de la subalternidad entendida esta de manera amplia, en un sentido político, de clase, étnico, de género denominando extendidamente cualquier tipo de situación minoritaria; la interpretación de esa posición resistente puede ser producida tanto por los que ejercitan la acción como por aquellos que, por posición hegemónica, sean sus destinatarios. Señalar la dominación significa el intento de ejercitar la conciencia de la misma en el acto de nombrarla; finalmente, modificar la –situación de– dominación significa el desarrollo de prácticas alternativas que tiendan a la producción de nueva hegemonía. (p.4)

Entendemos que el teatro independiente también resiste por generar herramientas y modos de accionar diferentes al teatro comercial. Definimos este como aquel teatro sustentado por agentes privados con el fin de obtener ganancias con las

obras de teatro. Es decir que existe una manera “tradicional” o “hegemónica” de hacer teatro y el teatro independiente se sale de esa lógica. Para abordarlos nos basaremos en el concepto de hegemonía desarrollado por Raymond Williams.

Así pues, ejemplificaremos la resistencia a través de casos concretos de movimientos teatrales, como fueron el Teatro del Pueblo en la década del 30, el Teatro Abierto en la década del 80 y el teatro comunitario. Todos acontecimientos canónicos en su modo de ejercer la resistencia dentro del teatro argentino y que, a pesar de sus cambios, esta expresión artística sigue vigente en la actualidad.

Al mismo tiempo, abordamos las prácticas culturales como un medio que configura un modelo de ver, sentir, aprender, producir y compartir teatro. Como lo desarrolla, Amieva. A y Niklison (2009) en una investigación desarrollada en la universidad de Buenos Aires, dichas prácticas:

apuestan a generar modos de relación alternativos, fundados en la activación (y ampliación) de una memoria común que a la vez posibilite que los focos de singularización de la existencia, estén menos recubiertos por valorizaciones hegemónicas y homogéneas. (p.108)

En base a esto, también entendemos que dichas prácticas se llevan a cabo de manera grupal y no individualmente. Estamos frente a prácticas culturales que son experiencias que reconocen la importancia que tiene el arte al interior de la cultura, pero cree que es una dimensión humana mucho más amplia la que atraviesa toda la experiencia colectiva. (Yudice, 2002, p.26)

Al mismo tiempo, entendemos que a través del arte se puede moldear, elegir, construir una realidad distinta de lo impuesto, de lo que habitualmente se conoce como “dominante”. Basándonos en el pensamiento de Walter Benjamín, sobre arte, tomamos como referencia un artículo, en el cual la autora dialoga con el pensamiento de Benjamín

y destaca que el arte se constituye en un modo o medio de conocimiento particular del acontecer socio-político, permite aprehensiones distintas de la dinámica social y política. (Di Filippo, 2012, p 264).

Asimismo, consideramos al arte como un medio que transmite determinados mensajes, es decir destacamos no solo la posibilidad que el arte brinda al permitir formas alternativas de conocimiento, sino cómo puede oficiar de canal propicio para transmitir determinados mensajes. (Di Filippo, 2012, p.267)

Esto nos lleva a pensar al arte como un vehiculizador de conocimiento y conciencia y también como un canal transmisor de mensajes que deja lugar a una construcción distinta de la realidad. Del mismo modo, creemos que no puede separarse el arte de la política, o de los procesos socio-políticos que ocurren en diferentes momentos a lo largo de la historia de la sociedad. Continuando con la autora, la política necesita conocer el ámbito artístico, sus sujetos, prácticas y objetos y a la vez, el arte posibilita modos cognitivos particulares, específicos y diversos de los habituales respecto de los fenómenos socio-políticos. (Di Filippo, 2012, p.260).

Por otra parte, nos parece necesario destacar el papel que cumple la comunicación: la entendemos como un proceso que acompaña diferentes prácticas dentro de nuestra sociedad. No nos limitamos a entenderla como una herramienta de difusión. Consideramos que no puede aislarse la comunicación de los procesos sociales y de la construcción de la realidad, o como afirma Washington Uranga (2005): “la comunicación no se agota en esa realidad, sino que atraviesa todos los espacios de la vida de los sujetos en la sociedad” (p.1). También, entendemos que, tal como lo afirma Eduardo. A. Vinzer (2003): “la comunicación implica no solo al proceso de recreación de los vínculos y del lazo social. La comunicación –en tanto praxis- debe ser el lugar del sentido y la significación”.(p.17)

Así es como mediante la comunicación se construye una trama de sentidos que involucra a todos los actores, sujetos individuales y colectivos en un proceso de construcción también colectivo que va generando claves de lectura comunes, sentidos que configuran modos de entender y de entenderse, modos interpretativos en el marco de una sociedad y de una cultura. (Uranga, 2007, p.4).

Es decir que entendemos también a la comunicación como parte de un proceso más amplio, que involucra sujetos/as capaces de construir la realidad y darle un sentido. En este caso particular, entendemos la construcción de la realidad dentro del teatro independiente, sin separarlo de una práctica comunicacional, donde las personas deben ponerse de acuerdo para llevar adelante la sala, con lógicas de trabajo en conjunto, objetivos similares, comprometidos y comprometidas con la realidad.

Creemos también que la construcción de estos espacios de resistencia, son posibles gracias a la comunicación, continuando con las ideas de Vinzer (2003): “es un espacio social en el que se establecen de común acuerdo los códigos y los procesos que regulan y construyen las relaciones humanas, la identidad de sus actores y la propia "realidad" de la vida social”. (p.25)

De esta manera iniciamos un recorrido, en el que daremos cuenta de cómo sosteniendo algunas prácticas en el tiempo es posible generar una resistencia cultural, donde el arte ocupa un lugar central para la transformación de la realidad partiendo siempre de que la base está en pensar la comunicación como un proceso, que acompaña a las y los sujetos a lo largo de diferentes períodos políticos y sociales.

Palabras clave: Teatro Independiente- Prácticas culturales- Resistencia, arte como transformador social- Teatro del Bajo, El arrimadero

## Objetivos

- Estudiar el proceso y contexto en el que surge el Teatro del Bajo y se instala como inicio del teatro independiente en Neuquén y describir cómo fue la reapropiación del espacio con el Teatro El arrimadero en el año 2009.
- Dar cuenta de cómo se configuran los modos de hacer teatro en Neuquén (a través de ambas salas) y su relación con la resistencia a través del tiempo.
- Recopilar información y aportar un archivo histórico que dé cuenta del modo de producción alternativo y autogestivo de los inicios de la sala El Arrimadero.

## Estado del arte

### Resistencia y arte como transformador social: breve descripción del estado del arte en el tema

Los conceptos que nos interesan desarrollar a lo largo de nuestro trabajo son: teatro independiente, arte como agente de transformación social y resistencia, creemos que no pueden pensarse por separado, pues la resistencia es una característica intrínseca para comprender el estudio del teatro independiente. Como hemos mencionado anteriormente, el período temporal en el que funcionó El Teatro del Bajo, fue en un contexto de pos dictadura en nuestro país, una época donde el arte acompañó también esta resistencia y visibilización de todo lo que había sucedido en la dictadura de 1976.

Para adentrarnos en la construcción del estado del arte, y con este al teatro independiente surgido en Argentina, nos detenemos en el contexto social y político y tomamos como referencia una investigación titulada: “El teatro como espacio de resistencia en la Argentina de la post dictadura” de Marta Marisole Raimondi del año 2008. El trabajo toma como foco central la resistencia después de la dictadura del '76 y concibe al teatro independiente como una herramienta para la construcción de resistencia de ese macro-poder político. Raimondi (2008) ve al teatro como:

Un movimiento teatral (que) inaugura una corriente artística innovadora que concibe este arte como una verdadera manera de “pensar y de hacer el teatro. De esta forma, el teatro argentino se abre a los temas sociales más polémicos y se consolida como un fenómeno paralelo al teatro oficial subvencionado, forjándose un teatro económicamente independiente, autofinanciado, así como más libre en lo que respecta a sus contenidos y puestas en escena. (p.4)

Por su parte, el teatro oficial es un teatro financiado y sustentado por el Estado y en el caso del teatro comercial es un empresario privado quien invierte y gestiona las obras. Por esto, es que entendemos al teatro independiente como un camino alternativo y no como respuesta o consecuencia de estas otras maneras de hacer y entender teatro. Es decir, no pensamos en el teatro independiente como una forma de reemplazar al teatro oficial o comercial, sino como una manera de construir paralelamente. Asimismo, Raimondi (2008) afirma:

El teatro entonces se convirtió en un lugar a partir del cual se genera una infinidad de propuestas artísticas (...) Junto a un teatro comercial que reproduce las convenciones del teatro realista tradicional, y que satisface las expectativas de un público cada vez más condicionado por el nivel de producción televisiva, se desarrollan manifestaciones teatrales alternativas, que asumen una actitud de oposición al modelo hegemónico. (p.4)

Ya hemos mencionado que el teatro independiente tiene varias conceptualizaciones y coinciden varios autores/as en las diferencias que mantienen con el teatro comercial. Lo que nos interesa de este trabajo es remarcar la presencia del público, como dice la autora “cada vez más condicionado por el nivel de producción televisiva” porque a nuestro entender, muestra una realidad en donde la televisión e internet están muy presentes en la cotidianeidad y el hecho de asistir a ver obras de teatro independientes contribuye a la construcción de la resistencia cultural.

Nos interesa destacar una idea que desarrolla Raimondi y es la de “construcción de espacios alternativos productores de cultura”, ya que no es el hecho de sustentar -y sostener en el tiempo- una sala de teatro independiente lo que construye la resistencia

solamente, en el teatro independiente también se generan espacios de producción y, por ende, de transformación de la realidad.

Nos parece necesario entender que existen tantas realidades como personas y al mismo tiempo, entendemos que la cultura también es una construcción y no un factor estático y externo de las personas. Por lo tanto, creemos que un teatro independiente que genera sus propios modos de producción en la región, es un teatro que está produciendo cultura. Tal como lo afirma Vich (2014):

La cultura puede ser un lugar de respuesta a la hegemonía oficial, una manera de des identificarse con lo establecido y para promover desde ahí, un campo de mayor visibilización sobre los poderes que nos constituyen y que se reproducen socialmente. (p.132)

Además, esto también le da la posibilidad al público de poder asistir a los teatros, nutrirse de eso, participar individual y/o colectivamente en la construcción de dichos espacios productores y promotores de la cultura. Porque es evidente que el teatro independiente como espacio de resistencia cultural, al mismo tiempo que se constituye como tal, está generando modos de crear cultura. Esto es, concretamente que una sala de teatro independiente para permanecer y perdurar en el tiempo, necesita generar talleres y utilizar el espacio con un fin redituable. Por eso es que sostenemos que al mismo tiempo que se construye una resistencia, por otro lado, se está produciendo y promoviendo la cultura, lo que hace que estos espacios, acompañados por el público, tengan una mayor visibilización y reconocimiento social.

Otra investigación que nos parece pertinente destacar y que acompaña la construcción de nuestro estado del arte, es una tesis de la Universidad Nacional de La Plata, escrita por María Martha de Ortube (especialista en Periodismo Cultural de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social) titulada “Barletta, primera revista de

teatro independiente en Mar del Plata” en el año 2015. En esta tesis, la autora desarrolla la importancia de crear una revista que difunda solamente obras del teatro independiente ya que estas no circulan por el circuito comercial de Mar del Plata. Desarrolla las diferencias entre un teatro comercial y un teatro independiente, identificando este último como un teatro de resistencia que lucha contra un modelo hegemónico. En este sentido, Ortube (2015) destaca:

El campo del teatro independiente se conformó por medio de la práctica. Una forma de lucha que utilizaba como su mayor herramienta los cánones establecidos teatralmente para expresar nuevas ideologías y cosmovisiones. Las transformaciones de estas prácticas artísticas han cambiado la función del arte al extenderlo a públicos nuevos y abrir canales de comunicación no tradicional. (p.12)

De esta investigación nos interesa remarcar que el teatro independiente no es una consecuencia de que exista un teatro hegemónico, sino que es un teatro que construye sus propias herramientas de creación. También, otro factor para destacar en este trabajo es la función del arte, lo entendemos como una herramienta de transformación social, mediante la cual, se crean nuevos modos de intervenir la realidad y justamente como dice la autora, en este caso la transformación se da, por ejemplo, en generar nuevos canales de comunicación. Es decir que buscar y generar nuevos caminos de difusión y nuevos públicos en el teatro independiente, es una forma de transformar la realidad a través del arte.

Asimismo, el teatro independiente también lucha para expresar nuevas formas de entender el arte y lo hace desde los márgenes, o sea autogestionándose y manteniendo esta práctica en el tiempo. Siguiendo esta idea, continúa Ortube (2015):

El teatro independiente es un teatro que trabaja desde la autogestión y que genera a la “fuerza” un movimiento que comenzó a realizar obras que querían contar cosas con una ideología distinta. Permite al público tomar conciencia de los conflictos entre las relaciones de producción y las fuerzas productivas. Busca denunciar situaciones de abuso, de poder y se cuestiona modos naturalizados de actuar. (p.14)

Una de las diferencias que existe entre un modelo de teatro comercial y un teatro independiente, está dada por el modo de hacer teatro, elegir qué es lo que se quiere mostrar y por consecuencia, el público que asiste a las obras independientes. Efectivamente este es un punto fuerte que nos interese remarcar, el hecho de que no es un teatro de representación, sino que cuestiona ciertos principios o modos naturalizados de actuar y que al mismo tiempo produce un mensaje que quiere comunicar a través de las obras, para seguir construyendo la resistencia. Es decir que la importancia de esto es entender que es un teatro que produce realidad en lugar de solo representarla.

Al momento de caracterizar el teatro independiente en párrafos anteriores, diferenciamos los modos de producción adoptados por cada uno en sus diferentes contextos y espacios. A nuestro criterio, caracterizamos un teatro independiente y un teatro independiente “regional” o neuquino. Esta conceptualización de teatro regional, la vemos reflejada en lo que se puede sintetizar como “Teatro en provincias”, partiendo del libro que escribió Osvaldo Pelletieri (2005) titulado “Historia del teatro argentino en las provincias” en el que desarrolla el teatro provincia por provincia, destacando un modo de producción diferente al que surge en Buenos Aires. A modo de síntesis, consideramos que cada teatro regional tiene sus particularidades:

Saber cómo se constituyó el discurso teatral en provincias desde principios del siglo XX, cómo delimita su espacio propio, su lenta

formación, el modo en que paulatinamente se integra la premodernidad y a la modernidad y busca su propia expresión. Y sobre todas las cosas, cómo, con el tiempo, constituye una cultura peculiar en busca de una síntesis que supere la contradicción existente entre el legado tradicional y la premodernidad y la incipiente modernidad. (p.27)

Entendemos que, como todo proceso de construcción, llevó su tiempo poder constituirse y formular su propio discurso, adaptándose a algunas estructuras básicas del teatro tradicional, pero también buscando su propia manera de crear. Es decir, cómo cada teatro regional constituye su propia manera. En esta investigación, el modo de producción que comenzó con la apertura del Teatro del Bajo.

Por su parte, Ortube (2015) desarrolla las características de un teatro independiente regional, ubicado en Mar del Plata:

El teatro marplatense se define por compartir intereses comunes como la búsqueda de espacios alternativos, evitar los circuitos comerciales, alejarse y repudiar el hecho de hacer teatro solo para vender entradas al costo cultural que sea. Buscan resaltar los valores teatrales que vuelven al origen del teatro puro. Su legitimidad está dada por los méritos simbólicos de lo que producen sin tomar en cuenta el valor mercantil que ese trabajo tiene. (p.13)

Entonces, identificamos que son varias las maneras para resistir dentro del ámbito artístico, esta investigación toma como ejemplo el teatro independiente, pero entendemos y sabemos que son muchos los espacios en el que al arte puede luchar contra las estructuras impuestas y dominantes.

A su vez, nos parece pertinente destacar esta idea: “méritos simbólicos que producen sin tomar en cuenta el valor mercantil que ese trabajo tiene”. Es decir, el

teatro independiente al estar inserto dentro de una lógica de trabajo con patrones no comerciales y, por ende, no hegemónicos, construye una contra-hegemonía. Al mismo tiempo, el hecho de trabajar en algo que los y las apasiona genera un vínculo entre el deseo de hacer lo que les gusta y vender su fuerza de trabajo. A raíz de esto, consideramos que el teatro independiente, al igual que otras prácticas autogestivas y sin sustento económico por parte del Estado, acompañan simbólicamente prácticas de no-visibilización laboral. En este sentido, nos cuestionamos ¿La resistencia se construye a través de la fuerza de trabajo de las y los teatristas, aunque no se reconozca como un trabajo remunerado?

Dentro de esta lógica capitalista en la cual estamos inmersas, creemos que la resistencia toma fuerza y se concreta justamente, en el trabajo cotidiano, en dedicarle tiempo, (en algunas ocasiones más de ocho horas) a algo que no es remunerado como cualquier otro trabajo, pero sí en un sentido simbólico. Poder llegar a visibilizar a las y los teatristas como trabajadores/as de la cultura es un camino que aún queda por recorrer.

#### La comunicación dentro de la práctica teatral

Para ir concluyendo la construcción del estado del arte, compartimos nuestras ideas con una tesis de grado de la carrera de Licenciatura en comunicación social de La Facultad de Derecho y ciencias sociales del año 2015, titulada “La dimensión comunicacional del teatro comunitario. A propósito de una experiencia regional”. Escrita por María Eugenia Aliani. En esta investigación, escrita y hecha en Río Negro, la autora se propone analizar al teatro comunitario como una práctica de comunicación comunitaria, trabaja con una experiencia teatral de la localidad de Luis Beltrán. Nos parece destacable, ya que nuestra tesis es de la carrera de comunicación social y

pretendemos, principalmente considerar la comunicación como práctica social que ayuda y es parte de la construcción de la resistencia.

Como bien dijimos, el teatro comunitario es un ejemplo concreto de lo que, para nosotras, marca un acontecimiento en cuanto a construcción de la resistencia en nuestro país. El teatro comunitario surge en la década del 80 (coincidiendo con la apertura del Teatro del Bajo) y va tomando mayor importancia en la década de los 90, con la crisis económica y el auge del neoliberalismo. Su principal característica es que es un teatro hecho por vecinos que no son principalmente artistas, se valora el trabajo en conjunto y la convocatoria abierta para trabajar a través del arte. Como bien lo afirma Aliani (2015) en su trabajo:

El TC es practicado, entonces, por grupos cuyos integrantes comparten su pertenencia a un barrio o comunidad. Toda práctica artística supone la puesta en juego de la creatividad de los sujetos para dar forma o nacimiento a algo previamente inexistente -la obra de arte-. En ese proceso el sujeto transforma una realidad y al hacerlo se transforma a sí mismo. (p.8)

Lo que nos interesa al abordar esta investigación es pensar que existe una práctica colectiva que sale de una individualidad para generar espacios colectivos, donde la creatividad puesta en marcha a través del teatro, transforma tanto a la realidad que se construye como a las personas que en eso intervienen.

Asimismo, entendemos la comunicación no como una herramienta de difusión, sino por el contrario como una práctica que acompaña e involucra a los procesos sociales, a las personas, a la cotidianeidad, a la vida en sí. Creemos que es fundamental pensar en procesos de transformación social ligados a la comunicación. Continúa Aliani (2015):

En términos generales, desde dicha perspectiva la comunicación es concebida como un proceso que tiene lugar cuando un grupo o comunidad se organiza y al hacerlo, sus actores se involucran de manera protagónica en un escenario de transformación. (p.17)

El hecho de que la comunicación acompañe a los procesos en donde intervienen personas comprometidas con un objetivo, nos lleva a pensar en que también la comunicación es un proceso, y como tal tiene su propia manera de llevarse a cabo, en palabras de Washington Uranga (2005):

En concreto nos estamos refiriendo a las prácticas de comunicación que se verifican y pueden ser reconocidas en el contexto de las prácticas sociales. Es decir: a situaciones de comunicación protagonizadas por actores, individuales o colectivos, en permanente dinamismo y situados en proyectos, en organizaciones, en instituciones. (p.1)

Además de pensar a la comunicación como agente inseparable de los procesos sociales y por ende de las prácticas sociales, también destacamos que siempre hay algo para decir. Tanto en el teatro independiente, como en otra práctica autogestiva, se comunica, ya sea a través de un discurso, las obras producidas o por su forma de desenvolverse en la cotidianeidad y es en este contexto donde la comunicación toma sentido. Continúa Uranga (2005):

Toda práctica social se constituye simbólicamente y se construye a través de una madeja de relaciones comunicacionales que pueden ser leídas, interpretadas y, por lo tanto, también generadas y gestionadas de una determinada manera y con un propósito específico. (p.2)

El teatro independiente siempre tuvo qué decir. Desde sus orígenes, con aires contestatarios y de denuncia, luego, en la pos dictadura, en la década de los 90, en la crisis del 2001, etc. Es decir, que ha ido acompañando cambios estructurales, históricos y políticos. El arte comunica y el teatro materializa. En su tesis, Aliani sintetiza (2015):

Asimismo, la idea de que la comunicación es un proceso de producción de sentidos intrínseco al hecho vital, abriría también la posibilidad de pensar una cuestión que se torna fundamental en esta tesis y que tiene que ver con pensar que toda práctica social puede concebirse como hecho abordable comunicacionalmente, en tanto supone la elaboración y el intercambio de formas simbólicas entre sujetos históricamente situados. (p.25)

Como hemos mostrado, los trabajos que acompañan nuestra construcción del estado del arte, vienen de las ciencias sociales, principalmente de la comunicación. Existen muchos trabajos en torno al teatro independiente en nuestro país, pero nos parecía pertinente poder abordar las categorías conceptuales desde la comunicación.

Entendemos que tanto el arte como transformador social a través de prácticas concretas – el teatro independiente en nuestro caso- es un proceso que involucra personas comprometidas con una realidad social específica que se relacionan, a través de la comunicación como canal de mensajes y como proceso de construcción de sentidos.

## Marco teórico

### El teatro independiente “en general”: origen, surgimiento y desarrollo del movimiento en Argentina.

Para comenzar a hablar de teatro independiente en Argentina, debemos situarnos en Buenos Aires en 1930, en el momento de la fundación y el surgimiento del Teatro del Pueblo; un movimiento de arte que trata de luchar contra el teatro comercial, fundado por Leónidas Barletta y su esposa Josefa Goldar, y su época más activa se da entre 1937 y 1943. En esos años se llevaron a escena autores nacionales como Roberto Arlt, Raúl González Tuñón, Álvaro Yunque, Nicolás Olivari, entre otros.

Este tipo de teatro, surge como una nueva manera de hacer y comprender el teatro, atravesado por el contexto social y político de esa época. A nuestro parecer, no puede entenderse el teatro independiente separado de lo político, entendemos que desde un primer momento el foco estaba puesto en luchar por un teatro popular que revalorizara la escena subalternizada por la explotación comercial de la que estaba siendo objeto. Asimismo, Barletta fundó, el 30 de noviembre de 1930, el Teatro del Pueblo, el cual, desde los inicios, se declaraba como una agrupación al servicio del arte.

El teatro independiente, al igual que el teatro comunitario, realza la posibilidad de entender esta práctica desde una perspectiva comunitaria, de trabajo en conjunto y con un mayor compromiso social, diferenciándose en este sentido, del teatro comercial. Tal como lo afirma, Osvaldo Dragún (1980):

El teatro independiente argentino (que fue en el fondo nuestra apropiación de nuestros medios de producción) produjo una temática y una estructura formal que le era posible, por ser dueños de nuestras máquinas y de su producto. Y cuando el teatro independiente desaparece, y se pierde paulatinamente la propiedad de los medios de producción, cambia también la temática y las formas expresivas. (p.12)

En este sentido, entendemos que el teatro independiente tiene la posibilidad de poder crear sus propias reglas de juego para desarrollarse, por ejemplo, en cuanto a la manera de decir algo, encontrando la libertad también, en sus formas expresivas. Asimismo, es una práctica artística colectiva que, según nuestro criterio, se corre de los límites del teatro convencional para construir su propia estructura interna y tiene la tarea de descomprimir lo estructurado con respecto al modo de hacer, ver, presentar, conocer y fomentar el teatro.

Es evidente que no se pueden separar las prácticas artísticas del contexto social y político por el cual están atravesadas, consideramos que depende mucho de este factor para desenvolverse. El teatro independiente surgido en Buenos Aires, en la década del 30 tiene consigo aires de denuncia, contestatario, volátil y desestructurado, pues así dicho teatro buscó construir una realidad diferente, alternativa. Por su parte, el investigador teatral y doctor en antropología cultural, Carlos Fos (2009) sostiene:

El teatro independiente surge como respuesta a distintas necesidades de sectores dinámicos del campo intelectual a fines de la segunda mitad del siglo XX. Estos sectores, vinculados a la izquierda desencantada por la

defección del socialismo parlamentario, creían que era una imposición pararse ante el nuevo contexto, surgido luego de la grave crisis del capitalismo global en 1929. (p.307)

A nuestro juicio, el arte y lo político mantienen una relación cercana. El arte siempre puede ser una respuesta, un apoyo, una salida a algo. La importancia de focalizar en el momento en el cual surge el movimiento es para poder comprender la carga que trae consigo el teatro independiente. Esto nos lleva a pensar en Leónidas Barletta quién fue uno de los principales referentes del movimiento independiente de teatro. En torno a esto Fos (2009) continúa:

Barletta animaba el concepto de que su visión del teatro (que iluminaría la fase independiente de la escena), no surgía como producto especulativo, sino que conformaba su identidad en la desconformidad y en el rechazo frente a lo conocido. (p.312)

Con esta impronta identitaria de oponerse a una visión comercial, el teatro independiente surge y se expande. Por su parte, el Teatro Del Pueblo, considerado como el primer teatro independiente del país, reproduce estas ideas, Fos (2009) explica:

El teatro del pueblo surge como un espacio alternativo y en oposición al denominado en ese entonces “teatro comercial”. Pretende ofrecer un lugar de dramaturgos argentinos y está orientado por una idea didáctica del teatro (...) En síntesis, teatro para el pueblo y con contenido social, teatro de divulgación de los clásicos o “teatro de arte”- como ellos proclamaban-,

desinterés económico y, fundamentalmente educación popular, son los núcleos centrales que se cruzan y rigen la idea de Barletta. (p.312)

Nos parece destacable el hecho de plantear temas con contenido social, característica importante que lleva impregnado el teatro independiente. A su vez, sostenemos que las obras comerciales dejan de lado el interés social y político. Por eso, creemos que ésta también es una característica de este tipo de teatro que implica, entre otras cosas, involucramiento social y político. Como sostiene Dragún (1980):

Este es un teatro que no nace de teoría alguna, sino de una concreta realidad social y de una concreta realidad práctica: directores abiertos a la experimentación y elencos muy numerosos que no se plantean "qué hacer para tener éxito," sino "qué debemos hacer" para que nuestro teatro se integre activamente a nuestra comunidad. (p.13)

En efecto, se trata de utilizar el arte en general y el teatro independiente en particular como un vehiculizador social, es decir como una manera de intervenir en la realidad social. Por eso, no se trata de un teatro que busca tener éxitos comerciales. Es un teatro que intenta comprometerse socialmente y brindar otras opciones a la comunidad. Y que no nace de una teoría, sino de una necesidad de cambiar.

El Teatro del Pueblo fue un teatro de izquierda y reaccionario al teatro comercial de revista que caracterizaba a los teatros en Buenos Aires en la década del '30, fue protagonista por su intento de plasmar una realidad social inmediata en sus obras. Sin embargo, el auge del movimiento independiente comienza a deteriorarse en la década del '50 en el marco de la gran movilidad social, política y cultural de nuestro país.

## Teatro abierto: un movimiento emergente en la pos dictadura

El teatro independiente que pretendemos investigar y desarrollar a lo largo de esta investigación es el que surge en la posdictadura en nuestro país; se desarrolla en la década del 80 y sigue existiendo en la actualidad.

El movimiento que va a dar lugar a un nuevo surgimiento del teatro independiente –como había sido en 1930 el teatro del Pueblo- es el Teatro Abierto surgido en 1981. La idea de concretar el hecho surgió como reacción al creciente proceso de desnacionalización cultural operado por la dictadura militar. El impulso lo tuvo un grupo de autores/as dispuestos/as a reafirmar la existencia de la dramaturgia argentina aislada por la censura en las salas oficiales y silenciadas en las escuelas de teatro del estado.

A continuación, citaremos el texto escrito por el dramaturgo Carlos Somigliana, con el que Jorge Rivera López, presidente de la Asociación Argentina de Actores por aquel entonces, inauguró Teatro Abierto con la lectura de este texto, que sacamos de la página web de La fundación Carlos Somigliana:

¿Por qué hacemos Teatro Abierto? Porque queremos demostrar la existencia y vitalidad del teatro argentino tantas veces negada; porque siendo el teatro un fenómeno cultural eminentemente social y comunitario, intentamos mediante la alta calidad de los espectáculos y el bajo precio de las localidades, recuperar a un público masivo; porque sentimos que todos juntos somos más que la suma de cada uno de nosotros; porque pretendemos

ejercitar en forma adulta y responsable nuestro derecho a la libertad de opinión; porque necesitamos encontrar nuevas formas de expresión que nos liberen de esquemas chatamente mercantilistas; porque anhelamos que nuestra fraternal solidaridad sea más importante que nuestras individualidades competitivas; porque amamos dolorosamente a nuestro país y éste es el único homenaje que sabemos hacerle; y porque, por encima de todas las razones nos sentimos felices de estar juntos. (Fundación Somigliana, “Teatro abierto”, recuperado de: [http://www.teatrodelpueblo.org.ar/teatro\\_abierto/](http://www.teatrodelpueblo.org.ar/teatro_abierto/)).

Creemos importante mencionar este comunicado, para poder comprender el hecho de que el teatro independiente surge como una necesidad de buscar respuestas, de canalizar sentimientos y de comprometerse con el contexto social. A su vez, para comprender el proceso por el cual, a nuestro criterio, el teatro independiente se fue configurando como una resistencia, es imprescindible conocer y analizar en el momento que estos eventos fueron sucediendo. Y no perder de vista que el arte como agente de transformación social opera desde un lugar de reunión, de encuentro, de ganas de socializar y encontrar (se).

#### Contexto político: de la pos dictadura al neoliberalismo

Como bien mencionamos anteriormente, el teatro de 1930 surge en el medio de un torbellino político y económico a nivel mundial, la crisis de 1929 en Estados Unidos afectó profundamente a Argentina en varios aspectos. Asimismo, el teatro abierto de la década de los 80, por su lado también surge en un contexto social y político delicado,

después de la dictadura militar que dejó un saldo de más de 30.000 desaparecidos/as. Es decir, ningún movimiento teatral está aislado del contexto en el que surge, por eso creemos tan necesario hacer hincapié en el fenómeno de resistencia que traen consigo los grupos de teatro independientes. Por su parte, Pelletieri (1994) afirma:

Luego del advenimiento de la democracia, en el panorama de nuestro teatro, se advirtieron dos hechos que señalaban una crisis. El primero, que había una manera de hacer teatro que había comenzado su período de declinación, que empezaba a ser inactual, y el segundo, que aparecían grupos, nombres, que, si no implicaban todavía un movimiento, encarnaban una manera de cuestionar, de parodiar, de resistir. (p.9)

El hecho de que sea una práctica artística con un fuerte compromiso social hace que las obras de teatro carguen con otras valoraciones más allá de lo estético- expresivo. Son espacios que se generaron por una necesidad de transmitir, de expresar todo lo que había sido silenciado y callado. Un canal por donde transmitir las sensaciones, un camino que acerque la realidad al arte o el arte a la realidad. Por su parte, Pelletieri (1994) describe a quienes protagonizaron el espacio de Teatro Abierto:

Entendían el arte como compromiso, cuestionaban su autonomía con relación a la realidad social y política; pensaban el teatro como una forma de conocimiento. Para ellos la escena era un hecho didáctico, enderezado a promover el progreso del hombre; detestaban la “diversión, privilegiaban la comunicación por sobre la expresión” (...) Teatro Abierto, representa uno

de los pocos momentos en la vida del país en los cuales se instaura el teatro como una práctica social. (p.46)

De esta manera se va configurando una forma nueva de hacer y concebir el teatro, comienzan a cambiar los por qué, el cómo hacerlo, para qué y quienes asisten. Empieza un nuevo período dentro del teatro argentino, el que Jorge Dubatti (2003) caracteriza como teatro de la pos dictadura:

La categoría de “nuevo teatro” implica un recorte dentro del campo teatral: se trata del subconjunto específico de la producción de los teatristas que ingresan al mismo en los últimos veinte años, es decir, aquellos que comienzan a escribir, dirigir, actuar, bailar, etc., desde inicios de los ochenta hasta hoy. (p.17)

Siguiendo con la idea de Dubatti (2003) esta nueva forma de teatro va generando, nuevas concepciones de la realidad, lo que el autor denomina un “canon de multiplicidad”:

La nueva visión del mundo en la pos dictadura tiene como correlato un conjunto de poéticas teatrales que llamamos “el canon del teatro argentino actual”. Dicho canon se caracteriza por la atomización, la diversidad y la coexistencia pacífica, sólo excepcionalmente beligerante, de micropoéticas y micro concepciones estéticas, por lo que elegimos llamarlo el “canon de la multiplicidad. (p.18)

Es evidente que el teatro independiente argentino ha encontrado su lugar desde la resistencia y es un movimiento que tiene conciencia acerca de cuál es el proceso que se está viviendo y se ha adaptado a los diferentes momentos históricos con los que convive.

Al mismo tiempo, en esta nueva forma de crear, combina diferentes micro concepciones estéticas. Es decir, en cada época el teatro independiente tuvo que resistir y pelear por cuestiones diferentes. Este nuevo teatro independiente que surge en un período de pos dictadura aparece en la escena de nuestro país, como lo afirma Dubatti (2003):

Como manifestación de resistencia frente a la homogeneización cultural de la globalización y como consecuencia de la desaparición de las representaciones ideológicas y discursos totalizadores alternativos, se observa un fenómeno de destotalización, que cumple una función cultural desalienadora, deshomogeneizadora y otorga especial valor al lugar de la “diferencia”. (p.18)

A su vez, el teatro como movimiento artístico independiente busca resistir y encajar (o desencajar) de algunas estructuras y así también de algunos conceptos, es decir que de algún modo busca el camino alternativo para resistir a la homogeneización de los contenidos y a la globalización intentando salir de los sistemas de significación que ésta impone para poder comprenderlos y cuestionarlos desde afuera.

En esta manera de manifestar algo diferente o adaptado a las circunstancias del momento, también encuentra lugar la creatividad, y tiene tanta importancia el acto creador como la obra producida. O en palabras de Dubatti (2003) lo que llamaríamos multiplicidad:

La multiplicidad queda nítidamente expresada cuando se considera en su conjunto las micropoéticas del nuevo teatro argentino. Si en algo se

parecen es en la libertad de trabajar sin las presiones de modelos y autoridades, en la búsqueda de la poética deseada. (p.19)

A nuestro parecer ésta es una de las principales diferencias que el teatro independiente encuentra con el teatro tradicional: tiene libertad para trabajar sin ningún tipo de modelo y presión, además tiene la particularidad de que quienes trabajan en una sala deben cumplir varias funciones. El actor y la actriz, es a su vez, director/a, escenógrafo/a, colocador/a de luces, etc. Esto es lo que podríamos definir y resumir cada vez que nos dirigimos a alguien como teatrista, según el concepto de Dubatti (2003):

El término “teatrista” se ha impuesto desde hace unos quince años en el campo teatral argentino (...) es una palabra que encarna constitutivamente la idea de diversidad: define al creador que no se limita a un rol teatral restrictivo (dramaturgia o dirección o actuación o escenografía, etc.) y suma en su actividad el manejo de todos o casi todos los oficios del arte del espectáculo. (p.19)

En suma, no podemos separar esta historia del teatro que ha pasado por varias luchas para construir su identidad de independiente, autónomo y autogestivo en la actualidad. Es un proceso que se dio en un espacio donde tienen lugar las subjetividades y las múltiples maneras de pensar y reafirmar valores, como los de libertad y la diversidad de opiniones y estéticas. Y al mismo tiempo, en cada época el teatro no pudo hacerse ajeno al orden político ni a las demandas sociales. En esta nueva etapa del teatro, a partir de la década de los 80, la construcción de la resistencia se fue amoldando a un contexto en el

que la dictadura estaba muy presente y empezaba a armarse el escenario para un neoliberalismo latente, continúa Dubatti (2003):

Lo cierto es que el nuevo teatro (y en general todo el teatro argentino actual) se ha convertido en un espacio de resistencia. Contra el olvido y la insignificancia frente a la unificación del mundo por la hegemonía del neoliberalismo autoritario y la desarticulación y redefinición todavía no concretada de la izquierda (...) El lenguaje teatral se afirma como resistencia, además, a partir de su especificidad en lo aurático (el intercambio directo entre el actor y el espectador, sin intermediaciones técnicas), contra la desterritorialización, a favor de la educación y contra la transparencia del mal. Como una vuelta a lo humano en una sociedad fragilizada, dividida, escéptica y violenta, el arte se ha constituido en oasis de sentido en una cultura sin sentido. (p.21)

Dado que la construcción de la resistencia ocupa un lugar importante a nuestro parecer y es lo que pretendemos desarrollar a lo largo de la presente investigación, vale destacar que no siempre se construye en un sentido derecho y unidireccional. Es decir, se resiste de muchas maneras al mismo tiempo, quizá, incluso se resista a cuestiones que no se pueden materializar. Es algo más profundo, una característica intrínseca del teatro independiente. Tal como lo desarrolla Ricardo Bartis (2013):

De todas maneras, considero que teniendo en cuenta los años que hemos pasado, de tanta derrota, tristeza intelectual y económica, el teatro como disciplina artística se mantuvo con dignidad y dio muestras de cierta

vitalidad. Aquel teatro que no circula dentro de los cánones tradicionales siguió generando lenguaje y aportó las expresiones más interesantes de los últimos años. (p.223)

Y que a su vez esta característica se expande hacia otros lugares, o sea que el arte en general, pelea y busca apropiarse e intervenir otros espacios, que se dan más allá del momento único en que se realiza la obra de teatro. Continúa Ricardo Batís (2013):

Decíamos que, si el teatro no pelea por ciertos lugares de la propia teatralidad, queda absolutamente capturado, porque lo teatral circula más en otros lugares- la sociedad, la política, los medios- que en el propio teatro. (p.90)

Para comprender los procesos de identificación y los caminos que recorre el arte es apropiado no cerrarlo solamente en el espacio donde ocurre la obra, o sea en la sala de teatro, sino poder entender que tiene un alcance mayor, en la sociedad, en lo político y – sobre todo- en los medios de comunicación.

### Caracterización del teatro independiente en Neuquén

En la ciudad de Neuquén fue antes de 1930 cuando comenzaron a conformarse grupos de teatro. El primer grupo apareció en 1907 y se llamó “Centro Iris” y estaba conformado, en su mayoría por empleados del ferrocarril Sud. Y su fundación formal fue en 1911, la falta de registro en esa época hace que no se conozcan las obras que allí se mostraron.

Así, pues mientras los primeros rastros de teatro independiente habían aparecido varios años antes, fue en 1938 cuando tuvo lugar la inauguración del edificio del Teatro Español, en la Avenida Argentina, pleno centro de la ciudad.

Luego de eso, a partir del año 1957 en Neuquén comienzan a surgir las autoridades provinciales, administración de justicia, enseñanza primaria y secundaria, sistema sanitario, promoción industrial y comercial, lo que promovió el crecimiento demográfico, alentando la inmigración interna y por ende el desarrollo de las artes. Como afirma Pelletieri (2007):

Neuquén capital se transformó en una progresista ciudad, estratégicamente enclavada a la que convergía gran parte del quehacer cultural de la zona. Las dos décadas que le siguen estarán signadas por el crecimiento, la interacción, la búsqueda, en todos los órdenes sociales y consecuentemente esta actividad influyó en el teatro. (p.384)

Ya la década del 80 comienza con la aparición de muchos grupos teatrales en toda la provincia, explica Pelletieri (2007):

Algunos de pocos integrantes, o de corta duración. A veces con objetivos solo puntuales respecto de una puesta, y se disgregaban luego. Hay rotación, incremento de talleres de entrenamiento, diversidad de propuestas y metodologías de trabajo. Surgen cooperativas teatrales. Se advierte un crecimiento en la participación de adolescentes y jóvenes. En 1984 se realizan los primeros talleres metodológicos de escritura dramática, coordinados por el dramaturgo Alejandro Finzi (Molino rojo, Viejos

hospitales, Camino de cornisa, y otros), en los cuales se estimula la producción local y se dan a conocer textos dramáticos de autores radicados en el Neuquén. (p.489)

Otro hecho a destacar, en este contexto es la capitalización de Neuquén realizada por el entonces gobernador Carlos Bouquet Roldán en 1904 y ayudó a que los grupos de teatro se desarrollen y posteriormente se expandan por todo el territorio neuquino. Ya en 1936 se conocían tres grupos teatrales en la capital. Uno dirigido por Josia y el otro, el Teatro del Pueblo dirigido por Juan García, actuaron hasta 1938. (Calafati,2011, p.61).

En una primera instancia los grupos que se organizaban eran con pocos integrantes y con alguna obra determinada, de corta duración. Luego con organización y con intereses personales se fueron conformando los grupos, las cooperativas primero y después con el surgimiento de los teatros físicos como punto de reunión, de organización y de ensayo.

Por otro lado, actualmente en la ciudad de Neuquén Capital, existen varios espacios culturales en donde se lleva a cabo el teatro independiente, ellas son: “Ámbito Histrión”, “El arrimadero”, “Media de luna”, “Araca Teatro”, “La Conrado Centro Cultural” y “Teneas”.

### Teatro del Bajo: Un foco de resistencia política en la pos dictadura

El interés de la presente investigación, está puesto, en la construcción de resistencia que se genera en los espacios de teatro independiente, puntualmente en lo que fue el Teatro del Bajo en donde actualmente funciona la sala de teatro El arrimadero.

El Teatro del Bajo, surgido en 1981 en una región de la Patagonia no pasó los mismos procesos que el Teatro Abierto pasó en Buenos Aires. Es un período, como ya dijimos de gran convulsión social, en donde la resistencia hacia la dictadura se sentía mucho, sobre todo en los espacios de arte. Podemos afirmar que este periodo se caracteriza por la proliferación de pequeños grupos teatrales que surgen y desaparecen rápidamente, al ritmo de las novedades que van llegando de Buenos Aires y que llaman la atención de los teatristas más jóvenes, (Calafati, 2011, p.143). Esto se concretó con la creación del Teatro del Bajo y su actividad artística, que, aunque abarcó sólo cinco años (1981-1986), tuvo enseñanzas que llegan hasta la actualidad (Calafati, 2011, p.146).

El Teatro del Bajo surgió en diciembre en 1981, como afirma Osvaldo Calafati (2011):

Quando un grupo de actores procedentes de distintos conjuntos teatrales de Neuquén, participó de un curso auspiciado por la Asociación Argentinas de Actores y decidió reunirse para conformar un nuevo elenco de teatro independiente. (p.150)

Esta creación y consolidación como grupo totalizado da lugar al surgimiento de una cooperativa de trabajo, llamada La Cooperativa de Trabajo Artístico el “Establo Limitada” a nuestro parecer, una clave para comprender mejor este proceso de construcción de resistencia es sin lugar a duda la importancia de la autogestión en el teatro independiente. La influencia del Teatro Abierto, también es una característica destacable. Calafati (2011) continúa:

Es evidente la influencia de la gran experiencia de Teatro Abierto del 81, un verdadero grito de libertad cultural (...) Teatro Abierto se concretó en Buenos Aires desde Julio hasta septiembre de 1981 y el Teatro del Bajo comienza a organizarse en diciembre de ese mismo año, tres meses después. (p.158-159)

Retomando el punto que nos interesa destacar, partimos de la idea que el Teatro del Bajo fue un lugar de resistencia porque, entre otras cuestiones, surgió con una impronta de visibilizar y de conformar un punto de reunión artístico en medio de una convulsión social y política ocasionada por la dictadura en 1976. Como afirma Griselda Fanese (2012) en su trabajo titulado "De militantes culturales y sueños colectivos. El Teatro del Bajo y el diario Río Negro (Neuquén, 1982-83)":

El Teatro del Bajo se formó con la impronta del arte involucrado en la toma de conciencia acerca de un estado de la cultura y en la reapropiación de perspectivas y valores despreciados y depredados durante la dictadura. Los actores, las actrices y los directores de teatro involucrados en el proyecto, por un lado, se vieron tensionados entre la construcción y el sostenimiento de una sala, la gestión de su propia formación, la producción de los espectáculos y el juicio a los agentes de la pauperización de la cultura. (p.3)

En este sentido, seguimos priorizando y remarcando la importancia del contexto en el que surge el Teatro del Bajo, las herramientas con las que contaba y cómo se desarrolló su funcionamiento en esos años. Es decir que nuestro interés está enfocado

en poder analizar y comprender cómo fue el proceso de concretar la construcción de una sala de teatro independiente, en una ciudad de la Patagonia en la década de los 80. Continúa Fanese (2012):

El Teatro del Bajo, entretanto, funcionó como un modelo privado que tomó estado público. Hacia afuera del ámbito teatral, pudo convertirse en un hecho político y, dentro del ámbito específicamente teatral, vitalizó el teatro valletano, con la organización de un espacio físico y una política de intercambio entre grupos de distintas ciudades que respaldó el trabajo de nuevos directores en la zona y la integración de actores que se sumaron al proyecto; amplió el número de asistentes a los espectáculos propios y de otros grupos– y a los talleres que proponía la sala. (p.13)

De esta manera, destacamos que el funcionamiento de la sala de teatro puso en marcha prácticas, ideales, modos de ser y de hacer. Es decir, que se materializaron muchas ideas que hasta entonces no se habían podido llevar a cabo. Asimismo, el hecho de que haya existido un grupo de gente dispuesta a llevar adelante un espacio físico como fue el Teatro del Bajo, incentivó a que surja y se expanda en la región la impronta del teatro independiente dispuesto a resistir sin pensar en un mercado, en un negocio o en el Estado.

### El Arrimadero Teatro

El arrimadero es una asociación civil que surgió de la mano de Raúl Ludueña en la ciudad de Neuquén a fines de los años 80. Luego de algunos intentos por abrir una sala, se concretó en el año 2009 en la calle misiones 234 -ex Teatro del Bajo-. A partir de ese

momento, el arrimadero empezó a funcionar como cualquier otra sala de teatro independiente, generando obras, talleres y convenios.

Para hablar de El arrimadero, es imprescindible hablar de Raúl Ludueña, actor, director dramaturgo, quien llegó a Neuquén en la década de los 80 desde Córdoba. Como idea, el Arrimadero surge en el año 1995, y comienza a funcionar en Villegas 90, donde actualmente se encuentra la sala “Araca Teatro”. El inicio de esta nueva asociación civil, fue una forma para conseguir fondos y así seguir contribuyendo a la movida teatral neuquina, ya que se le otorgaba préstamos a quienes pedían a través de El arrimadero.

En el año 2001, Raúl daba clases en La Conrado Cultural y en conjunto con un grupo de estudiantes y allegados/as empezó a revolver la idea de re-abrir El arrimadero. Cada muestra de los talleres, o estreno de alguna obra de teatro era un desgaste y un esfuerzo ya que había que transportar escenografías, materiales y a las actrices y actores.

En el año 2006, Raúl consiguió una beca auspiciada por el Fondo Nacional de las Artes para estudiar dirección con Salvador Amore, quien había incentivado a la creación de El Teatro del Bajo, varios años antes. Asimismo, en el año 2008, Raúl continuaba con los talleres, en la sala “Cada Loco con su tema” (Juan B Justo 548) y es en ese lugar donde, junto con una de sus estudiantes y amiga, Alicia Monsalvez comienzan a pensar en la idea de abrir una sala de teatro.

Marcelo, el marido de Alicia -quien los estaba ayudando con el tema financiero- encontró en alquiler el ex Teatro del Bajo. Lo alquilaron a un precio muy caro en ese momento y tanto Raúl como Alicia decidieron invertir plata de sus bolsillos para que el

proyecto arranque. Así fue como en marzo del 2009, El Arrimadero abrió sus puertas en Misiones 234, ex Teatro del Bajo.

En la sala, tuvieron que empezar de cero, Raúl junto con Alicia y amigos/as se reunían a sacar escombros, limpiar, remodelar. Pues antes de eso, funcionaba un bar, “El viejo teatro” y hubo que hacerle varias reformas al lugar para que pudiera arrancar. Se construyó un escenario con piso flotante y fue una novedad para una sala de teatro en Neuquén. El primer mes, las y los artistas se cambiaban en la cocina, mientras los camarines se construían.

La primera obra que se estrenó fue “Esperando el lunes” dirigida por Raúl Ludueña. También, comenzaron los talleres de teatro para adultos/as, niños/as y adolescentes. Al principio, no eran muchos quienes colaboraban, todo el trabajo de gestión se centraba en Raúl, Alicia, Marcelo y un grupo de amigos/as. En total eran 10 aproximadamente. Todos los fines de semana, había funciones, además, como ningún otro teatro de la ciudad, ofrecían servicio de bufet, contaban con mesas y sillas, marcando un estilo de teatro-bar como no había hasta ese momento.

El primer año, El Arrimadero funcionó muy bien, se había consolidado un grupo de alrededor de 7 personas, había talleres y muestras de todo tipo: academias de danzas, de canto, de niñas, etc. Así fue como el grupo de personas que llevaban adelante la sala, con otras actores y actrices montaron una obra fija de El Arrimadero que se llamó “El cabaret”, dirigida por Gustavo Lioy, en esta puesta, participaron todos y todas, hasta quienes trabajaban en la cocina. Fue un gran éxito y la obra se mantuvo a lo largo del 2009.

Sin embargo, luego de una enfermedad, Raúl Ludueña falleció en mayo de 2010, siendo este un golpe tremendo para la sala, y para su socia Alicia Monsalvez, quien, acompañada por el grupo, quedó a cargo del teatro con Gustavo Lioy. Continuaron las obras de teatro, incluso hicieron una que estaba dirigiendo Raúl: “La Blusa Italiana” y la terminó de dirigir Silvana Feliziani. Hubo que reacomodar varias cuestiones, el funcionamiento de la sala entre esas, todo el 2010 la sala siguió con muestras, obras y talleres. En enero de 2011 Alicia Monsalvez, sufrió de una enfermedad que la alejó del teatro y murió en diciembre de ese mismo año. Luego de estos sucesos es Gustavo Lioy con el grupo de ese entonces, quienes mantuvieron la sala funcionando.

Algo para destacar de esos cortos años que duró El Arrimadero a cargo de Raúl Ludueña, acompañado por Alicia Monsalvez, es que fue una sala que empezó de cero, con una propuesta innovadora, como lo había sido el Teatro del Bajo, varios años antes. Las ganas de resurgir como grupo teatral y como espacio donde ocurría arte estaban intactas y se pudo concretar. El Arrimadero hoy sigue existiendo en Misiones 234, en ese mismo lugar como ejemplo de resistencia en el mismo espacio físico donde se formaban los primeros modos de hacer teatro en Neuquén capital.

### Prácticas culturales y la resistencia como proceso ideológico y político

El teatro independiente es resistencia. Con esto queremos decir que la manera de existir y de estar en el teatro es resistiendo. Las resistencias se generan contra un orden establecido, con ciertas estructuras rígidas y consolidadas. Asimismo, ésta es necesariamente construida, por quienes hacen teatro y quienes llevan adelante una sala de

teatro. Es una resistencia que empuja hacia los caminos que el teatro comercial no recorre. Del mismo modo, creemos que es una herramienta que se construye mediante ciertas prácticas cotidianas y comprometidas en el arte. En el teatro independiente específicamente, la entendemos a partir de generar prácticas artísticas que logren poner en tensión los órdenes impuestos por el teatro comercial y que lleguen a transformar un pedazo de realidad.

El hecho de resistir es una idea que el teatro independiente lleva consigo desde sus inicios. Para que exista resistencia, tiene que existir un orden al cual se resiste. Tal como afirma Pablo Alabarces (2008):

Un movimiento se convierte en una fuerza de resistencia en la medida en que se opone a una tendencia contraria; solo se puede resistir frente a un sistema que ejerza algún tipo de poder, ya sea un poder social, económico, moral o semiótico, aunque es difícil desligar unos de otros; y un poder se practica desde alguna mayoría, no necesariamente en el sentido cuantitativo, sino sobre todo cualitativo. (...) Resistir sería, por tanto, oponerse a alguna forma de mayoría. (p.10)

De este modo, entendemos que el teatro independiente es parte de una minoría que se ha propuesto desde los márgenes, construir un teatro diferente, con otras ideas y otras maneras. En otras palabras, es una forma diferente de intervenir y construir una realidad social y cultural. Esto nos lleva a entender al teatro independiente como una forma de contraponerse al teatro oficial y también la diferencia está dada por el alcance que tiene cada teatro en la sociedad.

Una de las principales características que destacamos de este tipo de práctica artística es la particularidad de des-identificarse con lo establecido, para poder generar desde su perspectiva una diferencia, una ruptura, algo nuevo. Salirse de los esquemas impuestos y encontrar una manera de hacer teatro que no sea la que reproduce el orden establecido, que circula por canales oficiales acompañado por el mercado teatral.

El hecho de que exista una resistencia, y se configure como una herramienta de lucha es posible porque existe un orden dominante, es decir porque existe una hegemonía. La entendemos y definimos, según Raymond Williams (1977) quien sostiene:

Una hegemonía dada es siempre un proceso, un complejo efectivo de experiencias, relaciones y actividades que tienen límites y presiones específicas y cambiantes. Por lo cual puede hablarse de lo hegemónico y lo dominante. Al ser un proceso social constante la hegemonía debe ser frecuentemente renovada, recreada, defendida y modificada; por lo cual no se da de un modo pasivo ni individual. (p.134)

Como todo proceso, la hegemonía no es algo que sucede de una vez y para siempre y sobre todo no es algo estático y acabado, sino que es algo que está en constante movimiento, adaptándose y modificándose, y por este motivo, los modos de resistir también son cambiantes y adaptables. Continuando con la misma línea, este hecho genera algunas respuestas en diferentes ámbitos. El que nos interesa aquí, es el ámbito cultural y artístico. A propósito de eso, Williams (1977) afirma:

Asimismo -la hegemonía- es continuamente resistida, limitada, alterada y desafiada por presiones que no le son propias; por lo tanto,

podemos decir que existe lo contrahegemónico y hegemonía alternativa, que son elementos reales y persistentes de la práctica. En consecuencia, la hegemonía a pesar de ser dominante no lo es de un modo total o exclusivo, aunque fija límites y presiones a esas alternativas, su función se reduce a controlar, transformar o incluso incorporar lo que cuestione o amenace su dominación. (p.134)

El lugar que nosotras le otorgamos al teatro independiente en esta investigación, es contrahegemónico porque es una acción concreta que se sostiene en la práctica perdurando en el tiempo. Como bien venimos escribiendo, el teatro independiente en Argentina, tiene su propio modo de producción y su impronta de resistir a un modelo dominante de hacer teatro comercial, existe desde su surgimiento.

La resistencia en el teatro independiente surge en un primer momento hacia un orden establecido como lo era el teatro oficial de elite, que se caracterizaba por hacer obras del “género chico” o sea de revistas, producidas por empresarios con el fin de ganar dinero.

Luego, en la década de los 80', con el ciclo de Teatro Abierto la resistencia se fue moldeando de acuerdo al régimen político que empapaba esos días, es decir a los años de dictadura que habían atrapado al país y, por último, podemos afirmar que en la actualidad la resistencia tiene una mezcla de todas estas variantes, se resiste a un modelo de teatro establecido, a un modelo político neoliberal y capitalista que entiende el arte de una manera fugaz, comercial, global e individualista.

De todas maneras, consideramos que la resistencia como proceso no es algo que ocurre de una vez para siempre o en una única dirección. Se va resistiendo en diferentes momentos y a distintas cuestiones. Por ejemplo, por otro lado, la resistencia que se genera dentro del teatro independiente tiene que ver con el territorio, o sea con la región que este ocupa. Podemos comprender, por varias razones que el teatro no se desarrolla de la misma manera en Neuquén, que, en Buenos Aires, o en Jujuy, por ejemplo. Cada lugar tiene sus particularidades, sus dificultades y accesos. A esto nos referimos, párrafos anteriores cuando hablábamos de las maneras de hacer “teatro en provincias”.

Asimismo, el contexto en el que desarrolla esta investigación y por ende el teatro independiente, es dentro de un sistema capitalista. El desarrollo del capitalismo y en consecuencia la expansión de la globalización ha hecho que “todo se unifique” llevando a homogeneizar, gustos, consumos, personas y en el caso de las artes, al público. El teatro independiente también resiste a esa homogeneización cultural, generando representaciones alternativas.

Es importante tener en cuenta las características del teatro regional de cada provincia o región y la diferencia con un tipo de teatro que pretende encasillar y englobar bajo ciertos actos un modo de hacer teatro. La diferencia se encuentra en los recursos con los que cada teatrista cuenta, el modo de hacer teatro, el público al que va dirigido y la noción que tiene el público de consumir teatro. Por su parte, Salvador Amore (1994) sostiene:

Dentro del concepto de universalidad de una región, quedan excluidos los valores de las regiones que no coinciden en contenidos o formas, por

considerárselas primitivas; cuando, en realidad, esto se debe a una falta de interés por captar esos códigos, al haber otros intereses que no permiten la "contaminación", para seguir siendo la fuerza dominante de esa cultura. Una táctica de esa cultura es la crítica dosificada, para seguir estratégicamente sosteniendo a la sociedad que la sostiene. El espíritu del hombre liberal evolucionó hipócritamente en su democracia capitalista: paga para recibir cachetazos que lo castiguen como hombre, pero que no lo toquen como agente responsable del sistema. (p.15)

Desde nuestra perspectiva, la principal diferencia está en que el teatro independiente en una región decide no seguir una misma línea direccionada y uniforme, es decir no existe un interés de parte de las salas de teatro por captar esos códigos dominantes del ámbito teatral. Tienen la particularidad de no imitar la lógica de un discurso totalizador, sino que por el contrario generan sus propios códigos regionales por el hecho de tener otras herramientas, otros recursos y otros intereses. Es decir que lo que cambian son los modos de producción del teatro.

Al mismo tiempo que el teatro independiente resiste frente a una cultura homogeneizadora, totalizante y también a un modelo político y económico que busca obtener ganancias antes que todo, además resiste por producir sus obras de teatro sin seguir ninguna indicación. Es libre en ese sentido, porque el hecho de hacer teatro es llevado a cabo en universos relativamente autónomos. Continuando con la misma idea, Dubatti (2002) afirma:

El lenguaje teatral se afirma como resistencia, además a partir de su especificidad en lo aurático (el intercambio directo entre el actor y es espectador sin intermediaciones técnicas) y lo convivial, contra la desterritorialización a favor de la educación y contra la transparencia del mal. Como una vuelta a lo humano en una sociedad fragilizada, dividida, escéptica y violenta, el arte se ha constituido en oasis de sentido en una cultura sin sentido. (p.123)

El arte en general, según nuestra visión, cumple varias funciones, y una de ellas es la de acompañar los procesos, o mejor dicho de entender los procesos que se desarrollan, tomar conciencia de eso y crear a partir de allí. Es decir que adquiere una visión del mundo en transformación. Nada es estático en el arte ni el arte es estático. El teatro independiente no puede hacerse ajeno a esta cualidad y mucho menos cuando, para trabajar necesita el cuerpo como factor principal. El cuerpo es la principal herramienta de resistencia con la que trabajan las actrices y los actores. Por otro lado, según Dubatti (2008):

El teatro resiste actualmente a tres grandes factores dentro del neoliberalismo: en primer lugar, resiste contra la desterritorialización que promueven las nuevas redes comunicacionales, en segundo lugar, contra la desaturización del hombre que promueven las intermediaciones técnicas y por último contra la mercantilización. El teatro no admite por su naturaleza convivial ser enlatado, enfrascado y transformado en mercadería en serie. (p.13)

Esto nos lleva a pensar que el teatro ha tenido que mutar y adaptarse siempre a nuevas formas de resistir, y de moldear (se) en la realidad que existe. En la actualidad, con el avance de las tecnologías, el mercado como agente principal y de los medios masivos de comunicación, el teatro como forma artística logró adaptarse y no desapareció su esencia de resistir y por el contrario a lo que sucede con otras formas artísticas, reafirma cotidianamente su identidad dentro del sistema neoliberal.

### El teatro independiente como práctica cultural

El teatro independiente puede ser analizado y entendido como práctica cultural. Estas prácticas, generalmente surgen de una minoría y se destaca en ellas la capacidad que tienen estas acciones de corroer, en la medida de sus posibilidades, los sentidos dominantes que ellas intentan poner en cuestión. (Vázquez, 2002, p.1).

Para comprender el hecho de que el teatro independiente es una práctica cultural, hay que entenderla también, como parte de un proceso político. Es decir, estas prácticas artísticas no pueden ser analizadas aisladas del contexto y separarse de lo político y a su vez del trabajo colectivo que se lleva a cabo. Siguiendo a Vázquez (2002), estas prácticas producen:

Innovación cultural, es decir, la modificación de hábitos, gustos y normas que ingresan en el universo social a partir de la realización de acciones por parte de los movimientos sociales urbanos. Las prácticas artísticas grupales aquí focalizadas son producto de la acción, es decir, se piensan como el resultado de una forma de acción colectiva discontinua y

contenciosa (Tilly, 2000) que es el resultado de unas prácticas subalternas de acción, las cuales adquirieron un fuerte dinamismo en los últimos veinte años en la Argentina. (p.8)

Hacemos referencia al contexto neoliberal del cual venimos hablando que surgió fuertemente en la década de los 90 en nuestro país. En donde el arte empezó a buscar y tomar nuevas formas, en un sentido más comunitario, surgieron los centros culturales, por la necesidad de las personas de agruparse y refugiarse de esas políticas de privatización que empezaban a aparecer. El arte como lugar de lucha y resistencia, se ha ido adaptando a los diferentes contextos: siempre ha tenido por qué luchar. La resistencia que se construye tiene una gran influencia de las prácticas artístico- políticas. El teatro también es político. El arte no es ajeno y cabe destacar el modo singular que tiene el arte de acompañar, tematizar, ilustrar, intervenir, iluminar, ser, en las luchas de los sujetos históricamente subordinados. (Vázquez, 2002, p.14).

Los espacios que ocupa la resistencia en una sociedad que es dinámica y cambiante se ve materializada, por ejemplo, en la práctica cotidiana de las y los teatristas de llevar adelante una sala de teatro independiente, de esta manera se van construyendo modos de vivir, actuar, pensar. Dicho de otra manera, con las ideas de De Certeau: son sujetos que producen cultura; una cultura múltiple, heterogénea y plural a la que, justamente denomina cultural el plural. Y quienes la producen son sujetos. (Rodríguez, 2009, p.6).

Se nos hace imprescindible mencionar a De Certeau, en el terreno de las prácticas porque como menciona María Graciela Rodríguez (2009) en su artículo “Sociedad, cultura y poder: la versión de Michel de Certeau:

La práctica cotidiana opera marcando el territorio estratégicamente diseñado por el poderoso; allí el débil recombina las reglas y los productos que ya existen, y hace un uso de ese existente bajo su influencia, aunque no totalmente determinado por sus reglas (...) Las prácticas no son libres, sino que poseen un grado de indeterminación relativa. (p.9).

Asimismo, también De Certeau hace el aporte de los conceptos de estrategias y prácticas que servirán para acompañar el proceso de resistencia en el teatro independiente. Las estrategias, trabajadas por Rodríguez (2009) son:

Acciones producidas por/desde las instituciones. Poseen un lugar propio; presentan capacidad de anticipación; organizan el espacio y el tiempo cotidianos; dictan leyes, normas y prescripciones; producen discursos y textos; se sostienen en el peso de la historia; se sedimentan en el tiempo acumulado. Son, en fin, acciones de los poderosos, de los productores. (p.99)

Estas acciones que son impulsadas por un grupo social determinado y, sobre todo producidas por y desde ciertas instituciones, caben al momento de intentar entender el funcionamiento del teatro comercial. Para expresar mejor esta idea, Ricardo Bartís en una entrevista hecha por la revista “Cuadernos de Picadero” (2014) explica:

Hay un teatro conservador tradicional que afirma las nociones de lo dado, y hay otro teatro que intenta, desde su propia poética constituirse en un campo de reflexión y de apertura y que entra en conflicto con aquello que

es lo dado. (...) Esa modalidad de teatro dominante, es distinta en su forma, en su sistema de producción, en sus búsquedas.

En efecto, existe un teatro comercial y un teatro alternativo que de alguna manera “reacciona” ante este modo tradicional de hacer y entender teatro. En palabras de De Certeau, el teatro independiente funcionaría como una táctica a esta práctica, tal como lo desarrolla Rodríguez (2009):

Las tácticas son caracterizadas como las prácticas de desvío producidas por los débiles, los consumidores; no poseen lugar propio, sino que deben actuar en escenarios del otro; son prácticas fugaces que aprovechan el tiempo; dependen de la astucia; no anticipan; usan las fallas y fisuras del sistema; no capitalizan lo que ganan. Las tácticas, en fin, no poseen autonomía, a pesar de lo cual marcan con su ejercicio los productos del poderoso. Estas marcas, aunque débiles, silenciosas y poco luminosas, son cultura. (p.9)

Es evidente, que esta resistencia que se construye dentro del campo del arte en general y dentro del teatro en particular es posible porque existe una desigualdad de condiciones en donde algunas instituciones o, en este caso el teatro comercial, marcan el camino a seguir mientras que los grupos alternativos buscan cómo subsistir dentro de esos límites. No hay que perder de vista que para que existan estas tácticas dentro del sistema, antes tienen que existir las relaciones desiguales que operen en distinto terreno. Por esto es que el teatro independiente en su posición de no seguir las reglas impuestas por el teatro comercial, hace su camino generando nuevos sentidos de interpretación en el ámbito

artístico. Ahora, cabe la pregunta ¿El teatro sigue siendo independiente si las reglas de juego las pone el teatro comercial? Justamente por esto es que el teatro independiente constituye un foco de resistencia.

La manera de hacer, entender y producir teatro de manera independiente se puede llevar a cabo porque existe un teatro tradicional dado, armado y con ciertas prácticas convencionales. La lucha de lo alternativo encuentra lugar en espacios donde se busca deconstruir lo construido y se refleja en el intento cotidiano de crear un espacio propio en donde cada artista pueda desarrollar su modo de hacer teatro.

#### El rol de la comunicación en el proceso de construcción de la resistencia

La resistencia es un proceso y como tal está atravesado por varios aspectos, uno que nos parece importante destacar es que quienes construyen esta resistencia son personas, con cuerpo e ideas. Creemos pertinente desarrollar algunos conceptos trabajados en el campo de la comunicación, como son los grupos, su trabajo en conjunto y la comunicación no como herramienta instrumental sino como acompañante de un proceso de construcción (o deconstrucción) de sentidos.

Nos parece importante partir de la base de que entendemos a la comunicación como un proceso en constante funcionamiento. O dicho con otras palabras de procesos comunicacionales en lugar de comunicación. (Uranga, 2005, p.2). La utilización de este concepto pretende guardar coherencia con una concepción de la comunicación que se apoya sobre todo en las relaciones y en las interacciones entre los sujetos que son actores de la misma. (Uranga, 2005, p.1). Entonces, creemos que ambas salas que estudiamos a

lo largo de esta investigación, están conformadas por grupos organizados, con objetivos y fines que los reúnen, pues en este contexto no es posible desentenderse de la comunicación como un proceso que une ideas, modos de accionar y de llevar a cabo la sala de teatro.

Así también, entendemos que las prácticas sociales están acompañadas, inevitablemente por los procesos comunicacionales. Continúa Uranga (2005):

La comunicación es inherente e inseparable de las prácticas sociales.

Toda práctica social se constituye simbólicamente y se construye a través de una madeja de relaciones comunicacionales que pueden ser leídas, interpretadas y, por lo tanto, también generadas y gestionadas de una determinada manera y con un propósito específico. (p.1)

Siguiendo con esta línea, las prácticas sociales que nosotras intentamos plasmar se dan en el campo artístico y es en ese escenario en donde la comunicación actúa como principal factor al momento de relacionarse e interrelacionarse. Es decir, al momento de interactuar con otros y otras, pero también entendernos a nosotros/as mismos/as. La comunicación implica no solo al proceso de recreación de los vínculos y del lazo social. Implica su concreción en actos y en valores. La comunicación –en tanto praxis- debe ser el lugar del sentido. (Vizer, 2006, p.17)

Como así tampoco, podemos aislar los problemas de la comunicación en relación con otros aspectos. Es decir, lo comunicacional está necesariamente integrado a la complejidad misma de lo social y de lo político y, a la vez que ayuda a su constitución, forma parte de toda situación. (Uranga,2017, p.7).

A propósito de esto, entendemos que la comunicación- en todo sentido- involucra al sujeto y a las relaciones que lo atraviesan. Como afirma Prieto Castillo (2004):

Una situación de comunicación comprende relaciones intrapersonales (yo conmigo mismo), grupales, sociales en general; las circunstancias económicas, políticas, culturales, el desarrollo de ciertas tecnologías, de ciertas formas de enfrentar y resolver los problemas de la naturaleza y la sociedad. (p.97)

Por esto es que creemos fundamental entender la comunicación como un proceso que acompaña y entiende a las y los sujetos en todo el contexto en el que se desarrolla y que no es posible aislarla de la relación interpersonal e intrapersonal. Asimismo, dejar de entender la comunicación como mero instrumento de difusión, o reducirla a los medios tecnológicos, nos lleva a pensar en que existe un intercambio real entre las personas involucradas. Del mismo modo estos procesos de intercambio y de negociación de mensajes y sentidos, le van dando forma también a las y los sujetos, forjando su identidad en un determinado espacio social. (Uranga, 2007, p.9). En nuestro caso en las salas de teatro al momento de formarse, perdurar y existir.

También queremos poner atención en la construcción social de la realidad, ya que consideramos que cuando un grupo de personas en relación constante con fines y objetivos en común, relacionadas en un escenario social específico, llevando adelante prácticas cotidianas que los sitúan en un determinado lugar están construyendo una realidad auténtica.

Los grupos de teatro independiente, tanto el Teatro del Bajo, como El Arrimadero, son grupos que, de alguna manera, están construyendo una realidad propia dentro del teatro independiente. Entendemos por esto, en palabras de Washington Uranga (2007):

Lo que comúnmente nombramos como “la realidad” (preferimos denominar lo real) no es sino un conjunto de hechos más las percepciones que de ellos tienen los sujetos, más su interpretación y valoración. Este explica y le da sentido a la idea “ponerse de acuerdo”, entendido como un método para la producción colectiva de un conocimiento que sea transformador de la situación presente en vista de un futuro deseado e imaginado. La cuestión central consiste en transformar no sólo los hechos sociales de manera aislada, sino las valoraciones y las percepciones que los sujetos participantes tienen de esos mismos hechos. (p.19)

En otras palabras, la lucha cotidiana es llevada a cabo por sujetos que son parte de un grupo en el que comparten una tarea en común y también son parte de un proceso de internacionalización recíproca que permite a cada miembro obtener una representación de sí mismo y de los otros. (Schvarstein, 1997)

En efecto se va configurando un escenario de resistencia, impulsado por el grupo de personas que, conociendo el modelo comercial de hacer teatro, dentro de la lógica capitalista insisten en construir fuera de ese orden y dentro de sus posibilidades buscando otras modalidades que les permiten existir y resistir.

El contexto en el cual se desarrolla esta investigación y por consiguiente la sala de teatro independiente El arrimadero, es un contexto que nos conduce a hablar en un primer

momento de globalización y neoliberalismo, porque como ya hemos mencionado anteriormente, el teatro independiente -como movimiento social y cultural- no puede estudiarse ni pensarse a sí mismo lejos del contexto en el cual resiste y frente a qué resiste.

Desde luego, debe entenderse bajo qué conceptos entendemos la realidad y el contexto político en el que cuál se desarrollan y existen los teatros independientes. Partiendo de la lógica capitalista en donde la sociedad se diferencia, principalmente por una desigualdad de condiciones, los grupos también se relacionan bajo ésta fórmula. Como afirma Pablo Scheleifer (2015):

Los grupos y las clases disputan imposición de una representación sobre el mundo siendo, por supuesto, una lucha extremadamente desigual ya que son los dominantes quienes cuentan con todas las posibilidades y con los instrumentos de producción e imposición de representaciones. (p.3)

Esta manera de analizar el contexto, hace que podamos entender al teatro independiente en una situación de marginalidad ya que no son ellos quienes cuentan con los medios de producción, en esta lógica capitalista. Se entiende también el modo de representación de cada tipo de teatro, es decir podemos hablar de una división en este aspecto: quienes son dueños de los medios de producción y están insertos en una dinámica 'capitalista' desean obtener ganancias, y quienes no, adquieren un lugar de marginalidad desde el cual operan y existen. Por otra parte, comprendemos que el arte es un medio que permite generar representaciones y depende de quién lo haga es cómo se ve reflejada dicha realidad.

También, queremos remarcar los contextos sociales y políticos de las diferentes épocas que venimos trabajando. Con El Teatro del Bajo, en la posdictadura, el país estaba atravesando una crisis tanto económica, como social y política, profunda. Luego, en la época de El Arrimadero (año 2009), el país se encontraba en medio de una crisis a nivel mundial que reflejaba el agotamiento de un ciclo de neoliberalismo y globalización en donde se suspendieron todo tipo de regulaciones y controles estatales. En este marco, las actividades culturales fueron un refugio para encontrarse colectivamente.

Además, queremos agregar el panorama de la situación actual en torno a la cultura de nuestro país. El presidente Mauricio Macri, quien está aplicando fuertemente políticas neoliberales, en septiembre de este año, convirtió varios ministerios al rango de secretarías, llevando a una disminución de los puestos de trabajo y por ende quitando apoyo financiero a esta área. A raíz de esto, dirigentes, referentes, personalidades de la cultura, junto a organismos de derechos humanos y organización artísticas, políticas, gremiales y sociales se reunieron y convocaron a una protesta. Además, iniciaron en las redes sociales un movimiento para expresar el descontento bajo la consigna #SalvemosLaCultura. Por otro lado, en la región, un grupo de trabajadores y trabajadoras de la cultura, autodenominados “gestorxs en red” realizaron un comunicado en el que sostienen que: “achicar en cultura es achicar en políticas de inclusión, es coartar una integración sociocultural más plena, es atacar la memoria colectiva, la participación ciudadana, el desarrollo de los pueblos, en definitiva, es debilitar la Democracia. La agenda cultural no puede permanecer divorciada de la agenda política”

Cabe destacar que existe mucha resistencia por parte de las y los trabajadores de la cultura en cuanto a estas nuevas medidas. También creemos, que esta crisis que está atravesando el país, se refleja en los cierres de muchos espacios autogestivos independientes, pero también, hay que destacar que los grupos artísticos son un refugio para épocas de crisis.

En síntesis, hay varias maneras de caracterizar y categorizar el teatro independiente en base a: la cultura como proceso, la hegemonía como modo estructurado de comprender parte de la realidad, la globalización como manera de visualizar todo como una unidad y dentro de ésta poder resaltar el papel de las prácticas culturales en el campo de las artes.

#### Entendiendo el arte como un agente de transformación social

Entendemos a la cultura como un proceso de construcción, en este caso abordaremos el hecho de hacer teatro independiente como una manera de construir cultura, restablecer valores dominantes y re-estructurar el sentido de dicha práctica. El arte en general, desde nuestro punto de vista, es un canal importante que favorece y ayuda a la construcción de diferentes maneras de comprender la realidad, moldearla y darle sentido dentro del sistema en el cual se desarrolla. Por eso, creemos pertinente darle importancia al teatro independiente como práctica subalterna de acción y creación. A propósito de esto, desarrolla Víctor Vich (2014):

La cultura puede ser un lugar de respuesta a la hegemonía oficial, una manera de des-identificarse con lo establecido y para promover desde

ahí, un campo de mayor visibilización sobre los poderes que nos constituyen y que se reproducen socialmente. (p.132)

A nuestro juicio, consideramos al arte como un medio que sirve como canal para comunicar y/o expresar algo, también como vehiculizador de mensajes con contenido y sobre todo como una herramienta para transformar esa realidad que se intenta construir/deconstruir. El arte participa del modo de producción en el que está inscripto, pero no solo es un hecho económico; es un lenguaje y un medio de comunicación, pero también una forma de praxis. (García Canclini,1977, p.91).

Es decir, es una herramienta en un sentido práctico, lo vemos en el teatro independiente y en su manera de entender el modo de producción en un momento histórico específico y en una sociedad determinada. A propósito de esto Carpani (1961) explica:

El artista es un hombre, un hombre que se expresa mediante su obra.

Y como hombre inserto en una sociedad, conformado por ella y dependiente de ella, no puede vivir ajeno a los problemas que esa sociedad plantea. Sólo hay dos posibilidades: o se está de acuerdo con la situación imperante, o se la quiere modificar. (p.22)

Remarcamos la posibilidad que brinda el arte de reflejar y acompañar la realidad que atraviesa y por ende los problemas y crisis que viven en ese momento las mujeres y los hombres. Reafirmamos que como herramienta principal de intervención (y de transformación) y como vehiculizador de mensajes, el arte no puede ser ajeno a los problemas que la sociedad plantea. Por eso, creemos que el teatro independiente ha ido reflejando a lo largo de la historia, las cuestiones más problemáticas de la época. Es decir,

por ejemplo, no es casual que después de los años de dictadura, el Teatro del Bajo, estrenara una obra en donde se mostraba el horror y el miedo que marcaron esos días.

Continúa con la misma idea, Carpani (1961):

El arte constituye un poderoso instrumento de liberación, mediante el cual el artista refleja la realidad en forma activa, no en su aspecto superficial, estático, sino sacando de ella todos los elementos potenciales de progreso que posee, incluso aquellos que aún no se han manifestado plenamente, y materializándolos en una obra a través de la cual estos elementos reaccionan dialécticamente acelerando el proceso histórico de cambio. (p.30)

No estamos diciendo que el arte es el único responsable de los procesos de cambios que existen en una sociedad, sino que consideramos que es una de sus funciones, acompañar, presionar y reflejar esos cambios que están emergiendo y sucediendo.

Asimismo, esta manera de entender al arte es llevada a cabo por grupos – de teatro en nuestro caso- que se reúnen, ponen el cuerpo y las ideas para crear y estar. A continuación, compartimos unas características de estos grupos, que, atravesados por el arte trabajan en conjunto. Estas características, desarrolladas en un trabajo escrito por María Eugenia Ursi y Lorena Verzero (2015) de la Universidad de Buenos Aires, quienes sostienen:

Los grupos en cuestión comparten una serie de elementos que hacen posible su puesta en relación. Podemos decir que sus propuestas son: 1) Acción colectivamente organizada, dentro de una red de relaciones sociales

que no sólo comprende a la producción artístico-militante del grupo, sino que también encuentra otros discursos artísticos, políticos, económicos, sociales dentro de la serie social en juego. 2) Acción a la vez artística y política que tiene por objetivo construir una contra-hegemonía que incida en la lucha contra la cultura y la política del sistema dominante. 3) Acción militante que sale del circuito comercial y reniega del teatro como mercancía. (p.2)

Estos grupos que llevan a cabo acciones de transformación social, en el plano artístico son grupos subalternos, o dicho de otra manera son grupos que no están en las esferas dominantes de la sociedad, por el contrario, son minorías que operan desde su lugar de marginalidad. Por su parte, García Canclini (1977) sostiene:

Debemos tener en cuenta que la transformación artística del orden social no modifica directamente las relaciones de producción. Aún en aquellas artes en que la acción es un componente central (el happening, el teatro) la práctica artística opera en el campo imaginario y solo como consecuencia derivada en la acción social propiamente dicha. La modificación de las relaciones sociales se cumple en el arte en forma simulada o analógica, tanto en las experiencias. (p.87)

El arte como expresión ayuda a que esta transformación en las relaciones sociales ocurra, a su vez creemos que no es posible dicha transformación, sin la esencia pura del arte: el de imaginar, crear y creer. Echar a andar la imaginación implica, necesariamente,

un movimiento, una posibilidad concreta de percibir y pensar el mundo fuera de los límites de lo impuesto. Y allí empieza la transformación. (Scher,2010, p.87)

Por otro lado, también creemos que la transformación no ocurre solamente por el hecho de que las y los artistas se involucren con la realidad en la cual están insertos. Pues, lo pensamos como algo más simple, que es el momento en que alguien observa una obra de arte, ya sea una pintura, una banda, una obra de teatro. Algo ocurre, algo cambia, algo se produce en quien está viendo. Y si algo se mueve, ahí ocurre la transformación. En el caso del teatro independiente, Scher (2010) afirma:

Generalmente, los que participan de la creación de ese universo que es el teatro, ejercicio de libertad que implica una transformación personal, son aquellos que eligieron hacer del arte, en este caso del teatro, su vida, su especialización. Por suerte existieron y existen los artistas, que a lo largo de la historia propusieron miradas, crearon sacudones, impactos, extrañamiento, sorpresa, perplejidad. (p.91)

También es la creación la que hace que esta transformación suceda y sea posible, es decir que, así como al momento de generar algo en el público que asiste, antes que eso existió una transformación al momento de crear y pensar esa obra de arte, teniendo en cuenta el contexto, las personas que integran el proceso de creación y la materialización de dicho momento. A propósito, García Canclini (1977) sostiene:

La verdadera creación es la que no se contenta con combinar de maneras caprichosas o lujosas los elementos provistos por el sistema perceptivo de la época, sino la que los cambia para generar realidades y

significaciones nuevas. Y esta transformación, para que sea algo más que el esplendor de un instante, debe convertirse en fuente de libertad para nuevas creaciones y para otros hombres. (p.95)

Consideramos también que una de las características del arte, es el poder multiplicador que tiene y el hecho de poder compartir e intercambiar experiencias, retomar ideas, utilizarlas, expandirlas, generar en otras personas las ganas de producir, de cambiar y de construir. La transformación adquiere un papel fundamental para que ocurra, en diferentes planos (sociales, artísticos) y en diferentes momentos de la realidad reconstruida.

Asimismo, poder crear de manera colectiva, o pensar una determinada obra de teatro es una característica importante para el análisis de transformación que venimos realizando. Continúa García Canclini (1977):

El teatro es una acción colectiva. Otras artes, por ejemplo, la plástica, favorecen el individualismo creador, el desarrollo subjetivista de la sensibilidad y presentan dificultades intrínsecas al intentar socializarlas. En el teatro la acción prevalece sobre la relación sensible con los objetos y su carácter grupal facilita la superación del narcisismo de los artistas y la participación colectiva del público. No es casual por eso, que las experiencias más radicales destinadas a transferir al pueblo los medios de producción artística se hayan cumplido en su ámbito. (p.29)

La transformación en el arte es un proceso que, por un lado, ocurre en una determinada época y contexto, donde las y los artistas se apropian de esa realidad para

reflejarla, intentar cuestionarla o simplemente mostrarla. Por otro lado, el hecho de que, en el teatro independiente, la construcción sea colectiva hace que el proceso atraviese tanto a quienes deciden crear la obra como a quienes deciden asistir a verla. Creemos que el teatro independiente, ha tenido muy en cuenta el factor transformador que tiene el arte y ha podido configurar los modos para que ocurra. Es decir, que, tanto en el Teatro del Bajo, como en El arrimadero, ambos grupos estaban construyendo una realidad nueva y, por ende, utilizando al arte como un verdadero agente de transformación social.

## Marco Metodológico

Nuestra investigación se enmarca dentro de los estudios cualitativos y es de tipo descriptiva. Damos cuenta de esto ya que analizamos experiencias concretas de las salas de teatro independiente. A continuación, definimos brevemente qué entendemos por investigación cualitativa según Irene Vasilachis (1992):

El enfoque cualitativo se selecciona cuando se busca comprender la perspectiva de los participantes (individuos o grupos pequeños de personas a los que se investigará) acerca de los fenómenos que los rodean, profundizar en sus experiencias, perspectivas, opiniones y significados, es decir, la forma en que los participantes perciben subjetivamente su realidad. En los métodos cualitativos se actúa sobre contextos “reales” y el observador procura acceder a las estructuras de significados propias de esos contextos mediante su participación en los mismos. (p.57)

En nuestro caso, profundizamos las experiencias de las personas que fueron parte de la creación del Teatro del Bajo, y también de quienes integraron la sala El Arrimadero. Desarrollamos categorías conceptuales, que luego con las entrevistas fuimos trabajando en profundidad. Es decir, actuamos sobre los contextos de las personas que integraron ambas salas.

Asimismo, los estudios descriptivos, permiten detallar situaciones y eventos, o sea, cómo es y cómo se manifiesta determinado fenómeno y busca especificar propiedades importantes de personas, grupos, comunidades o cualquier otro fenómeno que sea sometido a análisis (Hernández Sampieri, 1998, p.60).

Por eso, nuestra investigación es de tipo descriptiva, ya que el análisis se basa en decir cómo fueron los procesos de ambos espacios para constituirse como salas de teatro independiente en diferentes contextos y épocas.

Para la recolección de datos utilizamos la entrevista, método que nos permitió entrar en contacto con los y las informantes y poder tener un diálogo suelto y fluido mediante el cual pudimos obtener información necesaria acerca de la resistencia dentro del teatro independiente, la caracterización y/o cosmovisión acerca del teatro independiente que cada uno de las y los entrevistados tenía.

Nos pareció pertinente trabajar con la entrevista en profundidad y la definimos según Juan Ignacio Piovani (2007) como:

Una forma especial de conversación, entre dos personas, dirigida y registrada por el investigador con el propósito de favorecer la producción de un discurso conversacional continuo y con cierta línea argumental por parte del entrevistado, acerca de un tema de interés definido en el marco de la investigación. (p.216).

Asimismo, este método fue el que nos permitió obtener datos del Teatro del Bajo, ya que entrevistamos a fundadores y fundadoras del espacio, como así también a personas allegadas a El arrimadero, y sobre todo a Raúl Ludueña. Trabajar con entrevistas en profundidad, nos dio acceso a conocer y hacer un recorrido histórico para saber cuáles fueron los sucesos que acontecieron a partir de la década de los 80' en la ciudad de Neuquén capital en cuanto al ámbito teatral independiente. También, nos permitió plasmar y tomar registro de cómo fue el proceso de El arrimadero desde que surgió como una asociación civil y terminó concretándose en el mismo espacio físico donde había estado el Teatro del Bajo.

Las entrevistas se dividieron por espacios, algunas orientadas a conocer datos de El arrimadero y otras para conocer la historia de El Teatro del Bajo. En total entrevistamos a 8 personas. Particularmente de El Teatro del Bajo conversamos con dos fundadores de la sala y en cuanto a El arrimadero, entrevistamos a amigas de Raúl Ludueña, ex-estudiantes y personas que estaban cerca cuando inauguró El Arrimadero en el año 2009. Dichas entrevistas fueron realizadas durante los meses de octubre y noviembre del año 2017.

Otras de las cuestiones que nos interesaba conocer en las entrevistas eran en torno los ejes que guiaron nuestro trabajo: la resistencia, el arte como transformador social y el teatro independiente. A continuación, desarrollaremos cada uno de estos ejes y luego, nos detendremos en cada sala por separado.

## Análisis de los datos

### En torno a la resistencia

Pensamos a la resistencia como una característica propia del teatro independiente, hemos mencionado que ésta se ejerce desde diferentes lugares, pues el teatro independiente ocupa un lugar de contrahegemonía por buscar salirse de algunas estructuras y por tener la libertad de mostrar, reflejar y/o construir una realidad diferente a las que muestra el teatro comercial.

Consideramos que en la década de los 80 se resistía contra el autoritarismo que había sufrido el país. También creemos que actualmente se resiste a un orden establecido ya sea por medio de la reflexión política a través de una obra, o incluso sostenemos que la autogestión es una manera de resistir. Veamos lo expresado sobre esto en algunos testimonios:

*La resistencia es una palabra que es clave porque es permanente, sin esa resistencia no es posible seguir adelante en el arte. Es la vida, te lleva la vida, quiero decir te compromete desde todos los ángulos, desde toda tu persona. Y no solamente, por un lado, tiene que ver con lo político, con las circunstancias, hablo tanto de dictadura, como democracia, diferente pero también resistencia, y permanentemente creo que es hasta hoy. (Cecilia Arcucci. Teatro del Bajo).*

*Que el lugar del teatro independiente es un lugar de resistencia, sin duda que, si porque es de alguna forma la razón de ser del teatro, trabaja en esa línea, en esa franja digamos, es parte de su esencia. (Diego Seage. El arrimadero)*

*En el Teatro independiente, te tocó limpiar el baño. Estar en la boletería y después meterte a actuar y es así, esa es la gran resistencia, no es lo mismo un actor que trabaja (y no lo menosprecio) que llega y está, halagado, atendido, tiene maquilladora, se sube al escenario, se va. Acá vos tenés que limpiar todos tus trastos, para el día siguiente, traerte la ropa para lavar, eso es resistencia. Y después la resistencia fuerte es hacia el afuera, plantarte porque “este es mi trabajo” y es tan exigente como cualquier otro, yo me levanto a las 8 de la mañana, no tengo obra social, no tengo jubilación, ¿eso no es resistencia? (Cecilia Arcucci. Teatro del Bajo)*

*Hablar de resistencia hoy, pienso en internet hay una página donde pasan teatro filmado. Yo, les dije de todo. No hagan propaganda de que esto es teatro, pongan teatro filmado de última. Ahí no está el público, la relación público actor se perdió totalmente, y precisamente lo que tiene el teatro es que ninguna función es igual a la otra ¿viste? Se estrena en ese momento y muere en el momento que termina. Por eso no es que se puede reproducir. Y ahí veo la resistencia. (Beto Mansilla. Teatro del Bajo)*

*Creo que sí, muchos focos de resistencia a diferentes cuestiones han surgido desde ahí, desde lo artístico, desde el arte como trinchera. Y desde ahí, es transformación. No sé si todo el arte es transformador; pero mucho sí y el teatro independiente surge así, esto es como una cuestión interesante desde lo artístico. (Mariela Lazzaletta -El Arrimadero)*

### El arte como agente de transformación social

Así como la resistencia es una característica intrínseca del teatro independiente, que se puede ver materializada en diferentes lados ya sea por la autogestión, por existir, por oponerse a un régimen político, etc. También consideramos que el arte se entiende como un factor para intervenir la realidad, construir una nueva o, mejor dicho, para

transformar la realidad social. Consideramos que el arte materializado en prácticas concretas tiene influencia social. A propósito de esto, también opinaron las y los entrevistadas. A continuación, los testimonios en torno a este tema:

*Si creo que si, como que hay una intención, aunque sea medio utópica, y que por utópica termina no siéndolo, capaz. Si me parece que vos venís a llenar una necesidad del que está mirando que por eso de alguna forma se mantiene vivo y no ha caído. Porque todavía hay una necesidad en torno a esa experiencia que se sigue manteniendo y que dentro de esa constitución del teatro hay algo que busca la transformación, que busca inocular una duda. Un agente de transformación. Creo que vos confrontas todo el tiempo a la persona que va a ver sino a parte de no servir para nada es aburrido, entonces ya desde su constitución, trabaja ahí me parece. (Diego.Seage- El Arrimadero)*

*Filosóficamente, intelectualmente estoy segurísima que el arte es transformador, es lo más bello que existe, paralelo a la naturaleza, no compite, porque la naturaleza gana, pero desde otro espacio, para mi es lo que puede llegar a salvar al mundo, pero así en confesión íntima te puedo decir que cuesta muchísimo trabajo sobre todo en lo teatral. (Cecilia Arcucci Teatro del Bajo)*

#### Construyendo el concepto de Teatro Independiente.

Partimos de la idea de que no existe una definición acabada de teatro independiente, por eso quisimos preguntarle a cada uno de los y las entrevistados/as que pensaban desde su lugar de teatristas. De todos modos, compartimos una definición desarrollada por Osvaldo Dragún (1980):

El teatro independiente se apropia de los medios de producción para lograr un producto propio, es decir, los sujetos que realizan este tipo

de teatro son capaces de manejar sus medios de producción y no depende necesariamente de productores ni de capitalista. (p.13)

A partir de esto, las y los entrevistados/as respondieron:

*Yo creo que el primer momento (de antes) era el momento de los luchadores, los fundadores y en este momento, actual, para mí es el momento de los trabajadores. Ya no tienen que pelear por decir escúchenme yo estoy aquí soy actor, estoy haciendo teatro. En este momento la cuestión es: esto es lo que yo hago, vengan a verlo si les gusta o no, problema de ustedes, pero esto es lo que yo hago. Yo creo que la independencia tiene que ver con el sistema de producción básicamente, es decir más organizado o menos organizado no depende tanto del Estado. Por más que cada vez más, se están consiguiendo subsidio del INT (Instituto Nacional de Teatro). Lo que pasa es que los subsidios son siempre elementos que de alguna manera u otra te ata. Por eso mucha gente del T.I (teatro independiente) no quiere los subsidios. (Beto.Mansilla- Teatro del Bajo)*

*Yo creo que mi concepción de T.I es, desde el sentido que no depende de nadie para ser porque ahí se empiezan a cruzar muchas cosas, por ejemplo ahora la verdad es que el INT te da muchas posibilidades: te subsidia, te capacita, tenés líneas de crédito, lo que se te ocurra, entonces vos empezas a tener un respaldo del Estado, de alguna forma pero, no puedes depender de eso porque por más de que eso está, por ejemplo te dan el dinero para producción y vos no lo ves un año después de que estrenaste esa obra. La realidad es que vos no producís con ese dinero por consiguiente vos estas produciendo a pesar de eso, sos independiente de esa situación. Eso no condiciona el existir. (Diego Seage. El Arrimadero)*

*El tercer teatro o teatro independiente de algún modo, yo lo considero es el teatro de búsqueda en el que no solamente se sigue una línea, sino que todo el tiempo se está intentando, sobre todo, buscar los orígenes, el nacimiento, como tierra, el territorio que te pertenece...es un teatro de búsqueda y no es el teatro comercial que vos tenes la obra que te escribió Lorca, a ver... Lo hago desde mi búsqueda, hay una diferencia grande que se llama el actor sin nombre, es lo contrario de la marquesina de la calle Corrientes, lo contrario de la tele, eso es otra cosa. Acá no importa, en el tercer teatro de grupo de búsqueda, no importa si sos la protagonista o sos la que cruza. A mí lo que me atrae tanto del teatro independiente es el “vale todo”, entra todo en las posibilidades; es tanta la capacidad de recursos posibles que se vuelve algo apasionante, no hay como ningún molde, la sensación de que siempre podés hacer algo diferente que va a generar algo diferente.*

*Pero independiente en cuanto a cubrir una necesidad que aparentemente es una necesidad humana y que vos puedas llevarla con total libertad. Libertad ideológica. En ese sentido hoy creo que cualquiera puede decir lo que quiera, sobre todo porque el estado no ha tenido ningún tipo de intervención (Cecilia Arcucci. Teatro del Bajo)*

### Teatro independiente neuquino

*Y vos fijate que, en el teatro independiente neuquino, todo ha estado funcionando en lugares no provisionales, digamos un garaje, El arrimadero que era un taller mecánico, que se yo, el Histrión era una sala velatoria y después se hizo la escuela de bellas artes y Araca también era como un garaje, una casa. Teatro del viento, como un depósito. Lo*

*más parecido que hay en este momento al teatro oficial es el Teatro Español y el de la Universidad (del Camahue). Es espectacular. (Beto Mansilla)*

### Diferencia entre teatro independiente y teatro comercial

Lo que sostenemos también es que el teatro independiente se caracteriza por diferenciarse del teatro comercial, es decir la diferencia clave que existe entre un teatro comercial y un teatro independiente, en cuanto a sus objetivos, sus ideas y su modo de producir teatro. Las y los entrevistados/as respondieron:

*Una cosa es el teatro re burgués, y otra cosa es el teatro popular. Yo creo que siempre hubo, desde los griegos. Cuando cae Roma toman la posta y hacen un teatro de elite. Y ahí va evolucionando en dos cosas, el teatro oficial y el otro, el edificio donde se ponían y todo. Y después había carretas que iban por los pueblos y ahí hacían el teatro popular. Entonces a partir de ahí hay dos teatros bien diferenciados. (Beto Mansilla- Teatro del Bajo)*

*La diferencia está en que podés ser libre, por ejemplo, en el teatro oficial te puede llegar a dar una bajada de línea en algún caso, no sé si hoy por hoy hay muchos teatros oficiales, pero acá no, sin duda. Y se diferencia del comercial, porque el fin es otro, principalmente o sea el que te marca la cancha en ese caso es el mercado, de todos modos, uno se debate en esto, creo yo. (Diego Seage. Teatro El Arrimadero)*

### Teatro del Bajo: el foco de resistencia en Neuquén

Nos interesó rescatar de este período temporal (1982-1986) la importancia que tuvo en ese momento, conformar un espacio de teatro independiente, sostenerlo y el modo en que este proceso se llevó a cabo. A su vez, quisimos remarcar la dinámica del grupo, cómo estaban atravesados -o no- por el contexto nacional y cómo la experiencia del Teatro Abierto en Buenos Aires influyó en el desarrollo de la práctica.

Por otro lado, consideramos que el hecho de que tuvieran que cerrar por un desalojo es clave para entender al Teatro del Bajo como lugar emblemático y la importancia de resistir en el arte. Para ello, entrevistamos a fundadoras del Teatro del Bajo, y en sus respuestas plasmaron la importancia de ser un grupo que compartía objetivos y cómo de alguna manera -conscientes o no- estaban generando una resistencia.

### Conformación del grupo: Cooperativa El Establo

*Salvador Amore venía cada 15 días los fines de semana. Así hicimos todo el taller y cuando terminó (había gente de Nqn, Roca, Cipolletti, de casi todo el valle, éramos como 40) nosotros de acá de Nqn éramos 12, nos juntamos y dijimos bueno ¿y ahora que hacemos? Se terminó el taller se terminó todo, tendríamos que hacer una obra como para aprovechar todo esto. Pero ¿y quién dirige? Hablamos con Amore, a ver si a él le interesaba y por supuesto dijo que sí. Bueno, pero no teníamos teatro.*

*Hicimos una cooperativa, después que se llamó “El Establo”.*

*(...) Yo caminando digo: ¿Dónde miércoles vamos a hacer la obra? y un día paso por donde está El Arrimadero ahora (misiones 234) y no había nada, una ruina era.*

*Estaba el frente, la fachada, estaba la puerta grande y una ventana, en realidad el hueco de la ventana, no había paredes, había un tinglado, estaba lleno de yuyos impresionante.*

*Eso había sido un taller mecánico y las primeras paredes que teníamos eran con cajones de frutas, estaba lleno de cajones viejos, apilamos los cajones, quemamos los yuyos. (fines de 79 principios de 80). Me acuerdo que íbamos de día hasta las 7 de la tarde más o menos a limpiar, a poner los pisos, compramos ladrillos, hicimos de albañiles, todo. Y a las 7 llegaba Salvador, otro gasto, le pagamos la estadía y le alquilamos un departamento en un conventillo, pero era lo que podíamos pagar. Obra estrenada: 300 millones de Roberto Arlt en los años 80/81, fue un exitazo. Además, era la primera vez en bastante tiempo que había teatro y así fuerte. Y encima lo invitamos al autor a que viniera al estreno, estuvo acá. Y ya toda la gente hablaba del Teatro del Bajo, que era el único. (Beto Mansilla)*

#### Dinámica del grupo

*Hicimos una cooperativa de trabajo, se registró y todo. Fui presidente el primer año. Había una estructura: presidente, secretario, como te exigen en personería jurídica. No había roles, todos hacíamos todo adentro del teatro, desde la limpieza, actuar, la luces, todo, dirigir. Eso es otra cosa, dijimos basta de traer directores de Buenos Aires, ¿hasta cuándo vamos a estar pendiente de alguien de Bs As que nos dirija? Dirijámonos nosotros y bueno ahí empezamos a arrancar. ¿Así conscientes, por lo menos yo no estaba, porque fue una revolución, un quiebre, fue una cosa muy grossa el Teatro del Bajo” y no era consciente, porque sabes qué? Estábamos tan metidos en hacer las cosas que no podíamos sentarnos a pensar en qué estábamos haciendo. (Beto Mansilla)*

#### Contexto Nacional

*Creo que ninguno pensaba en lo que estaba pasando en Buenos Aires lo que pensábamos era que aquí no pasaba lo que queríamos que pasara y como no había*

*teatro queríamos que haya teatro ¿viste? Que la gente fuera al teatro y eso era lo que nos impulsaba y lo otro, que paso en el tercer año. Dijimos “basta de estar yendo a buscar a Bs As directores”. Ese fue el comienzo del teatro local, bah, el re comienzo.*

*(Beto Mansilla)*

### Teatro Abierto, contexto político

*Nosotros entramos en el mismo momento que el Teatro Abierto en Bs As, entonces muchas de las cosas que hacíamos o de las que leíamos más que nada, un librito del teatro abierto lo teníamos ahí y lo leíamos siempre. Las obras de teatro abierto fueron como el catecismo, ja ja. (Beto Mansilla)*

*Cuando estrenamos 300 millones de Roberto Arlt fue la primera vez que mujeres, más allá de que casi todos sabíamos, (yo había estado presa en Bs As) todos sabíamos lo que estaba pasando, pero bueno, estas mujeres se acercaron para ver si podían poner afuera, en el estreno una mesa para juntar firmas para buscar a sus hijos desaparecidos, nosotros le dijimos que si: la gente pasaba, entraba y le firmaba, muchos con conciencia y muchos sabiendo a medias. Ese fue el primer contacto bien concreto con lo que estaba pasando y desde ahí la línea siguió en todas las obras que hicimos. (Cecilia Arcucci)*

### El desalojo

*En primer lugar, nosotros teníamos una postura, si bien cada uno militaba en diferentes partidos políticos, la cooperativa no tomaba partido.*

*Fue así: fuimos a renovar el contrato en diciembre, nos dijeron que no se renovaba. Nosotros teníamos a Víctor (Mayol) contratado, un montón de proyectos y continuidades, además habíamos logrado en 6 años la concurrencia masiva de todo*

*tipo de gente, no de una clase, porque ya sabias que en El Teatro del Bajo te podías sentar y cagarte de frío, sentarte en una bolsa y cada vez íbamos mejorando de a poquito, al principio teníamos estufas de querosén, era mucho esfuerzo y él estaba contento pero de golpe nos dijo que no. Y bueno , la excusa con la que volvimos es que en diciembre- Enero venia la demolición porque iban a hacer una playa de estacionamiento. Ante esto se formó inmediatamente una comisión (cuyos nombres están en las páginas de los diarios) fue una movida, fue tremenda la repercusión de la gente, gente totalmente distinta. Se forma una comisión extra (que no tenía nada que ver con el teatro) de defensa, como para decir “no nos desalojen”. (Cecilia Arcucci)*

### Incomodidad política

*Entonces yo sé que había, una fuerte incomodidad, la palabra es incomodidad política, para no dejarte avanzar en el sentido no porque hacíamos política, sino porque no entrábamos dentro de lo que ellos pensaban que era su norma, era una alternativa libre. Yo creo que, es tan graciosa la cuestión que fueron casi 7 hs del funeral del teatro, porque nos dijeron que nos mandaban la topadora, y nosotros dijimos, nos sentamos y que nos pase la topadora.*

*Cuando vimos la topadora, fue “nos vamos a tener que ir” porque no tenemos nada más que hacer acá. Y en medio, de también, éramos muchos imagínate, todos teníamos una postura de qué hacer ante este tema, sostuvimos casi un año más de esa fecha, después hicimos “La casa de Bernarda Alba” la hicimos después de este apriete, y después nos tuvimos que ir.*

*Ojalá muchísima gente llene los teatros como llenaba “El Bajo”, estaba lleno de gente de lo más variada, diferentes estratos sociales y condición.*

*Era cada vez más el público que asistía, y vos decías ¿y este de donde aparece?, no es intelectual, este llego por otro lado a ver qué pasa, y ese volvía a la cuarta función*

*para verla otra vez, entonces ahí hay una transformación, un cambio. (Cecilia Arcucci)*

### Acerca de El arrimadero

Como se desarrolló en el marco teórico, en la historia de El arrimadero, es imprescindible nombrar a Raúl Ludueña, fundador del grupo, director y actor quien fue un claro ejemplo de poner el cuerpo al teatro independiente neuquino en los 80, 90 y 2000.

Bien dijimos, que El arrimadero como grupo surge en 1995. En nuestras entrevistas intentamos hacer un recorrido por la historia de la conformación del grupo llevada adelante por Raúl Ludueña. A su vez, quisimos plasmar la manera en que El arrimadero termina su ciclo en Misiones 234, el mismo lugar en el que había estado el Teatro del Bajo, y tanto Raúl como personas allegadas no ignoraban eso.

### Objetivos del grupo

Cuando se inauguró la sala en misiones 234 en el año 2009, los objetivos eran claros y quedaron plasmados en la pared del teatro:

*“El arrimadero:*

*Para promover arte y cultura*

*Para la formación, investigación y análisis en expresiones independientes*

*Dignificando el oficio del artista. Con confianza en la cooperación. Con libertad de acción y pensamiento. Capaces de autoorganizarse.*

*Con la mayor diversidad de ámbitos y opiniones. Para todo el que quiera arrimarse”.*

*La agrupación El arrimadero, tuvo personería para cobrar el subsidio. La agrupación se llamaba: Asociación Cultural El arrimadero y muchos grupos de la región,*

*cobraban los subsidios que daba el instituto nacional del teatro, a través de El arrimadero. (Laura Safenreiter)*

### Sobre Raúl Ludueña

Raúl, entregó su vida al teatro neuquino durante 25 años. Una persona muy dedicada y comprometida con el teatro. Nacido en Córdoba fue el fundador de El Arrimadero. Dirigió obras, dio innumerables talleres en cada una de las salas de teatro independiente que existen en Neuquén, siempre buscó espacios para desarrollar su arte y desde la década del 80 (cuando existía el Teatro del Bajo) se vinculó con la escena local. Todos/as las y los entrevistados/as coincidieron en qué era alguien muy pasional, que dejó todo por el teatro independiente, y para nosotras un claro ejemplo de la resistencia. A continuación, mencionamos algunos testimonios sobre su persona.

*“El trabajo de Raúl debajo del escenario fue tan importante como el de arriba”*

*“No conocí dentro de la actividad teatral, con lo criticado que fue Raúl, un tipo más solidario que él”.*

*“Poner la asociación al alcance de cualquiera para que pudiera gestionar cuestiones económicas”*

*“siempre tuvo la necesidad de generar espacios”*

*“Es un tipo que invirtió todo en el quehacer teatral”*

*El arrimadero es de él, es su nombre. A donde el fuera la sala se iba a llamar el arrimadero. (Laura. Safereiter)*

*“Yo me acuerdo, por ejemplo, que Raúl era muy pasional con lo que hacía”*

*“El teatro que elegía hacer Raúl era un teatro con mensaje, y él no decía cualquier cosa, eso como muchos del teatro independiente en general digamos, el teatro que resiste. Creo que es un teatro con mensaje” (Mariela Lazzaletta)*

Raúl no fue parte del Teatro del Bajo, pero sí conocía a muchos de sus fundadores y respetaba mucho ese lugar. Cuando le preguntamos a una de sus amigas cómo había reaccionado cuando supo que su sala, El arrimadero iba a funcionar en el mismo lugar. Esta fue su respuesta:

*Absoluta nostalgia, él fue parte del teatro del bajo porque conocía a todos lo que pasaron por el teatro del bajo, los más conocidos, los menos conocidos. Pero sobre todo lo emblemático que fue ese lugar para la región. (Laura Safenreiter)*

El responsable de encontrar ese lugar fue Marcelo, el marido de Alicia, quien fue socia de Raúl cuando El Arrimadero comenzó a funcionar en Misiones 234. Marcelo, cuenta:

*yo sin saber nada, solo vi un cartel que decía “se alquila” entonces lo llamo. Cuando le dije la dirección, casi lloraba, me decía: fijate porque ese lugar es el mítico teatro, que bueno” le encantó. Un montón nos salió alquilarlo, había que acondicionarlo, porque después había estado el viejo teatro, un bar que era otra onda distinta al teatro. Y ahí hubo que empezar a hacer un montón de cosas, entre esas el escenario.*

*Raúl no sabía de esto, cuando entró a la sala y vio (el escenario) se puso súper contento porque era un escenario como él no había tenido, cuando vio el piso flotante se puso a llorar. Porque, además, no había salas así.*

*Las primeras funciones fueron de “Esperando el lunes” dirigida por Raúl. Previamente a la apertura de la sala, viajamos a Piedra del Águila y fue la primera vez que un grupo de teatro cobró por lo que hacía.*

### Algunas coincidencias

Lo que nos interesa rescatar es el hecho de que el Teatro del Bajo fue el inicio de un movimiento teatral que luego se desplegó por las diferentes salas de teatro que existen en Neuquén y el Arrimadero no fue la excepción. A su vez, destacamos la coincidencia de que el Arrimadero se llevó a cabo en el mismo espacio físico. Se mencionó en párrafos anteriores que el teatro del bajo se conformó luego de un taller que brindó Salvador Amore quien vino a la región desde Buenos Aires. Salvador fue alguien que tuvo mucha relación con el teatro de la zona, Raúl también lo conoció.

*Algo que estuvo bueno también, es que Raúl ganó una beca del fondo nacional de las artes, para estudiar dirección con Salvador Amore y ahí yo le hice la asistencia técnica, entonces él también nos convocaba, a sus estudiantes para que aprovechemos el espacio. Entonces Salvador venía una o dos veces al mes. (Diego Seage)*

### La dinámica de la sala

*Todo giraba en torno a ellos dos. Alicia y Raúl. Mientras ellos estuvieron la sala funcionaba de 10. Recuerdo la sala se estrenó en 2009, con muchísimo esfuerzo, hubo que levantar paredes y sacar escombros, construir baños, camarines y restaurar todo.*

*La primera obra que salió con elenco de El Arrimadero fue “El cabaret” que funcionaba cada jueves del año 2010, dirigida por Gustavo Lioy. (Marcelo Quiñones)*

*No había roles definidos, todos hacían todo. Pero los núcleos eran ellos dos y amigos y amigas que acompañaban el proyecto dándole una mano cada vez que lo necesitaban.*

*(Marcelo Quiñones)*

*La idea que fuera un bar teatro fue lo original, lo novedoso en ese momento. No había acá un teatro así, fue algo innovador lo que hicieron. (Laura Safenrreiter)*

Como venimos analizando, El Arrimadero fue una asociación civil que comenzó en los 90 y terminó con la reapertura de la sala en misiones 234 llevado adelante por Raúl Ludueña, impulsor del movimiento y su socia Alicia Monsalvez. Raúl Ludueña murió en mayo de 2010 y Alicia en diciembre de 2011, tras una enfermedad que la alejó del teatro en enero de ese año. Es decir, a nuestro entender y posible análisis fue corto el tiempo que la sala, en mano de ellos dos funcionó. Luego de esto, se conformó una comisión “Los 7 locos” donde amigos y amiga de ambos decidieron ponerle el cuerpo al proyecto. Pero todo cambió desde entonces.

Actualmente el Arrimadero funciona en el mismo lugar, con otros colores en la fachada, y otras personas a cargo.

Cuánta historia almacenan esas paredes, cuántas personas recorrieron ese espacio, cuantos cuerpos atravesaron y atraviesan esas puertas. Pero bien sabemos, que lo que permanece intacto es la resistencia, sobre todo hoy en esta realidad neoliberal y frente a un sistema político que se esfuerza por arrancar la libertad y expresión artística.

## Conclusión

Esta investigación fue impulsada con el propósito de reafirmar que el teatro independiente es una manera de resistir en el campo del arte y que, a su vez este, es una manera de intervenir, y transformar la realidad. Para dar cuenta de ello tomamos ejemplo el caso concreto del Teatro del Bajo, que nos permitió contextualizar y materializar la resistencia en una época como fue la posdictadura. Es decir, un contexto en donde el movimiento de Abuelas de Plaza de Mayo estaba emergiendo y en las obras de teatro representadas se reflejaba el horror, el miedo y el asesinato de lo que había sido la dictadura.

Por otro lado, entendemos que la apertura de este espacio significó el inicio de una manera de hacer teatro en la región. Varios testimonios coinciden que antes de eso, no habían podido organizarse ya que no existía un lugar, ni había conformado un grupo de teatro independiente que sea permanente. Esto llevó a que este nuevo lugar sea el nacimiento de nuevos modos de producción para el teatro independiente neuquino.

En cuanto a la comunicación, entendemos que es imprescindible comprenderla en términos de resistencia, ya que la consideramos como un proceso que acompaña al arte como herramienta de intervención social y que ayuda tanto a los sujetos involucrados hacia el interior del grupo y al exterior, con el público.

Por otro lado, el proceso por el cual pasó el teatro El arrimadero y de qué manera llegó a constituirse en el mismo lugar donde había estado el Teatro del Bajo, nos lleva a pensar en las similitudes en cuanto a los modos de producción del teatro independiente neuquino como algo conectado y no como experiencias de salas aisladas. Por ejemplo, existe una conexión entre cada grupo que decide abrir un espacio, ponerle el cuerpo y las ideas y cómo eso se plasma en la cotidianeidad, en las obras de teatro, formando de esta manera una militancia en el arte permanente.

Asimismo, otro de los ejes atravesados a lo largo de esta investigación fue el arte como herramienta de transformación social, entendemos que la transformación existe en el momento de decidir hacer una obra, de abrir un espacio autogestionado, de invertir tiempo y energía en el proceso de construcción de la obra en sí. Es decir, algunos testimonios evidenciaron que el hecho de que una obra de teatro genere alguna sensación nueva en el público, hace que ocurra la transformación. También que haya existido una sala como fue el Teatro del Bajo que genere obras que muestren la realidad de esa época fue un gran momento de transformación, tanto para quienes eran parte del proyecto, como para quienes asistían y sobre todo para el teatro independiente neuquino, porque se estaban sentando las bases de lo que sería en otras salas el modo de hacer teatro independiente.

Además, nuestro trabajo hizo hincapié en la importancia del teatro independiente como práctica social y cultural llevada a cabo con personas que sostienen un proyecto con las ideas, con objetivos y sobre todo con el cuerpo. Una de las características destacables del teatro independiente, según los testimonios, es la falta de apoyo por parte del Estado, hacia las salas, entonces esto les permite a quienes integran los grupos, tener una libertad ideológica, expresiva y política. No existen moldes impuestos dentro del teatro independiente y eso es totalmente liberador. Otras de las características que lo definen es la diferencia con el teatro comercial, porque justamente, no es el mercado ni una persona quien pone los límites al momento de producción.

Es decir, creemos que el aporte que hicimos a lo largo de este trabajo fue pensar en el Teatro del Bajo como semillero de la movida teatral independiente y destacamos, la importancia que tiene el arte en la transformación de una realidad, mediante una práctica concreta como es el teatro independiente. Asimismo, dimos cuenta de los procesos que recorrió El arrimadero y el Teatro del Bajo para conformarse como salas

autogestivas. No queremos dejar de remarcar y resaltar la importancia que toma la resistencia en el arte, donde las y los protagonistas entienden que existen otras maneras de sobrellevar una realidad diferente a la que hegemonizan los medios de comunicación, las tecnologías, el mercado y las políticas neoliberales.

Por otro lado, nos parece sumamente necesario, cuestionar y revisar el rol de los y las comunicadoras sobre todo en un campo como el arte, en donde el mayor desafío está dado en ser parte de la construcción de una realidad con un sentido subjetivo y crítico. Replantearnos el modo de comunicar y saber que existen más maneras que las de visibilizar como herramienta de difusión. A nuestro parecer una actitud activa dentro de la realidad social es poder comprometerse con lo que se quiere comunicar desde un lugar que aporte al mundo artístico y al desarrollo de este movimiento.

También queremos dar cuenta de los posibles caminos que podría haber tomado nuestra tesis, o mejor dicho de las cuestiones que podrían, seguir desarrollándose. Por ejemplo, el análisis detallado de cada sala de teatro independiente de la ciudad de Neuquén capital, sus posibles “coincidencias”. Además, nos hubiese gustado abarcar la resistencia desde un lugar territorial, por los antecedentes de la provincia de Neuquén en torno a las luchas que se dan en el plano, de la salud, de la educación, del territorio, de la vivienda, entre otras. Conocer y profundizar más en la sala El Arrimadero y por supuesto en la historia de vida de Raúl Ludueña, también nos parece algo sumamente interesante para continuar trabajando.

De este modo, dejamos un camino abierto para seguir pensando y analizando cómo funciona el arte en un contexto atravesado por crisis sociales, económicas y políticas, pero también en un contexto individual porque creemos que este sistema capitalista, tiene una lógica individualista en cuanto a maneras de relacionarnos con

otras personas y descartable en cuanto a modos de consumir. Entonces, el arte gana esta batalla, generando espacios de encuentro, de creación, de expansión de la cultura dentro de una práctica social. También rescatamos que la comunicación debe ser el punto de partida de cualquier relación, intra o interpersonal, poder entenderla como un proceso que acompaña a las y los sujetos históricamente situados/as en una construcción de la realidad alternativa. Creemos que usar las fallas del sistema, para construir un teatro independiente que salga de las estructuras dominantes es una acción que acompaña militancia constante y es un acto valiente, dentro de un sistema que pretende encasillar, estructurar y aniquilar todo lo que no tenga un fin redituable. Es por esto, que estamos convencidas de que existen muchas maneras de construir la realidad en donde podemos apropiarnos del arte y la comunicación, tantas veces como creamos conveniente que algo pueda cambiar.

## Bibliografía

Alabarces, Pablo (2008) Posludio: Música popular, identidad, resistencia y tanto ruido (para tan poca furia) Trans. Revista Transcultural de Música, Sociedad de Etnomusicología Barcelona, España.

Aliani, Eugenia (2015) La dimensión comunicacional del teatro comunitario. A propósito de una experiencia regional. Tesis de grado, licenciatura en comunicación social. Universidad Nacional del Camahua. General Roca, Rio Negro.

Amieva, Alejandra y Niklison, Mercedes (2009) Memoria e Intersubjetividad en las prácticas artísticas contemporáneas. Artículo publicado en AdVersuS: Revista de Semiótica. Número 14-15.

Amore, Salvador (1994). A lo francotiradores. De lo regional a lo Universal. Ensayo de Teatro.

Bang, Claudia y Wajnermann, Carolina (2010) Arte y transformación social: la importancia de la creación colectiva en intervenciones comunitarias. Revista argentina de psicología. RAP. Edición N°:48.

Calafati, Osvaldo (2011) Historia del teatro en Neuquén. Neuquén: EDUCO-Universidad Nacional del Camahua.

Carpani, Ricardo (1961) Arte y Revolución en América Latina. Ediciones de la izquierda nacional. Editorial Coyoacán, Buenos Aires.

Di Filippo, Marilé (2012), Walter Benjamin y Jacques Rancière: arte y política. Una lectura en clave epistemológica Pensamientos críticos en época de crisis. Bogotá; p. 61 – 120.

Dragún, Osvaldo (1980) - Nuevos rumbos en el teatro latinoamericano. Latin American TheatreReview. Vol.13, No.3: Summer 1980.Fuente:journals.ku.edu

Dubatti, Jorge (2005) Eduardo Pavlovsky y el teatro micro político de la resistencia: de “El Cardenal” (1991) a “Variaciones Meyerhold” (2005).

----- (2010) Teatro y poética comparada: micropoéticas, macropoéticas, archipoéticas, poéticas enmarcadas. Universidad de Buenos Aires.

Entrevista a Ricardo Bartís conducida por Jorge Dubatti, publicada en “El teatro en la dictadura y sus proyecciones en el presente”, en Teatro y producción de sentido político en la post-dictadura. Micropoéticas III, Editions CCC, Buenos Aires, 2006, pp. 34-35.

Emanuelli, Paulina (2009) Herramientas de Metodología para investigar en comunicación. Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Ciencias de la Comunicación.

Etkin, Jorge y Schvarstein, Leonardo (1997) Identidad de las organizaciones. Invariancia y Cambio. Paidós. Buenos Aires.

Fanese, Griselda (2012) De militantes culturales y sueños colectivos. El Teatro del Bajo y el diario Río Negro (Neuquén, 1982-83). Recuperado de: <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/anclajes/article/view/513>

Fiora, Gabriela Laura (2011) El show debía continuar, el teatro independiente argentino en la década del '70. 1ª edición. Buenos Aires. Universidad de Buenos Aires. Facultad de Ciencias Sociales. Carrera de ciencias de la comunicación. Publicada en Internet.

Fos, Carlos (2009) Del teatro anarquista al teatro comunitario, Buenos Aires, Ediciones Artes Escénicas.

Fukelmann, María (2017) Los antecedentes del teatro independiente en Buenos Aires: La importancia de Boedo y Florida. Universidad de Buenos Aires. Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal. Volumen 1, número 1.

García Canclini, Néstor (1977) Arte popular y sociedad en América Latina: teorías estéticas y ensayos de transformación. Editorial Grijalbo, México.

Geertz, Clifford (1973) “La interpretación de las culturas”. Editorial Gedisa. Barcelona, España.

Gil González, Teresa y Arana Cano, Alejandra (2010) Introducción al análisis de datos en investigación cualitativa: Tipos de análisis y proceso de codificación. Universidad Rey Juan Carlos, Madrid.

Guber, Rosana (2001) La etnografía. Método, campo y reflexividad. Grupo Editorial Norma, Buenos Aires.

Hernandez, Fenandez, Baptista Metodología de la investigación. 2010, 2006, 2003, 1998, 1991 respecto a la quinta edición por: McGRAW-HILL / INTERAMERICANA EDITORES, S.A. DE C.V.

Marradi, Alberto; Archenti, Nélica y Piovani, Juan Ignacio (2007) Metodología de las Ciencias Sociales. Buenos Aires, Emecé Editores.

Ortube, María Martha (2015) Barletta Primera revista de teatro independiente en Mar del Plata. Trabajo de especialización. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Periodismo y Comunicación Social.

Pellettieri, Osvaldo (2005) Historia del teatro argentino en las provincias, volumen I. GETEA (Grupo de Estudios de Teatro argentino e Iberoamericano) – UBA Colección. Instituto Nacional del Teatro Galerna-Instituto Nacional del Teatro, Buenos Aires.

----- (1994) Teatro argentino contemporáneo (1980-1990) crisis, transición y cambio. Editorial Galerna.

Perinelli, Roberto (2014) Teatro de Independiente a Alternativo. Una síntesis del camino del Teatro Independiente argentino hacia la condición de alternativo y otras cuestiones Inevitables. Cuadernos del Centro de Estudios en Diseño y Comunicación. Ensayos. Fuente: scielo.org.ar.

Prieto Castillo, Daniel (2004) La comunicación en la educación. Editorial Stella. Ediciones La Crujía.

Raimondi, Marta Marisole (2008) El teatro como espacio de resistencia en la Argentina de la postdictadura en revista Nuevo Mundo.

Rodríguez, María Graciela (2009) sociedad, cultura y poder: la versión de Michel De Certeau. Papeles de trabajo. Revista electrónica del Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de General San Martín. ISSN: 1851-2577. Año 2, no 5, Buenos Aires.

Sampieri Hernández Roberto (1997) "Metodología de la investigación". primera edición por McGRAW - HILL INTERAMERICANA DE MÉXICO, S.A.

Schleifer, Pablo (2015). Estado, mercado y medios de comunicación en el capitalismo neoliberal. Revista Comunicación y Sociedad. (23), 215- 238.

Recuperado de:

[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0188252X2015000100](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188252X2015000100)

01Scher, Edith (2010) Teatro de vecinos. De la comunidad para la comunidad.

Buenos Aires: Editorial del Instituto Nacional del Teatro

Uranga, Washington (2007) "Mirar desde la Comunicación", Mimeo. Buenos Aires.

----- (2005) "La comunicación es acción: comunicar desde y en las prácticas sociales. Buenos Aires.

Ursi, María Eugenia y Verzero, Lorena (2015), Teatro militante de los '70 y acciones estético-políticas de los 2000: Del teatro militante a los escraches. Texto extraído de

internet:[http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2011/10/mesa\\_26/ursi\\_verzero\\_mesa\\_26.pdf](http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2011/10/mesa_26/ursi_verzero_mesa_26.pdf)

Vasilachis de Gialdino, I. (1992) Metodos cualitativos I: Los problemas teóricos-epistemológicos. Centro editor de America Latina. S.A Tucumán 1736, Buenos Aires.

Vázquez, Cecilia (2008) Arte y protesta. Notas sobre prácticas artísticas de oposición en: Alabarces, Pablo y Rodríguez, María Graciela (comps.) *Resistencias y Mediaciones. Estudios sobre cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.

Vich, Víctor (2014) Desculturizar la cultura. La Gestión cultural como forma de acción Política. Siglo XXI editores. Buenos aires.

Vizer, Eduardo (2003) La trama invisible de la vida social: comunicación, sentido y realidad. Universidad Nacional de Buenos Aires.

Willams, Raymond (1977) *Marxismo y Literatura*. Ediciones península, Barcelona. Traducción Pablo di Masso.

Yúdice, George (2002) *El Recurso de la Cultura, usos de la cultura en la era global*. Editorial Gedisa. S. A.

## Anexo: fotografías de la sala El Arrimadero en el año 2009.

Archivo: prensa de El Arrimadero, año 2009.



Foto 1: Pared de presentación de la sala.

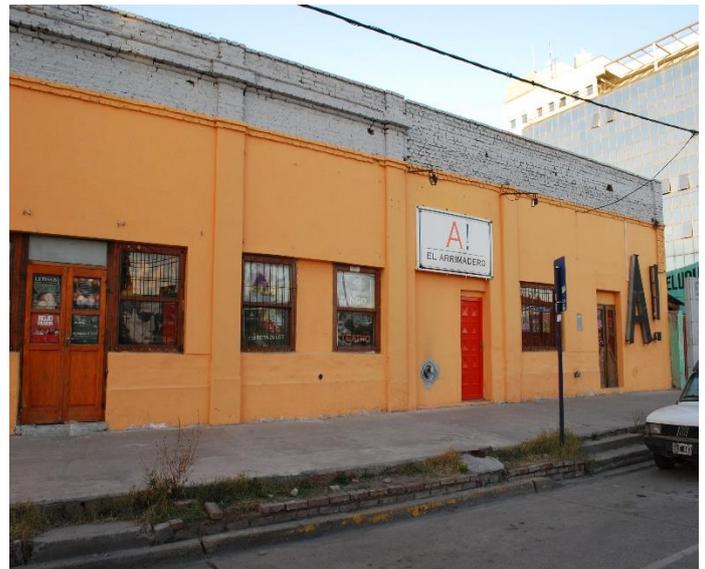


Foto 2: Fachada de la sala en calle Misiones 234, Nqn.

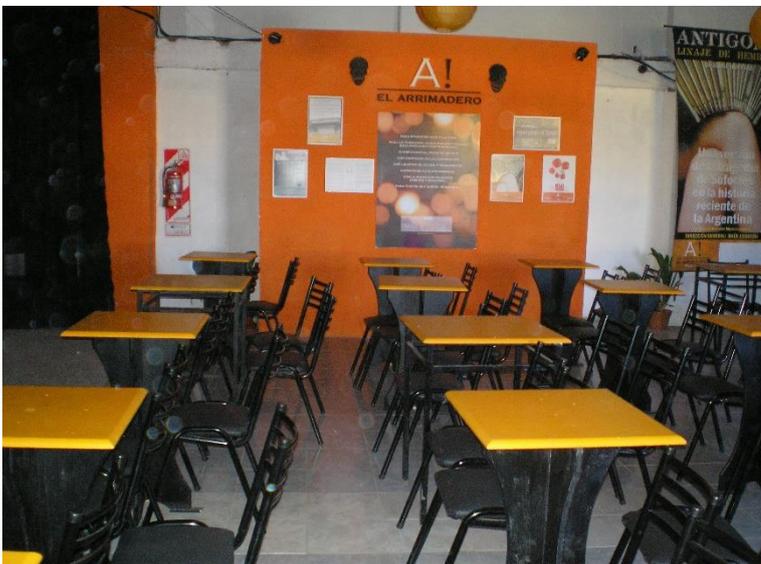


Foto 3: Vista lateral de las mesas del teatro-bar.



Foto 4: Vista lateral de las mesas del teatro-bar, incluyendo el espacio de asistencia técnica.



*Foto 5: Vista de las mesas del teatro-bar desde los camarines.*



*Foto 6: Escenario con piso flotante.*



*Foto 7: Vista general de la sala desde el escenario.*



*Foto 8: Camarines.*



*Foto 9: Alicia Monsalvez en el escenario de El Arrimadera en la obra “La Blusa Italiana” estrenada en julio de 2010.*



*Foto 10: Raul Ludueña en la inauguración de la sala en junio de 2009.*